

la rivista di **en**gramma
marzo **2025**

222

Copyleft & internauti pirati

La Rivista di Engramma
222

La Rivista di
Engramma

222

marzo 2025

Copyleft & internauti pirati

a cura di

Filippo Perfetti e Giulia Zanon



edizioni**engramma**

direttore

monica centanni

redazione

damiano acciarino, sara agnoletto, mattia angeletti,
maddalena bassani, asia benedetti, maria bergamo,
elisa bizzotto, emily verla bovino,
giacomo calandra di roccolino, olivia sara carli,
concetta cataldo, giacomo confortin,
giorgiomaria cornelio, vincenzo damiani,
mario de angelis, silvia de laude,
francesca romana dell'aglio, simona dolari,
emma filipponi, christian garavello, anna ghirdini,
ilaria gripa, roberto indovina, delphine lauritzen,
annalisa lavoro, laura leuzzi, michela maguolo,
ada naval, viola sofia neri, alessandra pedersoli,
marina pellanda, filippo perfetti, chiara pianca,
margherita picciché, daniela pisani, stefania rimini,
lucamatteo rossi, daniela sacco, cesare sartori,
antonella sbrilli, massimo stella, ianick takaes,
elizabeth enrica thomson, christian toson,
chiara velicogna, giulia zanon

comitato scientifico

barbara baert, barbara biscotti, andrea capra,
giovanni careri, marialuisa catoni, victoria cirlot,
fernanda de maio, alessandro grilli, raoul kirchmayr,
luca lanini, vincenzo latina, orazio licandro,
fabrizio lollini, natalia mazour, alessandro metlica,
guido morpurgo, andrea pinotti, giuseppina scavuzzo,
elisabetta terragni, piemario vescovo, marina vicelja

comitato di garanzia

jaynie anderson, anna beltrametti, lorenzo braccesi,
maria grazia ciani, georges didi-huberman,
alberto ferlenga, nadia fusini, maurizio harari,
arturo mazzarella, elisabetta pallottino,
salvatore settis, oliver taplin

La Rivista di Engramma

a peer-reviewed journal

222 marzo 2025

www.engramma.it

sede legale

Engramma

Castello 6634 | 30122 Venezia

edizioni@engramma.it

redazione

Centro studi classicA luav

San Polo 2468 | 30125 Venezia

+39 041 257 14 61

©2025

edizioni**engramma**

ISBN carta 979-12-55650-80-5

ISBN digitale 979-12-55650-81-2

ISSN 2974-5535

finito di stampare maggio 2025

Si dichiara che i contenuti del presente volume sono la versione a stampa totalmente corrispondente alla versione online della Rivista, disponibile in open access all'indirizzo: <https://www.engramma.it/222> e ciò a valere ad ogni effetto di legge. L'editore dichiara di avere posto in essere le dovute attività di ricerca delle titolarità dei diritti sui contenuti qui pubblicati e di aver impegnato ogni ragionevole sforzo per tale finalità, come richiesto dalla prassi e dalle normative di settore.

Sommario

- 7 *Copyleft & internauti pirati*
Filippo Perfetti e Giulia Zanon
- 19 “©Tutti i diritti riservati”. *Proprio tutti?*
Peppe Nanni
- 29 *Engramma Open Access. Aperta origine*
Redazione di Engramma
- Invenzione**
- 45 *Riprodurre il patrimonio culturale*
Mirco Modolo
- 69 *Per un'iconografia della noia*
Lorenzo Gigante
- 105 *A Tale of Two Misfits*
Maurizia Paolucci
- 117 *Una lettura di: Yan Thomas, Il valore delle cose, Quodlibet [2002] 2022*
Bernardo Prieto
- Chiusura**
- 131 *No logo?*
Giorgiomaria Cornelio
- 163 *Il potere segreto. Wikileaks e la digitalizzazione dell'informazione*
a cura di Alessandro Visca
- 173 *Museums and the Enclosure of the Public Domain in the Digital Age*
Douglas McCarthy
- 181 *Piracy Shield, diritto d'autore e monopoli intellettuali: il caso italiano*
Barbara Pasa
- 199 *Note su alcune aperture giurisprudenziali al principio del “libero utilizzo” e sugli effetti nelle culture del riuso*
Alessia Brandoni

Apertura

- 211 *Copyright and Copyleft nell'era dell'intelligenza artificiale*
Alessandro Del Ninno
- 225 *Contro il copyright*
Francesco D'Isa
- 243 *Anna, the Universal Library*
Elizaveta Kozina, Christian Toson
- 261 *Per una liberazione dalla retorica dell'archivio*
Alessandro Gagliardo con Filippo Perfetti e Giulia Zanon

Dalla cambusa

- 291 *"Corrispondenza con un editore"*
Internazionale Situazionista, con una Presentazione di Filippo Perfetti
- 299 *Guerilla Open Access Manifesto*
Aaron Swartz, con una Presentazione di Giulia Zanon
- 305 *Elogio de la piratería*
Mauricio Souza Crespo, con una Presentazione di Filippo Perfetti
- 309 *10 tesi sull'archivio*
gruppo pad.ma, edizione italiana a cura della redazione di Inannunciato

Copyleft & internauti pirati

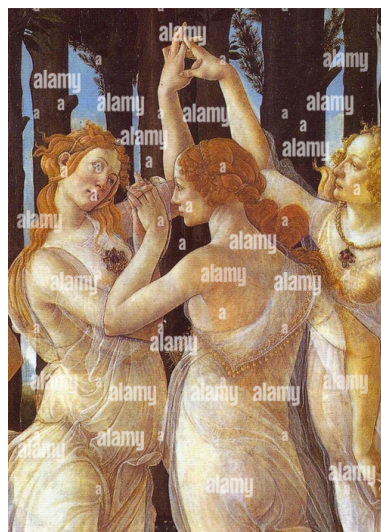
Editoriale di Engramma 222

Filippo Perfetti e Giulia Zanon

Ex captivitate Salus,
ex piratico bello Honos.

a Aaron Swartz, *in memoriam*.

Il *Regno di Venere* di Botticelli è forse il più eloquente testimone di una verità ineludibile: sì, a Firenze, nel primo Rinascimento, gli dèi pagani si sono ridestati, e hanno ripreso a danzare per le strade della città. Ospiti silenziosi e riverenti, siamo accolti nel giardino di Afrodite, invitati a respirare il profumo di una primavera senza fine, ad ammirare lo svolgersi della dinamica prorompente del Trionfo dell'Amore. Eppure, c'è qualcosa che non va. Le tre Grazie, abbracciate nel fluttuante erotismo della loro danza, sembrano infastidite da qualcosa: forse piccoli insetti, o forse nubi troppo bassi, invadono la scena e, con il loro ronzio, sembrano disturbare il coro divino. Lo strano sciame, sempre più fitto e insistente, sempre più rumoroso, si frappone tra noi – smarriti osservatori – e la scena del dipinto. Timbri anacronistici – sigilli volanti, segnali molesti – ci allontanano sempre più dall'oggetto del nostro desiderio, promettendoci il ritorno solo a patto del versamento di un piccolo obolo...



* * *

Questo numero di Engramma dedicato alla pirateria non sventola alcuna bandiera nera né ha preso il largo perché ha ricevuto lettere di corsa da una qualche autorità. Nella sua veste di numero militante – numero di marzo, *nostro Marte* – non indulge in enfatici proclami ma ambisce a farsi capofila di una battaglia che ritiene necessaria. Si propone inoltre come un esercizio critico: mettere in discussione ciò che, sotto l'etichetta del diritto, si traduce troppo spesso in perpetuazione del sopruso.

Engramma 222 pone con urgenza la necessità di individuare i nodi critici della *vexata quaestio* del copyright, interpellando studiosi e ricercatori amici, sollecitati a una riflessione condivisa su questioni centrali per il presente e il futuro della produzione e della circolazione

del sapere: lo stato dell'arte in merito all'accessibilità delle risorse digitali per chi studia e fa ricerca, in un contesto sempre più vincolato da barriere d'accesso; la critica allo statuto economico e giuridico di coloro che gestiscono le infrastrutture della conoscenza, dagli editori accademici alle grandi piattaforme, che spesso operano secondo pure logiche di mercato; la rivendicazione del diritto alla libera disseminazione e condivisione della conoscenza, intesa come principio politico e come condizione necessaria per il sapere. Per solcare questo mare, abbiamo deliberatamente assunto una postura: quella del pirata.

Il pirata

Conviene, anzitutto, chiarire cosa si intenda con il termine pirateria. Il concetto ci è utile per inquadrare una figura – quella del pirata – che, nella prospettiva del grande giurista e politologo tedesco Carl Schmitt – il cui *opus magnum*, *Il nomos della terra* (*Der nomos der Erde*, 1950) ha fornito una prima griglia teorica su cui si è articolata la costruzione di questo numero di Engramma – si presta a un esperimento del diritto nello spazio ignoto, nello spazio extra giuridico, ovvero in quegli spazi che sfuggono alla giurisdizione, dove lo *ius*, la regola conosciuta e riconosciuta, cessa di avere valore o non è ancora giunta. Tali spazi – mari in costante trasformazione, in cui ogni fondamento giuridico si fa instabile – sono anche territori che consentono l'insediamento al di là del definito, oltre lo *status quo*; non tanto per scoprire un luogo quanto per inventarlo. In questo ambito di invenzione si fronteggiano due forze uguali e contrarie: la spinta alla rottura, alla separazione dalla convenzione; e l'istanza di normazione – l'introduzione di regole nuove o estensione di quelle esistenti – che tende a trasformare ciò che era sfuggito alla norma in una nuova convenzione. In questo senso, il pirata incarna una figura tragica, eminentemente filosofica. Nel punto in cui geografia e storia si intrecciano nel disegno del mondo, Carl Schmitt riconosce al pirata un “ruolo storico importante” all'interno dei grandi avvenimenti. Così si legge in un passo de *Il nomos della Terra*:

A partire dal XVI secolo, apparvero su tutti gli oceani del globo i pirati inglesi, i quali realizzarono nuove libertà: in primo luogo le linee d'amicizia e la grande conquista territoriale, e quindi la nuova libertà dei mari, che divenne per loro un'unica grande conquista di mare. Essi aprirono la strada alla nuova libertà dei mari, che era una libertà essenzialmente non statale. Erano i partigiani del mare in un'epoca di transizione nella lotta tra potenze cattoliche e protestanti. [...] In loro si cancellano i netti confini tra Stato e individuo, tra esistenza pubblica e privata, come pure quelli tra guerra e pace e tra guerra e pirateria (*Il nomos della terra*, 209-210).

Il pirata, osserva ancora Schmitt, “agisce, nel senso più reale dell'espressione, a suo rischio e pericolo”. La sua funzione è quella di sperimentatore, di essere colui che osa – come suggerisce l'etimologia stessa del termine, dal verbo greco *πειράσθαι*, “tentare, provare a, cercare di”. La forza sovversiva della pirateria risiede nella sua condizione giuridica fondamentalmente ambigua: i pirati operavano come “nomadi del diritto”, figure caotiche e sfuggenti, per le quali ogni forma di predazione risultava legittimata *de facto*, a patto che fosse efficace. Mercante o corsaro, il pirata poteva liberamente scegliere di essere l'uno o l'altro: la scelta giusta era quella che seguiva il vento di Fortuna.

Proprio per questo, il pirata si trova in una funzione ambivalente: da un lato, quella di *hostis generis humani*, nemico dell'umanità, dall'altro, quello di utile idiota, di strumento inconsapevole, usato come primo grimaldello per far entrare il diritto della potenza statale in territori che ancora ne erano privi. Tuttavia, una volta reso utile idiota, il pirata si trasforma: "Spesso era veramente solo un caso se un pirata otteneva un'alta carica quale dignitario del re o finiva sul patibolo, condannato a morte come pirata" (*Terra e Mare*, 38). Egli poteva diventare un corsaro, battere bandiera del suo paese, assumendo un titolo e un ruolo giuridico; oppure scemare in una figura vacua e folcloristica, svuotata di ogni tensione. È solo nel costante esercizio di un rischioso procedere sul filo del limite – là dove tutto è ancora inappropriato, e oltre, dove nulla è ancora dichiaratamente illecito – che il pirata esercita la sua essenza. È nel suo abitare costantemente l'altrove, nel non farsi mai punto fisso ma vettore in movimento dentro il campo del diritto e della storia, che egli mantiene la sua identità. Pirata non è un titolo, ma una funzione: un attributo mobile, che può incarnarsi in soggetti diversi a seconda dei contesti.

Nel caso specifico di questo numero di Engramma, è l'internauta a farsi pirata: navigatore di spazi ancora non pienamente normati, abitante di quella tela marina che ha inaugurato un territorio inedito – un habitat esperienziale, una dimensione liquida e sfuggente, incatturabile dalla disciplina dei cippi confinari che ordinano "la ben fondata terra" ma solcato solo da scie di navigazione di effimera durata, che solo una nuova geometria può comprendere e orientare – non sostitutivo ma eccedente rispetto agli spazi precedenti. Questo nuovo spazio è teatro di conflitto e di ridefinizione, dove vecchie e nuove geografie si intrecciano e si ricompongono in relazioni dinamiche.

Il Nomos del web

Nel saggio *Terra e mare* (*Land und Meer*, 1942) – in un'appassionante ricostruzione dell'evoluzione storica e giuridica del mondo a partire dall'epoca delle grandi scoperte, raccontata come una storia per la figlia Anima – Schmitt offre un perfetto punto di partenza per la nostra riflessione:

Ogni ordinamento fondamentale è un ordinamento spaziale. Si definisce una costituzione di un paese o di un continente come il suo ordinamento fondamentale, il suo nomos. Ora il sostantivo greco *Nomos* deriva dal verbo greco *nemein* e, come questo, ha tre significati. In primo luogo ha lo stesso significato del tedesco *Nehmen*, prendere. Di conseguenza *Nomos* significa in primo luogo: *die Nahme*, l'appropriazione. Come ad esempio il greco *legein-logos* si traduce in tedesco con *sprechen-Sprache*, parlare-lingua, analogamente la relazione dei termini greci *nemein-nomos* conduce in tedesco alla relazione *nehmen-Nahme*, prendere appropriazione. L'appropriazione fu dapprima appropriazione della terra (*Landnahme*) e successivamente appropriazione del mare (*Seenahme*) [...]. *Nemein* significa in secondo luogo: dividere, distribuire (*teilen-verteilen*) quello di cui ci si è appropriati. *Nomos* significa, dunque, in secondo luogo: la fondamentale (primitiva) divisione e distribuzione della terra e l'ordinamento della proprietà che su di essa si basava. Il terzo significato è quello di *Weiden* cioè l'uso, la coltivazione, vero e proprio ordinamento fondamentale si basa, nel suo nucleo essenziale, su determinati limiti e delimitazioni spaziali, su determinate misure e su una determinata distribuzione della terra. All'inizio di ogni

grande epoca c'è, pertanto, una grande appropriazione di territorio. In particolare a ogni rilevante mutamento e ridefinizione dell'immagine del mondo sono connessi mutamenti geopolitici e a una nuova divisione della terra, a una nuova appropriazione di territorio (*Terra e mare*, 64-65).

Se per Schmitt, tanto l'“essere politico” dello Stato quanto l'apparato euristico del diritto sono radicati nella realtà terrestre della comunità politica – “La terra è detta nel linguaggio mitico la madre del diritto” – il mare è un regime epistemico totalmente altro, (in)definito dall'indeterminatezza giuridica:

Il mare invece non conosce un'unità così evidente di spazio e diritto, di ordinamento e localizzazione. È vero che anche le ricchezze del mare, pesci, perle e altro, vengono ricavate dall'uomo con un duro lavoro, ma non – come accade per i frutti della terra – secondo un'intima proporzione di semina e raccolto. Nel mare non è possibile seminare e neanche scavare linee nette. Le navi che solcano il mare non lasciano dietro di sé alcuna traccia. “Sulle onde tutto è onda”. Il mare non ha carattere, nel significato originario del termine, che deriva dal greco *charassein*, scavare, incidere, imprimere. Il mare è libero (*Il nomos della terra*, 20).

Il mare è dunque inteso come *res nullius*, un vuoto sul piano giuridico, e in questo vuoto esso assume al contempo la forma di una zona culturale liminale, che ha la potenza di sovvertire la tassonomia delle gerarchie giuridiche costituite. In questo senso, il mare non è soltanto uno spazio privo di sovranità, ma un luogo di sospensione dell'ordine, in cui le strutture spaziali del diritto entrano in crisi. L'ingresso del mare nell'orizzonte del diritto internazionale segna una prima frattura nell'ordinamento spaziale tradizionale strutturato sulla terra, e introduce un rapporto, quello tra terra e mare.

Infine, scrive Schmitt, una “terza dimensione”, tutta novecentesca, entra in gioco, quella del cielo:

Si profila quale nuova dimensione lo spazio aereo, spinge a togliere la contrapposizione tra terra e mare nella direzione di una nuova struttura spaziale. Oggi non è più possibile mantenere le tradizionali rappresentazioni dello spazio e pensare lo spazio aereo come una semplice pertinenza o come un accessorio della terra o del mare. Ciò sarebbe, in modo veramente ingenuo, un pensare guardando dal basso verso l'alto. Sarebbe la prospettiva di un osservatore che dalla superficie della terra o del mare alzasse lo sguardo in aria e, a capo in su, guardasse fisso dal basso in alto (*Il nomos della terra*, 428).

La rivoluzione inaugurata dall'irruzione di elettricità, aviazione e telecomunicazioni, e con essa il nuovo slancio verso la conquista del cielo, non può essere compresa attraverso una prospettiva ingenua che si limiti a guardare “dall'alto verso il basso” – ci ammonisce Schmitt. Ed è un monito che abbiamo il dovere di raccogliere con lucidità anche oggi, nel momento in cui ci troviamo dinanzi all'emergere di una nuova “quarta dimensione”: quella della rete. Uno spazio potenzialmente infinito, abissalmente oscuro, talvolta lucido e brillante, talvolta opaco, che si configura come una nuova *res nullius*, sospesa tra assenza di giurisdizione e proliferazione di poteri informali. È precisamente su questa nuova soglia che la figura del pirata può tornare ad assumere un ruolo critico e necessario, eludendo il controllo delle potenze che ambiscono a colonizzare anche questo spazio nuovo.

Comprendere in che modo il pirata venga neutralizzato, ricondotto a una funzione complice e servile, equivale a interrogarsi sulle modalità attraverso cui si possa ancora mantenere aperta la possibilità di ripensare il diritto e lo spazio secondo coordinate altre, capaci di dar forma a risposte adeguate alle istanze che il presente ci impone. Il suo impiego è marcatamente peggiorativo, carico di implicazioni politiche, ma privo di un significato giuridico univoco e codificato. In questa prospettiva, proprio per la sua forza di dislocamento e di scoperta, la pirateria – da incubo delle genti – può rivelarsi come una risorsa critica preziosa. *Ex captivitate salus* è la formula che consente di riconoscere come le vessazioni e i vincoli imposti dall'attuale sistema normativo non siano più adeguati allo spazio aperto dal web. Uno spazio che, pur non essendo più una novità, continua a essere attraversato da trasformazioni tecnologiche – da ultima, e non certo inattesa, quella dell'intelligenza artificiale – che entrano in attrito con assetti giuridici ormai inefficaci. Si tratta di un sistema che non genera benefici significativi per alcuno (se non per coloro che vi hanno saputo imporre una logica proprietaria e lucrativa), che disattende le garanzie proclamate e le tutele autoattribuite da coloro che detengono il potere di determinare positivamente il diritto. Il fallimento di queste norme è innanzitutto pratico, fattuale: esse risultano spesso inapplicabili nei loro stessi presupposti. Ma è anche un fallimento teorico e ontologico, poiché tali dispositivi giuridici si mostrano incapaci di aderire alla realtà effettiva, alle pratiche quotidiane che, pur nella loro spontaneità, risultano legittime e fondate su logiche diverse da quelle formali. Queste pratiche, in quanto vitali e storicamente situate, eccedono strutturalmente ogni tentativo di fissazione normativa, ogni pretesa di immobilizzare il divenire in una forma statica e precostituita.

Copyright e Copyleft

Il termine *piracy* entra nell'uso moderno della lingua inglese per designare pressoché ogni forma di interferenza nei diritti di proprietà, indipendentemente dal fatto che tale interferenza sia autorizzata o meno. All'interno dell'ambito del diritto di proprietà, il copyright si configura come un diritto eminentemente negativo, uno *ius excludendi alios*, fondato sulla possibilità di impedire ad altri l'accesso, la riproduzione o la diffusione di un contenuto. In questo senso, il diritto d'autore non appare tanto come uno strumento di tutela dell'ingegno quanto come un meccanismo di controllo: ciò che si protegge non è solo la paternità dell'opera, ma soprattutto la sua esclusività – il potere di limitarne la circolazione. In questo quadro si inserisce una delle questioni più complesse e strategiche del dibattito contemporaneo: quella del diritto di copia. Decisivo, in tal senso, è comprendere come questa fattispecie giuridica venga rideclinata nella nuova cornice tecnologica e sociale dischiusa dalla rete. Se il nuovo pirata si muove nella quarta dimensione, quella della rete, è bene ricordare la lezione di Schmitt e sfuggire da qualsiasi lettura manichea:

I media di massa ripropongono regolarmente, in maniera concertata, banalizzazioni ridicole dell'attivismo digitale. Questo atteggiamento di sufficienza e spettacolarizzazione rende difficile una cartografia anche solo vagamente oggettiva di quanto si muove nelle reti: i pirati informatici sono uno spauracchio utile al pensiero totale, non importa di quale colore politico, e funzionale alle risposte preconfezionate. Per correre ai ripari, per difendersi da questa malvagia incarnazione piratesca, sono stati costituiti corpi polizieschi internazionali con giurisdizione anche virtuale,

sono state lanciate campagne sulla sicurezza informatica, sequestrate migliaia di macchine in tutto il mondo, arrestate centinaia di persone. [...] La mitizzazione manichea dell'hacker come individuo pericoloso che si muove in un territorio senza leggi, onnipotente, quasi fosse un essere distribuito con terminali senzienti in ogni capo del mondo, in rapporto con oscure comunità di supertecnici, è un'immagine decisamente nostalgica di soluzioni facili, desiderosa di stabilire confini chiari e netti, di separare buoni e cattivi (Ippolita, *Open non è free*, 7-8).

Questo numero di Engramma, schierato apertamente a favore del Copyleft, vuole dare voce a una prospettiva che si oppone a ogni forma di ostacolo alla riproduzione e alla diffusione, qualunque sia l'oggetto coinvolto. A ben vedere, infatti, la copia non comporta alcuna sottrazione materiale all'originale, né un danno effettivo alla sua integrità: al contrario, il vero rischio si annida nella sua inaccessibilità, nella possibilità che esso rimanga confinato nelle mani di pochi, o addirittura di nessuno, magari sepolto in archivi chiusi o reso inservibile da obsolete logiche proprietarie. Sempre più spesso, il diritto d'autore si rivela meno come uno strumento di tutela e più come un apparato di blocco, censura e controllo. Questo vale in particolare per ambiti cruciali come la produzione artistica, la ricerca scientifica e l'informazione. In un contesto in cui i beni da tutelare sono sempre più smaterializzati – immagini, testi, suoni, dati – e quindi meno circoscrivibili, il diritto tende non a riconoscere la natura fluida e condivisibile di tali oggetti, ma a irrigidirsi, estendendo i propri confini tanto più quanto l'oggetto si espande.

Paradossalmente, l'aumento della diffusione e della disponibilità di un contenuto genera una corrispondente intensificazione delle pretese di controllo su di esso, secondo una logica che si oppone frontalmente alla condivisione e alla libera circolazione del sapere. In questo senso, l'espansione dei diritti di proprietà intellettuale può configurarsi come l'antitesi dell'apertura scientifica e della disseminazione della conoscenza: una tendenza che, oltre a compromettere l'accesso alle risorse digitali per studenti e ricercatori, consolida i privilegi – economici, giuridici e infrastrutturali – degli attori che gestiscono la circolazione del sapere, dagli editori accademici ai proprietari delle grandi piattaforme e motori di ricerca. Rivendicare il diritto alla condivisione della conoscenza significa allora interrogare criticamente queste dinamiche di esclusione, e riconoscere nella copia non un atto di sottrazione, ma una forma di proliferazione culturale. Come già scriveva Aby Warburg, in una lettera all'amico Gustav Pauli in cui motivava la necessità epistemica e filosofica di tracciare una variazione di uno specifico tema iconografico che, dal sarcofago romano passava per Raffaello e per le incisioni cinquecentesche, sino ad arrivare al *Déjeuner sur l'herbe* di Édouard Manet:

L'intellettuale che è in me si rallegra sempre (pensando di aver trovato una felice conferma della nostra concezione della vita) nel vedere che la grossolana opposizione tra "originale" e "imitazione" può essere superata con la mediazione di un punto di vista superiore secondo il quale l'imitazione non è un problema giuridico, ma fa parte di una psicologia della cultura (Lettera di Aby Warburg a Gustav Pauli del 30 marzo 1929).

Copyleft & internauti pirati

La definizione dei temi e dei casi di studio qui presentati è il risultato di un percorso collettivo articolato in tre seminari tenutisi presso il centro studi classicA dell'Università Iuav di Venezia

(28 ottobre 2024; 7 gennaio e 4 febbraio 2025). In queste occasioni, alcuni degli autori che compaiono in questo numero, insieme ad altri partecipanti, hanno contribuito in modo decisivo alla sua costruzione teorica e curatoriale. I tre incontri si sono inseriti all'interno di una più ampia traiettoria di riflessione critica sul digitale e sulle sue potenzialità, al di là degli approcci dominanti improntati al protezionismo e alla restrizione della circolazione delle informazioni. Al contrario, l'obiettivo è stato quello di esplorare modalità alternative di fruizione e produzione dei contenuti digitali, capaci di superare il semplice ricalco di pratiche preesistenti, aprendo invece a spazi inediti di sperimentazione, condivisione e conoscenza – un fronte su cui La Rivista di Engramma è sempre stata militante: basti pensare ai Seminari Luminar. Internet e Umanesimo, una serie di giornate di studio, promosse da Engramma con straordinario anticipo sui tempi tra il 2002 e il 2010 (a questo link un indice dei materiali).

Ad aprire il numero sono due contributi che tracciano il contesto teorico e militante in cui esso si colloca. Peppe Nanni, in *©Tutti i diritti riservati. Proprio tutti? Per un diritto costituente* affronta il paradosso dell'uso pubblico di spazi digitali privati, criticando il diritto d'autore entro cornici giuridiche consolidate. Il saggio invita a un ripensamento costituente del diritto, evocando figure come Bruno, Warburg e Jünger. La Redazione di Engramma firma il contributo *Engramma Open Access. Aperta origine*, che illustra l'impegno costante della rivista per una concezione libera, autentica e non condizionata dell'accesso aperto. Fin dalle sue origini, Engramma ha adottato una politica editoriale che rifiuta le logiche selettive o escludenti adottate da molte altre riviste (le quali spesso offrono contenuti in open access solo a seguito di finanziamenti provenienti da dipartimenti universitari o da fondi statali, con costi elevati sostenuti a monte della pubblicazione). Engramma rivendica invece un modello di accessibilità fondato sulla condivisione libera del sapere, senza barriere economiche né filtri istituzionali. Engramma 222 si divide in tre sezioni: *Invenzione*, *Chiusura*, *Apertura*, e un'appendice, *Dalla cambusa*.

Invenzione

La prima sezione, *Invenzione*, raccoglie saggi che si concentrano su epoche in cui il concetto di copyright non aveva ancora assunto uno statuto giuridico definito, ma cominciava a delinearsi nelle pratiche e nelle tensioni normative. Il contributo di Mirco Modolo, *Riprodurre il patrimonio culturale. Quando l'abuso diventa (la) regola*, offre un accurato *excursus* storico sulle restrizioni imposte, già in epoca borbonica, alla riproduzione del patrimonio artistico. Attraverso una serie di episodi emblematici – tratti da diari, documenti e casi limite – Modolo ricostruisce una genealogia del controllo statale sulla copia di reperti archeologici, spingendosi fino alle normative italiane più recenti. Ne emerge un filo conduttore inquietante: lo Stato tende a interpretare il patrimonio pubblico come proprietà esclusiva, dando luogo a un regime normativo guidato da una logica di controllo assoluto, spesso priva di razionalità e di concreta applicabilità. Il secondo saggio, *Per un'iconografia della noia. Dal Cinquecento al meme: i notai e la xilografia, tra appropriazione e trasgressione*, di Lorenzo Gigante, esplora il tema dell'appropriazione visiva a partire dalle giornate oziose dei notai cinquecenteschi. Gli atti di riuso, disegno e persino caricatura di stemmi e carte ufficiali diventano espressione ludica e

creativa, di cui Gigante propone una lettura originale: quei gesti irriverenti prefigurano, nella loro leggerezza, le pratiche contemporanee di riuso libero delle immagini nel web, come il meme, dove la noia si trasforma in gesto produttivo. Segue il saggio di Maurizia Paolucci, *A Tale of Two Misfits. The Sabbath/Shabbat across William Hogarth's A Harlot's Progress Series*. L'anno è il 1732: William Hogarth incide le sei tele della serie *A Harlot's Progress*, e quasi immediatamente si diffondono copie pirata delle sue opere. L'episodio spinge Hogarth, insieme ad altri artisti, a fare pressione sul Parlamento britannico per l'emanazione di una legge che tuteli i diritti degli autori – iniziativa che condurrà alla promulgazione dell'Engravers' Copyright Act. Da questo spunto, il saggio analizza in profondità la serie di incisioni, soffermandosi su ciò che può aver reso le opere di Hogarth così appetibili per i copisti. Chiude la sezione Bernardo Prieto con *Presentazione di Yan Thomas, Il valore delle cose, Quodlibet [2002] 2022. Con glosse e note a partire da Yan Thomas, a margine dei seminari su Copyleft & Internauti pirati*. Prieto introduce e commenta il testo di Yan Thomas sulla formazione, nel diritto romano, della categoria di *res*, fondamento giuridico della proprietà, del possesso e della normazione dei beni. In appendice, una raccolta di riflessioni ispirate dal testo di Thomas e dai seminari che hanno preparato questo numero di Engramma che, con acutezza aforistica, toccano temi centrali del dibattito contemporaneo sul diritto d'autore, in uno stile che esemplifica quanto “una vera poetica corsara sia sempre allusiva”.

Chiusura

La seconda sezione, *Chiusura*, si concentra sull'attualità. Ad aprirla è Giorgiomaria Cornelio con *No logo? Sul plagio e la vita dei segni, da Melania Trump ai magazzini criminali del Medioevo*. In questo ricco saggio, Cornelio esplora la vitalità dei segni e la loro irriducibile resistenza all'appropriazione. Il vincolo simbolico che essi recano, evocando Giordano Bruno, eccede sempre l'intenzione e il controllo di chi li impiega, rendendoli inappropriabili – ieri come oggi. Il saggio si muove come un pendolo tra passato e presente, ma è nel contemporaneo che tiene costantemente fisso il suo baricentro, interrogando il nostro tempo attraverso una genealogia critica dei segni, del plagio e del loro potere di trasgressione. Segue Alessandro Visca con *Il potere segreto. Wikileaks e la digitalizzazione dell'informazione*, un'intervista a Stefania Maurizi, giornalista e autrice de *Il potere segreto* (Chiarelettere, 2024). Maurizi ha collaborato a stretto contatto con WikiLeaks – l'organizzazione fondata da Julian Assange che ha reso pubblici milioni di documenti riservati, rivelando informazioni cruciali sulle guerre in Iraq e Afghanistan, così come sulle attività diplomatiche statunitensi. Il suo libro ricostruisce gli eventi che hanno portato Assange a trascorrere sette anni in qualità di rifugiato politico all'interno dell'ambasciata dell'Ecuador a Londra, nel tentativo di evitare l'estradizione negli Stati Uniti, dove era accusato di cospirazione e spionaggio. A questo periodo sono poi seguiti cinque anni nella prigione di massima sicurezza di Belmarsh, in Inghilterra, una fase che si è recentemente conclusa con un patteggiamento con il governo americano. L'intervista ripercorre i momenti chiave della vicenda WikiLeaks e della traiettoria di Assange – episodi che segnano una svolta nella storia del giornalismo e gettano luce sui complessi intrecci tra potere politico-economico e diritto all'informazione. Douglas McCarthy, in *Museums and the*

Enclosure of the Public Domain in the Digital Age esamina come numerosi musei stiano limitando l'accesso alle immagini digitali di opere d'arte appartenenti al pubblico dominio, una pratica paragonata al fenomeno storico delle *Enclosures* in Inghilterra. Questa "recinzione digitale" compromette la ricerca, l'educazione e il riuso creativo, minando lo statuto naturale del pubblico dominio. L'articolo analizza le implicazioni giuridiche ed etiche di tali pratiche, con particolare attenzione alle rivendicazioni di copyright sulle riproduzioni digitali: è la scelta paradossale di quei musei che, pur adottando politiche restrittive sull'accesso, abbracciano con entusiasmo gli NFT come nuova forma di monetizzazione dei beni che dovrebbero custodire. Il contributo *Piracy Shield, diritto d'autore e monopoli intellettuali: il caso italiano* di Barbara Pasa affronta il tema della pirateria digitale contemporanea. L'analisi mette in luce come le nuove forme di controllo dell'informazione – attraverso copyright, infrastrutture tecnologiche e dispositivi legali – producano una crescente restrizione dell'accesso al sapere. In quest'ottica, il recente sistema *Piracy Shield*, introdotto in Italia per contrastare la pirateria online, viene letto come sintomo di un orientamento normativo sempre più allineato a interessi monopolistici, e sempre meno attento alla complessità del rapporto tra diritto, innovazione e giustizia cognitiva. La sezione si chiude con *Note su alcune aperture giurisprudenziali al principio del "libero utilizzo" e sugli effetti nelle culture del riuso* di Alessia Brandoni, un contributo che esplora i confini giuridici della citazione e dell'uso trasformativo nelle pratiche artistiche contemporanee. Con un'attenzione particolare rivolta alla giurisprudenza europea, nonché alla normativa e alla prassi giurisprudenziale tedesca e italiana, l'analisi mette in evidenza la tensione tra interpretazioni restrittive del diritto d'autore e una visione più dialogica e relazionale del riuso. Sullo sfondo delle culture artistiche dell'assemblaggio e della citazione, il saggio propone un ripensamento del quadro normativo, auspicando un riconoscimento del riuso non come violazione, ma come atto creativo e critico.

Apertura

La terza sezione, *Apertura*, volge lo sguardo al futuro, proponendo scenari e riflessioni su ciò che auspichiamo o paventiamo, o che già si va delineando all'orizzonte. Apre la sezione l'articolo di Alessandro Del Ninno, *Copyright e Copyleft nell'era dell'intelligenza artificiale. Scenari tecnologici e risposte normative*, che offre un quadro aggiornato della situazione attuale in merito al modo in cui le normative nazionali – in particolare quella italiana, nel contesto dell'Unione Europea – si stanno confrontando con le sfide poste dall'intelligenza artificiale. Pur trattandosi di un assetto destinato a mutare – e con ogni probabilità a farlo rapidamente – l'analisi di Del Ninno mette a fuoco i nodi critici e le tensioni strutturali di un sistema giuridico ancorato a categorie elaborate in epoche precedenti, e ora chiamato a ripensarsi di fronte a una trasformazione tecnologica radicale. Segue il contributo di Francesco D'Isa, *Contro il copyright. Pirateria, disobbedienza civile e creatività collettiva*, che, alla luce delle più recenti evoluzioni tecnologiche, avanza una critica radicale all'impianto tradizionale del diritto d'autore. D'Isa individua nella pratica della pirateria e della disobbedienza civile non solo forme di resistenza, ma strumenti legittimi di produzione culturale collettiva, chiedendo con forza un ripensamento profondo – e ormai non più rinviabile – del concetto stesso di copyright. In

Anna, the Universal Library, Christian Toson ed Elizaveta Kozina riflettono sulla piattaforma di condivisione di libri digitali che, con intento militante, si propone di diventare la biblioteca del sapere universale, raccogliendo e rendendo accessibili tutti i volumi del mondo. Chiude la sezione *Per una liberazione della retorica dell'archivio. Verso una pratica dell'immagine come relazione*, una lunga conversazione fra i curatori del numero e l'artista e regista Alessandro Gagliardo, in cui sono sollevati interrogativi radicali sul senso stesso del fare cinema in un'epoca sovraccarica di immagini e suoni, spostando l'attenzione sulla cruciale questione della costituzione e accessibilità degli archivi audiovisivi. Archivi che non vanno intesi come depositi inerti, ma come materia viva e pulsante del processo creativo – come Gagliardo stesso afferma: “L'archivio non è un deposito da proteggere: è un campo di possibilità che si apre nella relazione”.

Dalla cambusa

La sezione *Dalla cambusa* propone una selezione di testi intercettati e recuperati durante la navigazione di questo numero e riproposti in quanto esemplari perché accompagnano e arricchiscono i temi affrontati nei diversi contributi, con particolare attenzione alle questioni dell'open access e del copyleft. La sezione si apre con la *Corrispondenza con un editore*, la riedizione del caustico scambio epistolare tra, da una parte, Gianfranco Sanguinetti e Guy Debord e, dall'altra Gian Piero Brega per Feltrinelli, a proposito della richiesta della casa editrice di pubblicare una traduzione italiana dei dodici fascicoli dell'Internazionale Situazionista. Segue *Guerilla Open Access Manifesto*, dello studioso e attivista Aaron Swartz, in originale inglese e traduzione italiana; una breve introduzione ripercorre la vita e l'opera di Swartz, mettendo in luce il suo impegno per l'Open Access e la democratizzazione del sapere. A seguire *L'Elogio de la piratería*, testo del critico cinematografico boliviano Mauricio Souza Crespo. Sullo sfondo di una realtà segnata dalla scarsità di infrastrutture culturali in Bolivia, il testo difende la pirateria audiovisiva come forma di emancipazione culturale e di resistenza all'ingiustizia istituzionale. In questa prospettiva, la pirateria non è furto, ma un atto di democratizzazione: una pratica appassionata di accesso al sapere e all'arte. Viene inoltre pubblicata la prima traduzione italiana delle *10 tesi sull'archivio* del gruppo pad.ma (Shaina Anand, Laurence Liang, Sebastian Lütgert e Ashok Sukumaran). La redazione e la traduzione del testo è stata realizzata durante il workshop “Faremo un film! (potremmo anche non farlo)” (Università Iuav di Venezia, 9-17 ottobre 2023), coordinato da Flavia Mazzarino, Filippo Perfetti e Elena Roccaro, con la partecipazione di Alessandro Gagliardo.

Questo numero di Engramma è dedicato alla memoria e all'opera di Aaron Swartz.

English abstract

This issue of Engramma, titled *Copyleft & internauti Pirati*, critically examines the contemporary state of digital resource accessibility, the economic and legal frameworks governing knowledge infrastructures, and advocates for the unrestricted dissemination of knowledge. The editorial introduces the pirate as a symbol of resistance against traditional legal confines, drawing upon Carl Schmitt's *The Nomos of the*

Earth. The issue opens with two contributions that outline the theoretical and militant framework. Peppe Nanni, in *©Tutti i diritti riservati. Proprio tutti? Per un diritto costituente*, critiques the contradictions of copyright in digital spaces, calling for a foundational rethinking of law; *Engramma Open Access. Aperta origine* by the Engramma editorial board, outlines the journal's long-standing commitment to genuine, non-institutional open access. The issue is then divided in three sections: "Invenzione", "Chiusura", "Apertura". The Section "Invenzione" presents *Riprodurre il patrimonio culturale. Quando l'abuso diventa (la) regola* in which Mirco Modolo traces the historical control over artistic reproduction; Lorenzo Gigante in *Per un'iconografia della noia. Dal Cinquecento al meme: i notai e la xilografia, tra appropriazione e trasgressione* explores early visual appropriation by notaries as a proto-meme culture; Maurizia Paolucci in *A Tale of Two Misfits. The Sabbath/Shabbat across William Hogarth's A Harlot's Progress Series* examines copyright's origins via Hogarth's fight against pirate copies; Bernardo Prieto presents the volume *Yan Thomas, Il valore delle cose, Quodlibet [2002] 2022* with critical glosses. The section "Chiusura" includes Giorgiomaria Cornelio's *No logo? Sul plagio e la vita dei segni, da Melania Trump ai magazzini criminali del Medioevo*, a reflection on the irreducibility of signs to ownership; in *Il potere segreto. Wikileaks e la digitalizzazione dell'informazione* Alessandro Visca interviews Stefania Mauriz about WikiLeaks, Assange, and freedom of information; *Museums and the Enclosure of the Public Domain in the Digital Age* by Douglas McCarthy denounces digital restrictions by museums on public domain art; Barbara Pasa in *Piracy Shield, diritto d'autore e monopoli intellettuali: il caso italiano* reconstructs Italy's anti-piracy system as reinforcing monopolies and limiting cognitive justice; in *Note su alcune aperture giurisprudenziali al principio del "libero utilizzo" e sugli effetti nelle culture del riuso*, Alessia Brandoni explores the jurisdictional horizons supporting creative reuse and transformative citation. In the section "Apertura", *Copyright e Copyleft nell'era dell'intelligenza artificiale. Scenari tecnologici e risposte normative*, by Alessandro Del Ninno, analyzes how AI challenges outdated copyright frameworks; *Contro il copyright. Pirateria, disobbedienza civile e creatività collettiva* by Francesco D'Isa defends piracy and civil disobedience as collective cultural practices; Christian Toson and Elizaveta Kozina present *Anna, the Universal Library*, presenting Anna's Archive, the project of a universal digital library; *Per una liberazione della retorica dell'archivio. Verso una pratica dell'immagine come relazione* is a dialogue with the artist Alessandro Gagliardo on rethinking the archive as a space of relation, not preservation. The "Dalla cambusa" appendix presents a selection of exemplary texts, with a particular focus on open access and copyleft: *Corrispondenza con un editore*, the epistolar exchange between the International Situationist and the publisher Feltrinelli; *Guerilla Open Access Manifesto* by the American scholar and activist Aaron Swartz; *Elogio de la piratería* by the Bolivian film critic Mauricio Souza Crespo; and 10 tesi sull'archivio by the pad.ma collective. This issue of Engramma is dedicated to the memory and work of Aaron Swartz.

keywords | Open Access; Copyleft; Copyright; Carl Schmitt; Piracy; Freedom of Knowledge.

La Redazione di Engramma è grata ai colleghi – amici e studiosi – che, seguendo la procedura peer review a doppio cieco, hanno sottoposto a lettura, revisione e giudizio questo numero (v. versione online e Albo dei referee di Engramma)

"©Tutti i diritti riservati". Proprio tutti?

Per un diritto costituente

Peppe Nanni

Chiamo partizione (*partage*) del sensibile quel sistema di evidenze sensibili che rendono contemporaneamente visibile l'esistenza di qualcosa di comune e le divisioni che, su tale comune, definiscono dei posti e delle rispettive parti. [...] Alla base della politica c'è dunque un'«estetica». [...] È una suddivisione dei tempi e degli spazi, del visibile e dell'invisibile, della parola e del semplice rumore a definire contemporaneamente il luogo e la posta in gioco della politica in quanto forma di esperienza. La politica ha per oggetto ciò che può essere visto o ciò che può essere detto, chi abbia la competenza per vedere e la qualità per dire; la politica ha per oggetto la proprietà degli spazi e i possibili del tempo.

Jacques Rancière, *La partizione del sensibile. Estetica e politica*

La recinzione del Web

Partiamo da un paradosso, solo apparente. Come è possibile che governi, ministeri e altri enti pubblici si sentano in dovere di aprire degli account su social network, tutti rigorosamente di proprietà di multinazionali private, accettando i regolamenti da queste imposti, quando, al contrario, almeno secondo una logica minimamente politica, dovrebbero essere i privati a chiedere ospitalità su strutture informatiche normate e gestite dalla mano pubblica? Il fatto che – in un clima di generale assuefazione – nessuno trovi sorprendente e scandalosamente pericolosa questa situazione deve indurre a qualche riflessione. E a comprendere che l'alternativa binaria tra sfera statale e sfera del privato non spiega nulla, perché è completamente fittizia: quindi discettare di copyright (e magari di brevetti) accettando la vigente cornice giuridica è un esercizio inutile. Siamo di fronte a un fenomeno di (indebita) appropriazione originaria 2.0 dello spazio virtuale (e ormai anche dello spazio siderale) da parte di una ristretta oligarchia, che agisce con la complicità o almeno con la benevola tolleranza delle entità statuali.

Era già accaduto e l'Inghilterra ha costituito un caso esemplare. Dapprima Tommaso Moro, nel suo *Utopia*, aveva denunciato la sistematica spoliatura dei contadini, quando i grandi proprietari hanno iniziato a recintare (con 'enclosures') i campi comuni, da cui i villaggi, per consolidata consuetudine, traevano sostentamento, per adibirli invece a pascolo esclusivo delle loro greggi. La legislazione monarchica ha seguito e ha progressivamente garantito questi atti di banditismo oligarchico – o mafioso, nella versione italiana – dimostrando che in realtà la considerazione di un fatto come giuridico oppure antiggiuridico sia semplicemente una decisione politica. Sarà poi Marx, nel noto capitolo XXIV del terzo libro del *Capitale*, a de-

scrivere minuziosamente questo fondamentale episodio di “accumulazione originaria” con il quale, togliendo violentemente ai produttori la proprietà dei mezzi di produzione, si sono gettate le basi patrimoniali del moderno assetto capitalista – o stalinista, nella versione russa – fornendogli allo stesso tempo la necessaria massa di manodopera sradicata, da impiegare nel nascente ambiente di fabbrica. È da notare che la prima legislazione sul diritto d'autore venga promulgata in Inghilterra e affidi ai ‘patentati’ anche compiti di censura politica. La santificazione dell’individualismo proprietario e la consacrazione del sovranismo di Stato – ancora oggi il Re inglese si fregia del titolo di “proprietario eminente” – di matrice hobbesiana hanno formato la struttura portante del potere costituito, occultando la natura predatoria del gesto fondativo, mentre nella stessa cortina di oblio sprofondava anche il ricordo del *general intellect*, il terzo *genus* di modello politico, partecipato dall’intelligenza collettiva nel gestire i beni comuni:

Dopo la violentissima epopea delle *enclosures*, i modelli rimasero per sempre due, ossia quello dello Stato sovrano e quello della proprietà privata. Con la morte dell’intelletto generale, questi due modelli ancora oggi esauriscono il campo della possibilità e sono presentati come contrapposti dalla dominante retorica della modernità: per il liberalismo costituzionale lo stato rappresenta il pubblico, mentre la proprietà, paradigma del privato è fondativa del “mercato”. Le due nozioni dominanti, Stato e proprietà privata, colonizzano interamente l’immaginario, esaurendo rispettivamente l’ambito del pubblico e quello del privato in una sorta di gioco a somma zero: più mercato e meno Stato o più Stato e meno mercato sono le sole alternative politiche che esauriscono le opzioni dei programmi rispettivamente della destra e della sinistra parlamentari (Mattei 2011, 34).

È tipico delle procedure amministrative e di governance, a cui si riduce spesso la pratica del diritto e della politica, obliare, nascondere e comunque non far emergere la visione presupposta che è sempre una decisione ideologica. In questo senso, il fatto che uno spazio di libertà virtuale – come già nel caso della recinzione delle campagne inglesi – venga oggi requisito da pochissimi soggetti oligopolisti – come Google o Amazon e le loro ‘sorelle’, tanto per fare dei nomi – in concerto con le agenzie di intelligence, di sfruttamento del lavoro intellettuale e di sorveglianza governativa della popolazione, autorizza a riproporre un’antica domanda: il ladro è chi mette in atto pratiche trasgressive o il furto è quello di chi si impadronisce di questo spazio comune? Non sembra che si possa rispondere senza fuoriuscire dallo schema diadico proprietà privata o Stato. E non sembra neppure – lo ha notato Ugo Mattei – che si pongano il problema i molti giuristi liberali, sempre ossessionati da improbabili espropri proletari ma ciechi di fronte a gravissime lesioni della proprietà, quando questa è pubblica, come nel caso del Web.

Certamente, l’accesso alle informazioni era una questione rilevante già prima dell’avvento di internet, tuttavia, il modo in cui esse vengono ora prodotte, conservate e diffuse pone diversi interrogativi e determina il sovrapporsi di nuovi interessi, spesso contrastanti. Man mano che la conoscenza ha acquisito maggior rilievo dal punto di vista sociale, politico ed economico sono aumentate le tensioni per esercitare un controllo sulla stessa e la fervida adesione alle logiche del mercato, quale meccanismo in grado di contemperare costi e benefici del singolo e della collettività.

vità, ha fatto sì che la proprietà intellettuale si imponesse come modello egemonico, identificativo del rapporto tra beni e persone. Così, le stesse tecnologie che consentono la più ampia fruizione del sapere sono state ripensate dalle imprese commerciali e utilizzate al fine di circoscrivere l'accesso a risorse precedentemente nella disponibilità comune [...]. Occorre inoltre considerare come la dimensione globale della rete, la difficoltà di esercitare un controllo effettivo sulla e nella stessa e la dematerializzazione dei contenuti che vi circolano abbiano contribuito a determinare una profonda disarticolazione di due concetti fondamentali della tradizione giuridica occidentale, quello di sovranità e quello di proprietà. Si tratta di due capisaldi della modernità, in ragione dei quali, sin dal *Code civil* francese, gli ordinamenti giuridici europei sono stati organizzati secondo il binomio pubblico-privato: "Au citoyen appartient la propriété, et au souverain l'empire" (Contu 2017).

Già argomentando *de iure condito*, nel quadro della dottrina giuridica dominante, le zoppicanti giustificazioni efficientiste poste a fondamento dell'illimitata proprietà privata dei patrimoni materiali deperibili – che sarebbero in ipotesi meglio tutelati dall'interesse egoistico dell'*homo oeconomicus*, cardine dell'antropologia possessiva liberale – non reggono per quanto riguarda i beni immateriali, per di più frutto dell'interazione relazionale tra una pluralità di soggetti e non certo opera esclusiva di un individuo isolato, beni intangibili il cui valore paradossalmente cresce proprio con la massima diffusione.

Ma la sfida del mondo virtuale non merita di essere immiserita nel quadro asfittico della dialettica delle "norme senza enormità" del potere costituito. Si tratta di inventare quello che ancora non c'è, di mostrare il suo aspetto energetico, trasformativo, inquietante e di non accettare il quadro dell'esistente, i confini esistenti, i paletti di esclusione esistenti. Appunto la differenza tra un diritto come quello vigente che si limita a produrre divieti e sbarramenti e una concezione espansiva dei diritti come proliferazione della potenza disponibile a favore dell'intero corpo sociale.

Il diritto costituente

Per strappare il pensiero giuridico contemporaneo alla sua funzione di corollario di un potere costituito e ossificato, per sollecitare le forme del diritto a eccedersi in senso creativo e a contaminarsi su frontiere metagiuridiche, Antonio Negri ha progettato – con grande scandalo dell'accademia – un dispositivo teorico e pratico di dichiarata intenzione conflittuale: il potere costituente (Negri 1992; alla sua portata speculativa Engramma ha dedicato il numero 221 *Antonio Negri e i classici*: Assennato, Centanni, Masiero 2025). Riporto qui invece una sua ulteriore definizione del potere costituente, formulata in un'intervista rilasciata poco prima di morire:

Ogni potere definitivo, costituente, è frutto di una lotta: di una lotta che è sempre aperta e di una lotta che deve demolire lo stato e la sovranità, così come posta, per lasciare aperta una respirazione della società. Un potere che quando la democrazia sarà realizzata, quando si arriverà a realizzare effettivamente la democrazia, che non è mai stata realizzata finora, quando non ci sarà più rappresentanza, per esempio, dovrà essere un potere che si media continuamente in maniera diretta nella società, attraverso potenze produttive, attraverso potenze amministrative,

attraverso capacità che vengono tolte alla subordinazione dallo Stato e divengono invece così potenze costituenti: processi costituenti continui (Raunig, Negri 2023).

Il pensiero giuridico può indirizzarsi in una direzione diversa – di propulsione, di indirizzo, di capacità di apertura per garantire zone di esperimento: non semplicemente registrare, con patologico ritardo, i cambiamenti – una modalità tecnicamente reazionaria, cioè capace solo di reagire alla spontaneità sociale – ma incentivare l'espansione dei diritti, anziché moltiplicare i divieti. La lotta tra potere costituente e potere costituito riprende l'opposizione spinoziana tra potenza a disposizione di tutti e *potestas* degli apparati statali e della prepotenza oligarchica. E però occorre risvegliare la fame di questa potenza, un desiderio diffuso e intellettualmente nutrito che va a risalire *per li rami* fino alla mnemotecnica di Giordano Bruno, della quale internet è una discendenza genealogica. Tra quello splendore, quella capacità immaginativa condivisa e contagiosa di stampo rinascimentale e la rassegnazione al semplice funzionalismo informatico (dove i cd “contenuti” sono un neutro optional ornamentale), si giocano le due modernità possibili, irriducibilmente opposte.

Prendiamo allora la rincorsa, per ricapitolare alcuni presupposti che hanno dischiuso la promessa di Internet come luogo irradiante della libera creatività umana.

Prefigurazioni di Internet: Bruno, Warburg, Jünger

Fulgor ille. Il vincolo magico esaltato da Bruno come intelaiatura di voluti legami (reversibili, pericolosi, olimpicamente plurali) ha introdotto una iniezione di luce nel corpo sociale imballato dalla muffa del conformismo. Il tempo a cavallo tra Novecento e nuovo millennio oscilla, nella ripresa della lotta radicale e rizomatica tra due genealogie del Moderno: opposizione politica, carnale, tra una globalizzazione formalmente acquietata nella rassicurazione psicologica, dove innovazione è un modo di dire conservazione di un eterno presente, privo di Figure conturbanti oppure, *contra*, uso immaginativo dell'esattezza tecnica come leva di esuberanza esistenziale, partecipazione attivistica e produttiva da parte dell'intera cittadinanza. Qui e solo qui, per un momento, la tecnica mostra la sua radice non (solo) tecnica, che si declina anche in estetiche contrapposte. Il conflitto è politica militante, è magia neorinascimentale, Machiavelli e Bruno cercavano disperatamente un'immagine risolutiva, contro distruttori di Immagini: iconoclastia della Riforma protestante come sfondo ascetico – teologico dell'accumulazione originaria del capitalismo, Logos deprivato di immagini e colori, discorso che non ricorda la propria provenienza topografica dall'enigma e dal Labirinto della filosofia aurorale. Legge senza Icone.

Aby Warburg respira l'aria mossa dal superamento dell'oleografia ottocentesca. La relazione mobile e precaria delle immagini warburghiane spezza in effigie l'ordine politico statuale, il sequestro dell'immaginazione individuale e collettiva operata dalla rudimentale macchina hobbesiana, con le sue relazioni necessitate e statiche tra le parti: il monopolio dell'attività, appannaggio esclusivo del Sovrano e la deferente passività dei sudditi, stregati dal bagliore accecante della scena regale (che si prolunga fino a noi, in Italia per esempio nella tintinnante retorica del cerimoniale quirinalizio). Insieme, l'esperimento di Warburg restituisce il substrato

‘daimonico’ della potenza, urtando la sedata tranquillità piccolo borghese della commedia sociale in stile *Belle époque*. La rete dei rimandi mnestici si autoalimenta per l’effetto di reciproco e mobilitante incantamento tra le immagini, le Tavole acquisiscono tridimensionalità. Il costruttivismo delle Tavole – come libera e rigorosa attività – decontestualizza e spaventa i significa(n)ti dal radicamento unilaterale nello spazio addomesticato dell’inerzia. Nasce una grammatica dell’imprevisto e viene restituita la stessa portata di sconvolgimento della *perspectiva* albertiana. Con il *Bilderatlas*, Warburg dà “la parola alle immagini”. Atlante e nuovo canone dell’immaginario esibiscono un sistema nervoso dionisiaco e inquieto, spaziature, intervalli che scandiscono tanto soluzioni di continuità quanto sotterranei arrischi strutturali. La “scienza senza nome” si annuncia come una tagliente dichiarazione di guerra, rivolta anche a se stessi – indisciplinata fuoriuscita di trincea sul fronte del sapere. È un nomos paradossale, che ritraccia confini continuamente ma solo per suggerire continui sconfinamenti, propiziati dalla scintilla di attrito, dallo sfregamento energetico contro le linee che devono essere attraversate, contro le solide resistenze che attestano la durezza geometrica dell’impresa. Si deve inventare un metodo di sconnessione epistemologica, *imaginatio* e logos portati a riflettere in tempo reale sull’azione che provocano e da cui ricevono – come conferma d’intensità e verificabile misura d’energia – continua modificazione. Niente di effimero ma cristalli d’attimo che non ristanno.

Ernst Jünger ha abitato lo scorrere di un secolo come osservatore partecipante. Ha colto la potenza in movimento della retrovia industriale come perno del dilagare di eventi devastanti nella Grande Guerra. Accompagnata dalla pubblicazione coeva di una serie di spiazzanti raccolte fotografiche, la *Mobilmachtung*, la mobilitazione totale, è da lui spiegata per la prima volta in una conferenza tenuta allo stato maggiore dell’esercito tedesco nel 1930: non è l’elzeviro di un filatelico ma la rilevazione in chiave strategica e nel linguaggio del mito del risveglio di energie elementari (sul punto rimando a Nanni 2015, e all’intero numero 127 di *Engramma Figli di Marte*. Warburg, Jünger, Brecht 2015). Ecco perché arriva poi, nei suoi romanzi del Secondo dopoguerra, a descrivere dettagliatamente il Luminar, una macchina sorprendentemente identica ai computer attuali. Preceduta, nel testo del romanzo *Heliopolis*, dalla descrizione dei fonofori, che, simili ai telefoni cellulari, definiscono funzioni sociali e di comando nei rispettivi possessori (Jünger [1949] 1972), anche l’anticipazione del Web in *Eumeswil* viene situata a cavallo tra indagine storico culturale e frequentazione dei luoghi del potere (Jünger [1977] 1980). Non a caso Internet nascerà come sistema di collegamento militare; il processo di straordinaria appropriazione democratica che ne sancisce lo sviluppo, trova contrasto nei crescenti ostacoli normativi al suo esercizio, nonché nella vantata diffidenza conservatrice di quanti giacciono inariditi nell’Ade della *imaginatio*. Jünger può fornire anticipazioni profetiche perché, lo notava Ferruccio Masini, guarda alle cose con sguardo stereoscopico (Masini 1981, 142-148): le sente, perché conosce il dolore e la meraviglia, ma insieme il distacco; scruta la struttura elementare delle cose, quindi ne vede l’esatta misura, e le intime scale di contrasto, il ritmo tragico e la consequenzialità tecnica – lontano mille miglia dal tipo del romanziere romantico, e invece consonante con le intuizioni di Warburg, con

la stessa attitudine a considerare le immagini, la stessa attenzione a soffermarsi sui dettagli e a presagire l'enorme dispiegamento di possibilità che il percorso di questa via autorizza a sperare.

La Rete si pone come *Princeps*, nuovo inizio, se l'insieme di condizioni necessarie saranno poste in modo da rendere incatturabile dal potere costituito la potenza dell'Evento. In modo da fratturare la crosta del linguaggio abituale, dell'afasia cinica, del vampirismo senza anima che digerisce il nucleo sovversivo dell'alterità, quando questa ingaggia battaglia senza unire rigore a velocità, esattezza a profondità, persistenza a sorpresa. Invece, il gioco di rifrazione vibrazionale tra i nodi elastici della ragnatela – concepita come campo energetico privo di fondamento archetipico, cioè non affidato al ricatto autoritario di nessuna sostanzialità istituita – moltiplica l'energia del cuore avventuroso di questo Logos eracliteo: "I confini dell'anima, per quanto tu possa camminare, pur percorrendo intera la via, non potresti mai trovarli: così profondo è il suo logos" (DK 22 B 45). La raggiunta massa critica consente potenzialmente alla Rete di concentrarsi nella distensione e quindi strutturare in modo inedito le sue combinazioni molecolari tra parole e immagini: ogni punto è presidiato dalla potenza pluriversa dell'insieme. Un nuovo sistema nervoso viene articolandosi sul sentire estetico politico, passione arteriata lungo le propaggini della tecnica, puntellando il disvelarsi di una tendenza epocale che si dimostra geometricamente opposta e distinta rispetto alla miseria del cliché abituale di appiattimento, alienazione, impotenza. Alimentata dal serbatoio immaginativo che la sua compatta insistenza produce, la forza irradiante di un desiderio condiviso disegna – può disegnare, può farlo ancora oggi – i contorni di un'altra Modernità.

"How the internet became commercial"

Dunque, gli inizi del Web avevano autorizzato la speranza di una grande trasformazione. Ma la tecnologia, che in sé non è mai neutra, può essere usata o come chiave di sovvertimento, o come chiave di ulteriore stringimento delle viti della società del controllo. In assenza di una forte iniziativa, rischia sempre di seguire la seconda strada. È mancata, fino a ora, la condensazione di una soggettività politica e culturale in grado di interpretare Internet, con sufficiente energia, come un momento di rottura e non come generica "innovazione" assorbita nella piatta continuità sociale. Naturale quindi la riduzione di questa possibilità all'interno di schemi già dati, in un paradigma di continuità. Lo riconosce, per esempio, il risvolto di copertina di un libro compilato da un docente di Business Administration, con un'ironia che temo involontaria.

In meno di un decennio, Internet è passato dall'essere una serie di reti vagamente connesse utilizzate dalle università e dai militari al potente motore commerciale che è oggi. Questo libro descrive quante delle innovazioni chiave che hanno reso possibile questo è venuto da imprenditori e iconoclasti che erano al di fuori del mainstream e di come la commercializzazione di Internet non fosse affatto una conclusione scontata all'inizio. Shane Greenstein traccia l'evoluzione di Internet dalla proprietà del governo alla privatizzazione e all'Internet commerciale che conosciamo oggi. Questa è una storia di innovazione dai margini. Greenstein mostra come i fornitori di servizi tradizionali che erano stati tradizionalmente leader nell'economia del vecchio mercato siano stati minacciati dalle innovazioni degli estranei del settore che hanno visto opportunità economiche

dove altri no – e come queste aziende tradizionali non avevano altra scelta che innovarsi. Nuovi modelli sono stati provati: alcuni ci sono riusciti, alcuni falliti. I mercati commerciali hanno trasformato le innovazioni in prodotti e servizi di valore man mano che Internet si evolveva in quei mercati [...]. *How Internet Became Commercial* dimostra come, senza alcuna autorità centrale, un'interazione unica e vibrante tra governo e industria privata abbia trasformato Internet (quarta di copertina da Greenstein 2015, corsivo di chi scrive, traduzione di chi scrive).

Di fronte “all’interazione vibrante tra governo e industria privata”, di fronte al potere costituito, che si innova per perpetuare antichi assetti, un difetto di immaginazione politica ha fino a oggi impedito di concepire un’iniziativa costituente e rivoluzionaria di pari intensità. E il pirata?

La doppia natura del pirata

Il pirata può essere il primo complice della neutralizzazione operata dal diritto, quando agisce per interesse personale ma anche la sua prima critica vivente, quando mostra che il Re è nudo, evidenziando contraddizioni sistemiche, assurdità delle proibizioni, vulnerabilità degli apparati governativi. Fino a qualche anno fa, rientrava nella categoria anche l’iniziativa di disubbidienza civile che un Partito Radicale – oggi irricognoscibile – metteva in atto, con le violazioni etiche del diritto esistente. E, risalendo nel tempo, si allineano gli episodi di vera pirateria avvenuti durante l’esperienza di Fiume tra il 1919 e il 1920, quando gli stessi sindacati portuali di Ancona segnalavano ai Legionari ribelli di Fiume, che era sotto embargo, i carichi dei bastimenti da abbordare – senza danneggiare persone – per prelevare il necessario a rifornire la città-esperimento di quello che aveva bisogno, fermando i navigli di passaggio.

Abbiamo davanti esperienze relativamente recenti di pirateria che non sono servite a gonfiare il tesoro di singoli individui, ma rivestono una valenza politica esemplare. Il termine pirateria si presta in maniera elastica a sollecitare diverse dimensioni di trasformazione del diritto in un senso o nell’altro: conta quella particolare intenzione trasgressiva utile a manifestare la fragilità dell’esistente, la sua trasformabilità secondo linee nette di radicale rottura. Come una bussola di orientamento consapevole, la vera trasgressione ha la funzione di esplorare la geografia politica ai bordi dell’esistente e ai margini del giuridicamente normato per romperli, per ampliarli, per terremotarli.

Il disegno conservatore teso a replicare in una propaggine virtuale le rinsecchite istituzioni dominanti non riesce più a contenere la nuova circolazione energetica del Mondo immateriale nelle categorie della toponomastica catastale, nella quadrettatura piana che a malapena ha cartografato il suolo terrestre. Anche le parole congiurano per la trasformazione: autore, identità, diritto, proprietà ribollono di una stessa risignificazione semantica che le inquieta, nell’attesa di una nuova universalità di senso che solo un intenso desiderio politico potrà inaugurare.

Il bando per imbarcarsi è aperto.

Riferimenti bibliografici

Assennato, Centanni, Masiero 2025

M. Assennato, M. Centanni, R. Masiero, *Antonio Negri e i classici*, "La Rivista di Engramma" 221 (febbraio 2025).

Contu 2017

E. Contu, *The dark side of the moon. Internet, ricerca scientifica e la sfida degli open commons*, "Questione Giustizia" 2, 2017.

Figli di Marte. Warburg, Jünger, Brecht 2015

Seminario Mnemosyne, a cura di, *Figli di Marte. Warburg, Jünger, Brecht*, "La Rivista di Engramma" 127 (maggio/giugno 2015).

Greenstein 2016

S. Greenstein, *How the Internet Became Commercial*, Princeton 2016.

Jünger [1949] 1972

E. Jünger, *Heliopolis [Heliopolis. Rückblick auf eine Stadt, Tübingen 1949]*, Milano 1972.

Jünger [1977] 1980

E. Jünger, *Eumeswil, [Eumeswil, Stuttgart 1977]*, Milano 1980.

Masini 1981

F. Masini, *Gli schiavi di Efesto. L'avventura degli scrittori tedeschi del Novecento*, Roma 1981.

Mattei 2011

U. Mattei, *Beni comuni. Un manifesto*, Roma-Bari 2011.

Nanni 2015

Nanni 2015, *L'inchiostro fosforescente di Jünger, Warburg e Brecht*, "La Rivista di Engramma" 12 (maggio-giugno 2015), 289-305.

Negri 1992

A. Negri, *Il potere costituente. Saggio sulle alternative del moderno*, Milano 1992.

Rancière [2000] 2016

J. Rancière, *La partizione del sensibile. Estetica e politica [Le partage du sensible : Esthétique et politique, Paris 2000]*, Roma 2016.

Raunig, Negri 2023

G. Raunig, *Conversazione con Toni Negri*, parte 1, "transversal audio", marzo 2023.

English abstract

The starting point of this article is an apparent paradox: why do governments and public bodies feel obliged to use social media owned by private companies and to follow their rules, when according to basic political logic it should be private individuals who use these platforms? This situation is surprising and dangerous, and shows that the public/private divide explains nothing. In fact, discussing copyright while accepting the current legal framework is a pointless exercise: the fact is that a small oligarchy is appropriating virtual space, with the complicity or benevolent tolerance of state bodies. To remedy this, we need to liberate contemporary legal thought from its role as a corollary of established power and encourage

legal forms to move in a metajuridical territory, with openness and experimentation. We should not simply register changes, but promote the extension of rights and prevent social spontaneity from being limited by prohibitions. This echoes Spinoza's opposition between the Power and the *potestas* in the State apparatus. The pioneering thought of Giordano Bruno, Aby Warburg and Ernst Jünger and their *imaginatio* as a *prefiguratio* of our actuality could be a reference for opening up all the potentials of the Internet.

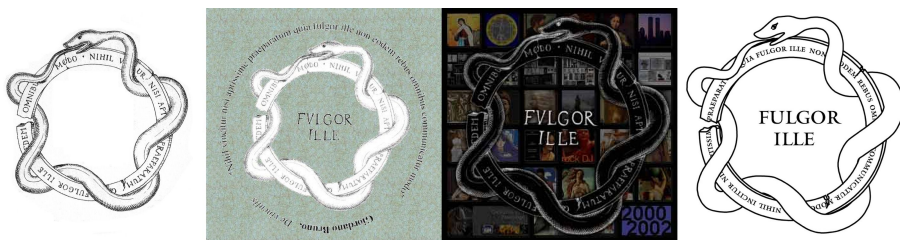
keywords | Enclosures; Expropriated Rights; Constituent Power; Web; Copyright.

Engramma Open Access. Aperta origine

Redazione di Engramma*

“Siamo Open Access da sempre, da prima...”

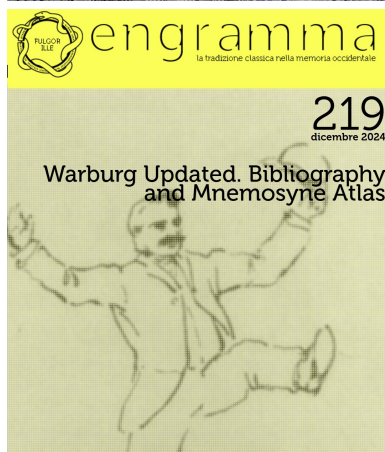
Redazione di Engramma



Aperta origine

“Il laboratorio di Engramma propone i risultati delle sue ricerche in questo sito”: nel settembre del 2000, presentavamo il numero 1 di Engramma on line, primo affaccio editoriale dei lavori del Seminario Mnemosyne, inizialmente attivo al Dipartimento di Storia dei Beni Culturali dell'Università Ca' Foscari di Venezia, poi incardinato nell'Università luav di Venezia, presso il Centro studi classicA (vedi la presentazione di Engramma n. 1, settembre 2000). Quella presentazione, dopo venticinque anni, appare come una sorta di incunabolo di un metodo e di una visione: motiva la scelta del nome 'engramma' che, mutuato dagli studi biologici di inizio Novecento dove indicava la traccia mnestica che lascia la sua impronta nella memoria genetica, passa in Warburg a indicare la carica energetica e l'esperienza emotiva che rimangono impressi nella memoria culturale, e insieme illustra i motivi per pubblicare in rete i risultati dei lavori del seminario, le segnalazioni, le connessioni a esperienze affini. E li rintraccia nelle caratteristiche profonde del metodo di Warburg: “Lo stile di lavoro warburghiano, per le sue caratteristiche di ricreare un 'matrimonio alchemico' tra immagine e parola, trova nella tecnologia informatica e nella dimensione ipertestuale la sua forma espressiva più consona”.

È una scelta che sembra dunque venire *naturaliter* dal connubio fra la materia dell'indagine (i percorsi, le tracce, i segni della memoria culturale), l'arrivo sui nostri tavoli di 'scrivanie' digitali, la diffusione della rete Internet. Scrivevamo nel 2000: “Engramma utilizza Internet non come succedaneo a una pubblicazione cartacea, ma come mezzo di ricerca e luogo di verifica del metodo, e come veicolo di diffusione dei suoi risultati. Il progetto Engramma coniuga una materia di ricerca – gli *studia humanitatis* – generalmente considerata accademica e polverosa, con un mezzo di comunicazione suggestivo, veloce e innovativo come Internet”.



Fra chi animava il Seminario, non ci sono stati dubbi che il sistema e linguaggio digitale, per allora in gran parte nuovo e incognito, fosse da esplorare e da popolare di testi, immagini e link, senza preoccuparsi della riconoscibilità accademica “dall’alto” della pubblicazione o della riservatezza dei risultati di ricerche in corso. Una delle dorsali di Engramma, dall’origine, è infatti la messa a disposizione dei lavori che il Seminario svolge sulle tavole del Mnemosyne Atlas di Aby Warburg che, mese dopo mese, diventano una collezione di “oggetti digitali aumentati” in cui si applicano allo studio, sperimentandole, le potenzialità dell’ipertesto e della multimedialità, unite alla condivisione istantanea dei risultati. Fra le rubriche delle prime annate di Engramma, appaiono per esempio Eureka! e P&M (Peithò & Mnemosyne – Pubblicità e Tradizione classica), entrambe votate alla registrazione rapida di un’intuizione, di un’analogia che ha la luminosità di una scoperta da mettere in circolo perché trovi riscontri, critiche, accrescimenti e verifiche nel tempo e nella rete, in una sorta di valutazione permanente, di referaggio che valica i confini di discipline e di ruoli. L’irrequietezza dionisiaca della tradizione del classico esplorata da Warburg rendeva necessaria la creazione di un nuovo strumento in grado di veicolare i contenuti della ricerca in una forma immediata e puntuale.

Figli di Penia e di Poros

Nel 2000 Engramma ottiene dal Dipartimento Mazzariol dell’Università Ca’ Foscari di Venezia un finanziamento di un milione di lire (corrispondenti, come valore di acquisto, a circa 800€ attuali). Fra le pagine web delle istituzioni culturali in città, il sito più attivo e avanzato era allora quello della Biblioteca (e Fondazione) Querini Stampalia il cui direttore, Giorgio Busetto, sosteneva il progetto-Engramma ospitando la redazione settimanale e le prime iniziative del Seminario Mnemosyne: le presentazioni del progetto della Rivista, e poi a seguire i convegni Luminar e le prime conferenze internazionali di studi warburghiani.

La prima idea è di affidare la costruzione del sito della Rivista al webmaster che gestiva il sito della Querini: viene stipulato un contratto tra il Tecnico e Ca’ Foscari e, ad aprile del 2000 (il numero pilota è del giugno 2000) viene consegnato alla reda-

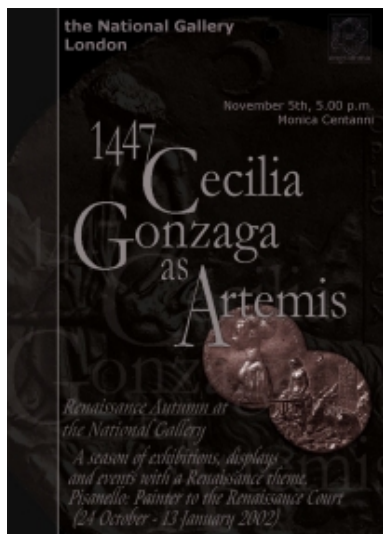
zione un progetto di sito, disegnato secondo le caratteristiche che avevamo sommariamente formulato.

Nel giorno della presentazione in cui doveva consegnarci il prodotto, il Signor Tecnico, dopo aver conclamato le esoteriche asperità e la connessa incomunicabilità del suo sapere esclusivo, chiude l'illustrazione del suo lavoro con la frase: "Per qualsiasi implementazione dei contenuti, ovviamente, dovrete rivolgervi a me. Se, come dite, volete uscire con un numero al mese (non ci riuscirete ma fingiamo che possa accadere) ci accorderemo per la tariffa dell'aggiornamento mensile". Non sapevamo, allora, che Engramma non avrebbe mai più ricevuto un finanziamento pubblico (e così è a tutt'oggi), ma in quel preciso momento abbiamo capito che avevamo buttato il prezioso milione-di-lire che avevamo ottenuto dall'Università. E in quel preciso momento abbiamo anche capito che la nascita di Engramma doveva avvenire, proprio come quella di Eros nel *Simposio* platonico, grazie all'incidentale amplesso tra Πενία – Povertà, che esce dal simposio in preda a una irresponsabile ebbrezza dionisiaca – e Πόρος, l'ermetico Espediente capace di trovare un varco per dar luce alla vita. Ci voleva un atto di amore, cairologico (com'è sempre l'amore) ma anche, contemporaneamente, durevole: quella era la genealogia, quello il destino. Abbiamo ringraziato il Tecnico, abbiamo buttato nel cestino il suo bel progettino di pagine statiche aggiornabili solo dal Sapiente-di-turno, e abbiamo capito che questo era il destino: o trovavamo il modo di fare da soli, o Engramma non sarebbe mai nato. Anche perché, in quel tempo remoto, gli esempi di Riviste scientifiche on line a cui ispirarci erano ben rari. Engramma dovevamo inventarcelo noi, costruirlo noi a partire dalla sua ossatura tecnica – "forma è contenuto" è uno dei motti che da allora abbiamo adottato. È stato così che abbiamo deciso di ingratiarci Hermes facendo redazione ogni mercoledì: così abbiamo fatto, religiosamente, dal 2000 a oggi. Finora, pare che Hermes abbia gradito.

Vocazione corsara

Fin dall'inizio dell'impresa, si è scelta una posizione netta: rifiutare l'ossessione per l'originale, disinnescare il culto dell'autorialità come marchio, rompere il fascino delle firme che fanno da garanzia. In opposizione a ogni ideologia del nome-proprio, abbiamo preferito coltivare le signature: quei





passaggi, quelle tracce, quelle stratificazioni condivise che lasciano spazio al transito e al montaggio – non al possesso.

Non ci interessano le purezze e le verticalità, ma i piani inclinati dove si incontrano, senza gerarchia, i testi ‘capitali’ e i frammenti spersi, le immagini e le rovine. Engramma abita anche in questo rovesciamento: una redazione come ‘magazzino criminale’, laboratorio senza padroni né frontiere, dove ogni contributo è attraversamento, furto autorizzato, scambio di segni: contraffazione deliberata delle categorie, montaggio di saperi e forme senza copyright dell’identità.

Negli anni, questa forma di accoglienza è diventata prassi, vocazione corsara: studenti e studiosi, dottorandi e docenti, lettori e autori, accomunati non tanto da titoli ma da un’attrazione comune verso “quel fulgore” che si manifesta nel dettaglio, nell’oggetto smarrito, nella costellazione inattesa. La pratica redazionale si fa atto politico: Engramma, oggi più che mai, è uno spazio in cui i concetti si sabotano, si riscrivono, si rendono disponibili. È un’officina aperta dove la critica si muove in forma di dispersione, e dove ogni autore è sempre “un collettivo in potenza”. E dove ci si imbarca e si naviga – ci si prende e a volte ci si perde – non per forza di identitarismo comunitario ma per il vincolo, precario ma mirato, di una ‘società di scopo’ – dove lo scopo, però, non è scritto a priori ma si definisce per via. Una compagnia di ventura.

Codice Engramma, dalle origini all'alba di eOS

Nasce così lo scheletro web della Rivista di Engramma, in semplice HTML – d’altra parte erano gli anni 2000, Google era appena nato e poco istruito e si esplorava Internet tramite i motori di ricerca di Altavista o di Yahoo. In quel giovane Internet, costituito principalmente da pagine che fungevano da statiche vetrine, la Rivista di Engramma veniva smontata e rimontata ogni mese, in occasione dell’uscita di un nuovo numero, anticipando l’immediatezza di diffusione propria di moderni strumenti come academia.edu e ResearchGate. Lo scheletro della rivista si è via via aggiornato, adattando i nuovi strumenti che il web metteva a disposizione: dagli ormai desueti Adobe Flash, Applet Java, Active X, DHTML fino alle moderne tecnologie basate su PHP e CSS. Il fine è sempre stato lo stesso: esprimere al meglio quel legame unico fra immagine e parola

della ricerca warbughiana. Ma l'evoluzione di Engramma non si è limitata al *frontend*, a quello che i fruitori della rivista possono vedere: l'idea-scintilla che sta alla base della nascita di Engramma ha infatti pervaso l'intera metodologia di pubblicazione dei contenuti.

La struttura iniziale ricalcava un'organizzazione gerarchica: la redazione/il seminario creava i contenuti e i webmaster – in lessico engramma i *magistri ludi* – li traducevano in codice. Anticipando/affiancandosi alla nascita del Web 2.0, Engramma ha creato il proprio *backend* personalizzato, eOS, un ambiente di lavoro virtuale dove creare nuovi numeri, scrivere, bozzare e revisionare articoli, generare PDF e DOI. Contro ogni regola di *software engineering*, eOS è stato volutamente e sconsideratamente progettato nel modo meno restrittivo possibile, dando a tutti i membri della redazione la possibilità di modificarne non solo i contenuti ma anche la struttura. Contrapponendosi all'impovertente ma diffuso concetto dello *user friendly design*, la redazione ha dovuto quindi imparare le basi dell'HTML e dei CSS, mettendo in pratica e facendo proprio il mutuo e indissolubile legame fra forma/tecnica e contenuto.

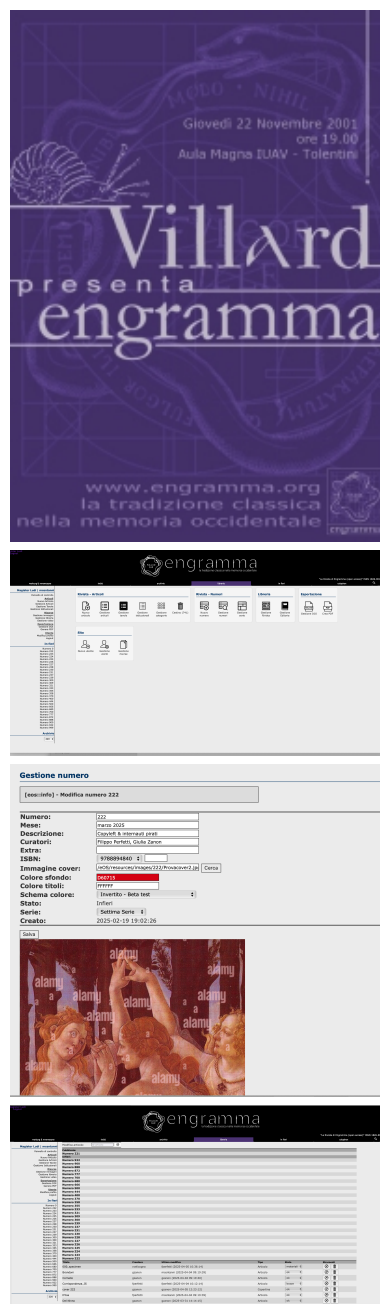
Le prime versioni di Engramma sono recuperabili in rete (anche se solo parzialmente). In particolare:

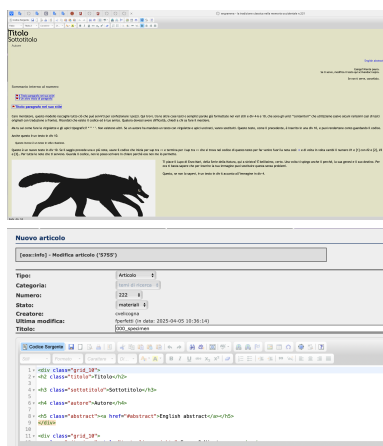
§ per la I serie (numeri 1-10), le immagini delle cover originali sono linkate alle copertine della nuova edizione eOS (ad esempio dalla cover di Engramma n. 1 si recupera la copertina della versione originale, e così via, fino al n. 10);

§ per la II serie (numeri 11-24), le immagini delle cover originali sono linkate alle copertine della nuova edizione eOS (ad esempio dalla cover di Engramma n. 11 si recupera la copertina della versione originale, e così via fino al n. 24); inoltre archive.org conserva alcune pagine della II serie in flash;

§ per la III serie (numeri 25-45), le immagini delle cover originali sono linkate alle copertine della nuova edizione eOS (ad esempio dalla cover di Engramma n. 25 si recupera la copertina della versione originale e così via fino al n. 45); inoltre archive.org conserva alcune pagine della III serie;

§ per la IV serie (numeri 46-99), le immagini delle cover originali sono linkate alle copertine della nuova edizione eOS (ad esempio dalla cover di Engramma n. 46 si recupera la copertina della versione originale e così via fino al n. 99); inoltre archive.org conserva alcune pagine della IV serie;





Schermate interne di eOS accessibili ai redattori.



§ dal numero 100, Engramma ha adottato il proprio *backend* personalizzato, eOS [engramma Operative System].

Luminar: Internet e Umanesimo

Dal 2002, dall'urgenza di fare rete con chi si interrogava sugli incontri fra tecnologia e ricerca, prende avvio la serie di convegni *Luminar – Internet e Umanesimo*. Il nome viene dal *Luminar*, lo schermo interattivo immaginato in un grande romanzo visionario del Novecento, *Eumeswil* di Ernst Jünger: il Luminar è un'immagine letteraria e, precisamente, è l'oggetto, mai dettagliatamente descritto, ultima anticipazione, in ordine cronologico, dello strumento Internet. Protagonista del romanzo è Martin Venator, di notte stewart alla corte del Tiranno, di giorno storico presso l'Università della città di Eumeswil: in un mondo ambientato in un medievaleggiante futuro, annesso dall'egemonia di un tiranno, lo storico-cortigiano trova il modo di aprire la via a una nuova dimensione del sapere e della libertà proprio attraverso il grande schermo interattivo del Luminar, su cui all'archiviazione di dati segue la visualizzazione di tutte le informazioni relative in forma animata o di testo. Nel romanzo la tecnica viene presentata come strumento di liberazione dalla tirannia del potere, il mezzo sofisticato che permette di trarre dal 'sottosuolo' della memoria una serie di suggestioni, immagini, idee che permettono di costruire una proiezione, fantasmatica all'inizio, ma poi realizzabile nel presente. Così scrive Jünger:

La tecnica possiede un sottosuolo, sta diventando inquietante per se stessa, si approssima alla realizzazione diretta degli dèi come suole avvenire nei sogni, sembra mancare solo un piccolo passo ancora. Così potrebbe saltare fuori qualcosa dal sogno stesso come nello specchio una porta non deve più essere mossa, si apre da sé, ogni luogo desiderato è raggiungibile in un attimo, un mondo qualsiasi può essere ricavato dall'etere o come nel Luminar dal sottosuolo. I fatti sono abbastanza remoti e si può dire che non se ne curerebbe più nessuno; nel Luminar tuttavia ho reperito io stesso una sterminata quantità di immagini e di titoli. Come ogni lavoro la cosa principale con quell'apparecchio è centrare i punti chiave.

Luminar rappresenta per l'autore la possibilità di recuperare frammenti di memoria che devono però essere messi in relazione tra di loro per poterli rendere 'parlanti'; l'attrito che nasce da questo contatto passa per un filtro tecnico che permette di

far riemergere e poi di catturare pezzi di memoria. È evidente l'affinità di Luminar con le pratiche di recupero della memoria che hanno avuto grande riscoperta e utilizzo in epoca rinascimentale e che in altra forma riemergono con l'avvento di Internet.

Di anno in anno, l'incontro è dedicato alle sinergie fra scienze umane, processi di digitalizzazione di fonti e web: la nona edizione del 2010 si focalizza sul tema cruciale, allora come ora, della pirateria informatica, con il titolo *CommunicatiouUnioMultiplicatio. Internauti, pirati e Copyleft nell'era .torrent*. Nella presentazione risuona una visione impegnata, positiva (e non integrata) dei mutamenti in corso, che coinvolgevano la diffusione dei "prodotti" della ricerca:

Grazie al web è più facile condividere un dono, mettere il proprio impegno e privilegio in comune, creare luoghi in cui praticare l'unione e la partecipazione delle conoscenze, disegnando nuovi profili di un'etica del sapere condivisa, e così prefigurare anche nuovi modelli di sviluppo sociale e di interesse economico. La rete non è un territorio neutrale, ma un'incubatrice in cui stanno prendendo forma nuove prospettive epistemologiche e politiche: il termine 'democrazia' va assumendo un nuovo orizzonte di senso; la rete paritaria *peer-to-peer* e il *file sharing* sono attualmente oggetto, in tutti i paesi, di dibattiti etici e giuridici sulla proprietà intellettuale e sulla libera circolazione delle idee; l'editoria digitale apre nuove frontiere e, nei confronti dell'editoria cartacea, si propone come concorrente stimolante e positivo nella diffusione e nella condivisione del sapere.

Tre sessioni principali: *Rete e democrazia (politica e neutralità della rete)*; *Legale/illegale dal Copyright al Copyleft*; *Editoria digitale vs editoria cartacea?*; un intemezzo su *Il paradosso dell'autore. Dialogo tra un filosofo e uno scrittore (dopo Foucault)*, e tante voci politiche, editoriali, giurisprudenziali, autoriali, coinvolte nelle conversazioni. Fra di esse anche quella dello svedese Johan Allgoth, a illustrare il fenomeno di Pirate Bay.

Questa breve cronostoria per ricordare che Engramma ha cercato sin dall'inizio di non proporsi come un *enclosure*, ma di trovare spazi aperti per i suoi contenuti (per la loro permanenza e accessibilità), per chi li crea (co-crea) e per chi li usa





e ri-usa, cercando modelli e talvolta inventando soluzioni *ad hoc*. Fino a trovare la sua cifra, in equilibrio fra la piena apertura ipermediale della dimensione digitale on line e l'attuale Libreria.

Dopo Manuzio. Per un vero Open Access

In un contributo pubblicato in Engramma nel 2016 si ricostruisce la storia delle prime forme di copyright garantite dai "privilegi" concessi dalla Serenissima alla fine del XV secolo, in corrispondenza all'incredibile espansione dell'industria editoriale a Venezia (si veda l'articolo di Elisa Bastianello, "*In Venetia, con Privilegio*", Engramma n. 136, giugno-luglio 2016). Interessante notare che a essere sottoposti a "privilegio" non erano i testi ma i caratteri latini e greci disegnati e realizzati nell'officina di Aldo.

Come noto, da alcuni anni le normative europee impongono che le pubblicazioni scientifiche finanziate con fondi pubblici siano rese disponibili in modalità Open Access. Questa dovrebbe essere la buona regola anche per le pubblicazioni finanziate con fondi di istituzioni pubbliche, in particolare con le risorse che le Università mettono a disposizione per gli "esiti delle ricerche". Così recita la dichiarazione della Commissione Europea sull'Open Science:

Secondo la Commissione Europea, Open Science è: condividere in modo aperto e trasparente metodologie, conoscenze, processi e strumenti, sin dalle prime fasi del processo della scoperta scientifica; trasparenza nella metodologia sperimentale, nell'osservazione dei fenomeni e nella raccolta dei dati; affidabilità e riusabilità pubblica dei dati scientifici e dei prodotti della ricerca; accessibilità pubblica e trasparenza dei processi di comunicazione scientifica; utilizzo e condivisione dei tools web-based per facilitare la collaborazione scientifica.

Il sito dell'Università luav di Venezia, ad esempio, riprendendo i termini della normativa europea così recita:

Accesso aperto alle pubblicazioni (Open Access) dati di ricerca FAIR e, se possibile, aperti software open source, collaborazione aperta, utilizzo di metodologie aperte (es. open notebook) pre-registrazione degli esperimenti open peer review, risorse educative, aperte citizen Science [...].

E questo è – sarebbe – il modo giusto di affrontare la questione. Ma nel mondo reale le cose non vanno così. Sono rarissimi gli editori italiani che si rendono disponibili a pubblicare in modalità Open Access. Le ragioni dell'opposizione all'Open Access sono riassumibili in una proposizione: facendo circolare liberamente libri e riviste sarebbe leso il diritto d'autore che spetterebbe agli stessi ricercatori che producono monografie, saggi e articoli per le riviste. Ma – va da sé – non è vero che i proventi delle vendite dei volumi scientifici (e men che meno delle riviste) vanno ai ricercatori. E quanto ai redattori delle case editrici, si tratta di figure professionali sempre meno riconoscibili, le cui qualità nessuno è capace (o ha tempo e voglia) di giudicare: lavoratori a cottimo, senza certezze economiche e senza prospettive, che possono essere depositari di conoscenze tecniche e saperi raffinatissimi ma che risultano confusi nella grande massa del proletariato intellettuale, sottopagati e sfruttati quando non vittime di meccanismi di vera e propria schiavitù volontaria (della serie: “Lavorare nell'editoria è così bello, era l'aspirazione della mia vita. È vero non ho un contratto, ma cosa vuoi fare?”). Quanto ai ricercatori, va da sé che chi studia seriamente ha un solo obiettivo: che i suoi lavori circolino il più possibile, e che siano letti – anche criticati e discussi – ma che comunque siano accessibili a quanti, nel mondo, si occupano dei suoi stessi temi.

Tra gli editori che offrono il servizio Open Access, solo alcuni dispongono di un apposito spazio sul loro sito; altri richiedono la registrazione (con conseguente guadagno, almeno di dati personali), o addirittura non mettono a disposizione alcunché, limitandosi a firmare una liberatoria che consente all'autore di caricare il file altrove (su banche dati istituzionali, o su portali sulla falsariga di academia.edu). Ma molti editori e case editrici costringono gli autori, al contrario, a firmare dichiarazioni capestro che minacciano sanzioni di ogni genere, fino alla denuncia, se qualcuno mai si sognasse di far circolare il suo articolo, anziché obbligare i colleghi a comprarlo dall'esoso editore. Le minacce sono spesso del tutto destituite di qualsiasi fondamento giuridico e perciò il motto che circola tra gli studiosi liberi e diversamente onesti è $\mu\omicron\lambda\omega\upsilon\lambda\alpha\beta\acute{\epsilon}$ – firmiamo tutto quel che volete e poi vediamo come fate a venirci a prendere...

**Lumi
nar**^{VI}

INTERNET
+ UMANESIMO

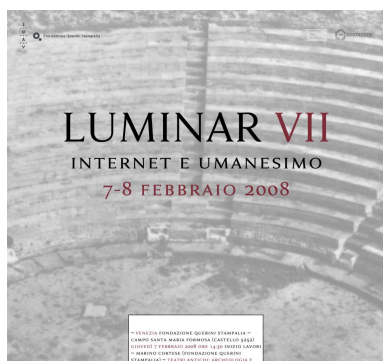
le riviste on-line esperienze e prospettive

fondazione querini stampella
castello 3393 venetia

giovedì 5 febbraio ore 13
L'INTERVENZIONE
chiara rubini fondazione querini stampella venetia
costantina dila interventi
antonella dila università la sapienza roma
relazione
giuseppe cugli università la sapienza roma
elica mazzocchi galvani
luisella lamy università di pisa
almonetta luy università la sapienza roma
maddalena galini università di pisa
teresa vladova università la sapienza roma
marco antonio giacomelli università la sapienza roma
sabato 6 febbraio ore 10
SEMINARIO DI INTRODUZIONE
prospettive per la rivista elettronica
del seminario di introduzione
COORDINA IL SEMINARIO
valerio delli università la sapienza roma
INTERVENGONO
relatori con SIMONE 2021 università di firenze

LUMINAR VI INTERNET E UMANESIMO
MERCURIO E FILOLOGIA la critica del testo a nozze con il web

LUMINAR VI Internet e umanesimo Fondazione Querini Stampella castello 3393 Venetia
Giovedì 5 febbraio ore 14.30 introduzione di: **sereno chian** **Rubini** **Salvi** e apertura dei **lavori** **Paolo** **Mastrandrea** **Nozze**
Introduzione da **rubini** e **sereno** con **chiara** **rubini** **fondazione querini stampella venetia**
Ore 15.30 **chiara** **rubini** **fondazione querini stampella venetia**
Ore 16.30 **antonella** **dila** **università la sapienza roma**
Ore 17.30 **antonella** **dila** **università la sapienza roma**
Ore 18.30 **antonella** **dila** **università la sapienza roma**
Ore 19.30 **antonella** **dila** **università la sapienza roma**
Ore 20.30 **antonella** **dila** **università la sapienza roma**
Ore 21.30 **antonella** **dila** **università la sapienza roma**
Ore 22.30 **antonella** **dila** **università la sapienza roma**
Ore 23.30 **antonella** **dila** **università la sapienza roma**
Ore 24.30 **antonella** **dila** **università la sapienza roma**
Ore 25.30 **antonella** **dila** **università la sapienza roma**
Ore 26.30 **antonella** **dila** **università la sapienza roma**
Ore 27.30 **antonella** **dila** **università la sapienza roma**
Ore 28.30 **antonella** **dila** **università la sapienza roma**
Ore 29.30 **antonella** **dila** **università la sapienza roma**
Ore 30.30 **antonella** **dila** **università la sapienza roma**
Ore 31.30 **antonella** **dila** **università la sapienza roma**
Ore 32.30 **antonella** **dila** **università la sapienza roma**
Ore 33.30 **antonella** **dila** **università la sapienza roma**
Ore 34.30 **antonella** **dila** **università la sapienza roma**
Ore 35.30 **antonella** **dila** **università la sapienza roma**
Ore 36.30 **antonella** **dila** **università la sapienza roma**
Ore 37.30 **antonella** **dila** **università la sapienza roma**
Ore 38.30 **antonella** **dila** **università la sapienza roma**
Ore 39.30 **antonella** **dila** **università la sapienza roma**
Ore 40.30 **antonella** **dila** **università la sapienza roma**
Ore 41.30 **antonella** **dila** **università la sapienza roma**
Ore 42.30 **antonella** **dila** **università la sapienza roma**
Ore 43.30 **antonella** **dila** **università la sapienza roma**
Ore 44.30 **antonella** **dila** **università la sapienza roma**
Ore 45.30 **antonella** **dila** **università la sapienza roma**
Ore 46.30 **antonella** **dila** **università la sapienza roma**
Ore 47.30 **antonella** **dila** **università la sapienza roma**
Ore 48.30 **antonella** **dila** **università la sapienza roma**
Ore 49.30 **antonella** **dila** **università la sapienza roma**
Ore 50.30 **antonella** **dila** **università la sapienza roma**
Ore 51.30 **antonella** **dila** **università la sapienza roma**
Ore 52.30 **antonella** **dila** **università la sapienza roma**
Ore 53.30 **antonella** **dila** **università la sapienza roma**
Ore 54.30 **antonella** **dila** **università la sapienza roma**
Ore 55.30 **antonella** **dila** **università la sapienza roma**
Ore 56.30 **antonella** **dila** **università la sapienza roma**
Ore 57.30 **antonella** **dila** **università la sapienza roma**
Ore 58.30 **antonella** **dila** **università la sapienza roma**
Ore 59.30 **antonella** **dila** **università la sapienza roma**
Ore 60.30 **antonella** **dila** **università la sapienza roma**
Ore 61.30 **antonella** **dila** **università la sapienza roma**
Ore 62.30 **antonella** **dila** **università la sapienza roma**
Ore 63.30 **antonella** **dila** **università la sapienza roma**
Ore 64.30 **antonella** **dila** **università la sapienza roma**
Ore 65.30 **antonella** **dila** **università la sapienza roma**
Ore 66.30 **antonella** **dila** **università la sapienza roma**
Ore 67.30 **antonella** **dila** **università la sapienza roma**
Ore 68.30 **antonella** **dila** **università la sapienza roma**
Ore 69.30 **antonella** **dila** **università la sapienza roma**
Ore 70.30 **antonella** **dila** **università la sapienza roma**
Ore 71.30 **antonella** **dila** **università la sapienza roma**
Ore 72.30 **antonella** **dila** **università la sapienza roma**
Ore 73.30 **antonella** **dila** **università la sapienza roma**
Ore 74.30 **antonella** **dila** **università la sapienza roma**
Ore 75.30 **antonella** **dila** **università la sapienza roma**
Ore 76.30 **antonella** **dila** **università la sapienza roma**
Ore 77.30 **antonella** **dila** **università la sapienza roma**
Ore 78.30 **antonella** **dila** **università la sapienza roma**
Ore 79.30 **antonella** **dila** **università la sapienza roma**
Ore 80.30 **antonella** **dila** **università la sapienza roma**
Ore 81.30 **antonella** **dila** **università la sapienza roma**
Ore 82.30 **antonella** **dila** **università la sapienza roma**
Ore 83.30 **antonella** **dila** **università la sapienza roma**
Ore 84.30 **antonella** **dila** **università la sapienza roma**
Ore 85.30 **antonella** **dila** **università la sapienza roma**
Ore 86.30 **antonella** **dila** **università la sapienza roma**
Ore 87.30 **antonella** **dila** **università la sapienza roma**
Ore 88.30 **antonella** **dila** **università la sapienza roma**
Ore 89.30 **antonella** **dila** **università la sapienza roma**
Ore 90.30 **antonella** **dila** **università la sapienza roma**
Ore 91.30 **antonella** **dila** **università la sapienza roma**
Ore 92.30 **antonella** **dila** **università la sapienza roma**
Ore 93.30 **antonella** **dila** **università la sapienza roma**
Ore 94.30 **antonella** **dila** **università la sapienza roma**
Ore 95.30 **antonella** **dila** **università la sapienza roma**
Ore 96.30 **antonella** **dila** **università la sapienza roma**
Ore 97.30 **antonella** **dila** **università la sapienza roma**
Ore 98.30 **antonella** **dila** **università la sapienza roma**
Ore 99.30 **antonella** **dila** **università la sapienza roma**
Ore 100.30 **antonella** **dila** **università la sapienza roma**



TEATRI
ANTICHI E
MODERNI

ARCHEOLOGIA
ARCHITETTURA
WEB



LUMINAR VIII
cinema & tradizione classica
5-6 febbraio 2009
fondazione scientifica
querini stampalia
castello 5252
venezia

giovedì 5 febbraio - ore 14.00
Apertura dei lavori
Michele Cantelmi, Università di Venezia
Michele Edler e le altre star
Massimo Fusco, Università di Napoli
Andrea Ruggiero, Università di Roma
Margherita Ruffino, Università di Catania
Da Troia a Hollywood
Sergio Bertelli, Università di Firenze
Roberto Curcio, Università di Padova
Cristiana Tassi, Università di Padova
venerdì 6 febbraio - ore 10.00
Fakelash sulla schiuma e mythos animal
Lorenzo Bazzoli, Palazzo Te Mantova
Elio Bazzoli, Studiolo Gonzaga Mantova
Rita Mazzuca, Università di Venezia
Alessandra Pizzarello, Università di Venezia
Rita Tondelli, Associazione Venezia
Santo intesa
con Giorgio Rocchi, ASAC Venezia Venezia

Quanto ai costi, si parte dal presupposto che tutti gli editori accademici italiani chiedono un finanziamento per pubblicare una monografia. Di solito questo finanziamento è giustificato come acquisto copie. I prezzi variano dai 2 ai 6 mila a seconda dell'editore (per un libro standard di circa 100.000 parole, senza immagini). Volendo ottenere l'Open Access, si deve caricare questa cifra di un'ulteriore somma che pesa per circa il 30-40% del totale (dunque siamo nella forbice 3,5-10 mila €), e che viene giustificata come una rinuncia dell'editore ai profitti di vendita (per le copie scaricate digitalmente). Dunque, se voglio far stampare un libro accademico devo pagare; se lo voglio in Open Access devo pagare di più; e ciò a prescindere dal fatto che l'editore abbia o meno una piattaforma per garantire in modo congruo la diffusione del file. Nulla cambia sul piano tecnico: il PDF messo a disposizione è lo stesso approntato per la stampa (non si sono mai visti, in Italia almeno, servizi aggiuntivi: PDF con indici e scalette, scomposizione del libro in singoli capitoli, e via dicendo). In Europa va un po' meglio, almeno dal punto di vista dei servizi offerti. Brepols (ma pure Brill e tutte le University Press anglosassoni) hanno i loro siti e offrono i servizi di cui sopra; cioè lavorano ulteriormente il PDF rispetto alle bozze di stampa. L'Open Access però è a pagamento, con cifre non dissimili da quelle italiane (10.000€ circa per gli editori stimati come 'seri'). Consideriamo che, se una University Press accetta un libro, può accadere che non chieda alcun finanziamento per il cartaceo; ma poiché l'Open Access, a detta loro, abbate il numero delle copie vendute (specie nelle biblioteche), chiedono un finanziamento che copra la differenza. Comunque è un sistema che almeno ha il vantaggio della trasparenza, rispetto a quanto accade in Italia.

Il recente PRIN 2022, con un regolamento abborracciato e incompleto, lascia intuire che tutti i libri frutto delle ricerche finanziate dal programma debbano essere in Open Access. Il risultato, pare di capire, sarà un flusso di denaro non indifferente verso gli editori italiani, che quei libri non li pubblicherebbero né li venderebbero, e neppure li distribuirebbero, se non in numeri ridotti, ma che chiederanno un contributo tutt'altro che ridotto per mettere i PDF online (o peggio per permettere agli autori di rendere disponibile il proprio lavoro,

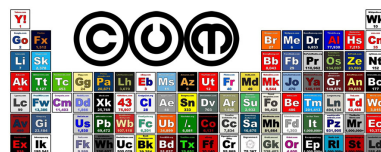
trasformato alla bell'e meglio in un PDF senza grossi interventi tipografici).

Nel mondo delle (sedicenti) 'scienze dure' questo *modus operandi* è portato ancora di più all'estremo a causa del sistema di valutazione dei ricercatori basato sul numero di articoli pubblicati e sulle relative citazioni (h-index). Più della metà degli articoli di queste discipline viene pubblicato a livello mondiale da cinque case editrici che lentamente si stanno tutte spostando verso un modello editoriale Open Access. Questo cambiamento deriva da una spinta delle istituzioni, soprattutto europee, che obbligano che le ricerche sovvenzionate da soldi pubblici siano pubblicate con questa modalità. Se a un primo sguardo questo può sembrare un cambiamento positivo per il progresso scientifico, studiando il modello editoriale di quelle riviste e delle loro case editrici si scopre facilmente come in questo caso l'essere Open Access non equivalga a un accesso migliore o più ampio alla conoscenza scientifica, ma solo a un diverso modello di business. Il sistema classico di pubblicazione prevedeva infatti la pubblicazione gratuita (o quasi) degli articoli e il pagamento per leggerli; nel modello Open Access declinato negli ambiti delle scienze dure, l'accesso agli articoli è gratuito ma la pubblicazione è a pagamento. E, a seconda del grado di 'serietà' e 'autorevolezza' della rivista, si arriva a cifre di migliaia di euro per articolo. Questo si traduce in un grande business per le case editrici (e a volte direttamente per le stesse riviste): esse ricevono soldi pubblici in quanto editori di riviste scientifiche e in più ricevono soldi (di progetti spesso finanziati da fondi pubblici) per la pubblicazione degli articoli oppure per l'accesso agli stessi (soprattutto da parte di biblioteche universitarie, quindi introitando ancora fondi soprattutto pubblici). Questi soldi rimangono come profitto alle aziende stesse, visto che non vengono pagati né gli autori, né i revisori, né i curatori e oramai non vengono più prodotte nemmeno le stampe cartacee delle riviste.

A seguito della virata verso l'Open science e l'Open Access, nel tempo sono state coniate varie titolazioni per distinguere i diversi modelli editoriali, le licenze e l'incidenza dei costi: 'Gold Open Access', 'Platinum Open Access', 'Green Open Access'. Nel 2012 viene coniato il grado 'Diamond Open Access' a indicare le riviste completamente gratuite, per autori e lettori, dalla pubblicazione all'accesso sia digitale che cartaceo. Engramma è 'Diamond Open Access' dal 2000, molto prima che fosse coniato il titolo.

Gli autori di Engramma non pagano per pubblicare, i lettori di Engramma non pagano per leggere quel che gli autori in Engramma scrivono. I numeri di Engramma, dal numero 1 all'ultimo pubblicato, sono tutti on line e accessibili dalla pagina Archivio. I singoli articoli sono pubblicati on line, tutti accessibili dai numeri della Rivista e dagli Indici. A pie' di pagina di ogni articolo

LUMINAR 9
INTERNET E UMANESIMO



communicatiounimultiplicatio
Internauti, pirati e copyleft nell'era .torrent

VEGA
Parco Scientifico Tecnologico di Venezia
4-5 febbraio 2010 - h. 10.00





è scaricabile il PDF, che presenta anche la paginazione del contributo per facilitare la citabilità, impaginato come un normale estratto di rivista. La pagina Libreria di Engramma presenta i PDF scaricabili di tutti i numeri. Chi preferisce leggere anche, o solo, su carta può acquistare i fascicoli cartacei, a prezzo di costo, grazie ad Amazon che fornisce a Engramma il servizio di stampa e distribuzione in modalità non esclusiva: la proprietà di Engramma è di Edizioni Engramma – e di tutti coloro che Engramma fanno, che in Engramma scrivono, che Engramma leggono, che di Engramma si servono liberamente per le loro ricerche. D'altronde, lo sappiamo da sempre, lo sappiamo dal mito: le Amazzoni non vanno tanto per il sottile, non sono gente propriamente simpatica, ma le ragazze sono pratiche, vanno al galoppo e sono molto, molto, efficienti. Se qualcuno ha una soluzione migliore ci scriva.

*alla composizione di questo articolo hanno contribuito: Sara Agnoletto, Maria Bergamo, Monica Centanni, Giorgiomaria Cornelio, Anna Ghiraldini, Alessandro Metlica, Daniela Sacco, Antonella Sbrilli, Alessandro Tonin, Luca Tonin.

English abstract

The article, written by the editorial board, traces the history of Engramma, a seminar/laboratory devoted to the study of classical tradition, that chose in 2000 to publish the research results online, gradually refining its editorial form (from a curated blog to a scholarly journal), its technical structure (from HTML to eOS), its commitment to the sharing of content in the spirit of a peculiar Open Access. Since 2002, in order to create a network among scholars, researchers, students, the series of conferences *Luminar – Internet and Humanities* begins, and in 2010, the ninth edition of this conference confronts issues of flagrant relevance, the cyber piracy and the concept of Copyleft “in the age of .torrent”. After 15 years, these topics emerge again, asking for critical analysis of accessibility, legal and political aspects, as far as “unrestricted dissemination of knowledge” is concerned.

keywords | Open Access; Electronic Journal; Engramma's history.

Invenzione

Riprodurre il patrimonio culturale

Quando l'abuso diventa (la) regola

Mirco Modolo



1 | Thomas Rowlandson, *Museum of Ancient Paintings. Palais of Portici Naples*, acquarello, ca.1800, Victoria and Albert Museum, London.

La riproduzione del bene culturale pubblico rappresenta una pluralità di valori, non solo di ordine culturale, ma anche – e sempre più – di natura economica e simbolico-identitaria che la pongono al centro di un vivace dibattito internazionale. Valori che esprimono interessi diversi, talora confliggenti tra loro, anche nel caso, oggetto del presente contributo, in cui le opere non risultino più protette dal diritto d'autore. Per questa ragione gli interventi normativi tesi a disciplinare quest'ambito hanno generalmente determinato situazioni di contrasto che, in Italia, si legano soprattutto alla pervasività dei vincoli che l'ordinamento di tutela impone all'uso delle riproduzioni del patrimonio culturale. La realtà italiana rappresenta infatti un *unicum* tra gli ordinamenti internazionali. Mentre all'estero i musei esercitano un controllo limitato alle digitalizzazioni che essi stessi hanno prodotto e pubblicato in rete, sulle quali esercitano diritti di

proprietà intellettuale (o diritti connessi), peraltro rimossi in Europa dall'art. 14 della recente direttiva (UE) 2019/790 (cd. "copyright"), in Italia la situazione appare radicalmente diversa. Qui infatti lo Stato e gli enti pubblici territoriali esercitano prerogative su qualunque copia possa derivare da un bene culturale di loro proprietà. Si tratta cioè di prerogative che non hanno nulla a che vedere con il diritto d'autore, trattandosi di facoltà che il Codice dei Beni Culturali riconosce allo Stato in quanto ente proprietario di oggetti qualificati come 'beni culturali'. Tale forma di esclusiva è sancita, in particolare, dall'obbligo di richiedere un'autorizzazione e corrispondere un canone all'ente proprietario di beni pubblici per usi commerciali delle relative immagini. Si configurano, in questo modo, forme di controllo 'dominicali' (del *dominus*, cioè del proprietario) non solo sui beni, ma anche su qualunque proiezione immateriale da essi derivata. È un diritto, in altri termini, che risiede nel bene e si trasferisce nella sua immagine, la cui circolazione è pertanto governata dal proprietario del bene riprodotto. La stessa matrice 'proprietaria', per certi versi, era già stata alla base dei regolamenti borbonici della metà del XVIII, che impedivano la copia delle antichità di Ercolano e Pompei, in quanto beni di proprietà del re di Napoli. Nonostante la matrice proprietaria sia identica, va detto tuttavia che non esiste alcun legame di causalità tra le due discipline, che è comunque utile confrontare alla luce di quelle situazioni di conflittualità che entrambi i sistemi di regole hanno determinato (e determinano tuttora).

Si tratta di condizioni restrittive che hanno generato non solo critiche – quando non veri e propri movimenti di protesta – ma anche innumerevoli casi di violazione o tentativi elusione dei regolamenti stessi. Violazioni che, in qualche caso, sono state riassorbite dalle norme successive per diventare parte integrante di queste ultime, generando addirittura nuove tipologie di 'diritti' a favore della collettività. Detto altrimenti, l'abuso è diventato la regola, mentre il 'pirata' ha assunto un ruolo di anticipazione 'nomopoietica'.

Nel regno di Napoli della seconda metà del XVIII secolo le violazioni sono state anche un mezzo per poter esprimere naturali e insopprimibili esigenze di conoscenza che, altrimenti, sarebbero state sacrificate. Regole che, soprattutto nell'attuale era digitale, risultano tecnicamente impossibili da far rispettare al punto che, quando l'abuso diventa 'regola', quegli stessi codici comportamentali sembrano quasi essere fatti per essere violati. Anche laddove il conflitto non è giunto a innovare concretamente lo *status quo*, ha comunque contribuito a far maturare una percezione di appartenenza 'universale' delle testimonianze del passato, al di là quindi della loro proprietà giuridica, proprio in reazione ad atteggiamenti esasperatamente proprietari o 'patrimoniali'. L'*excursus* storico che si propone nelle pagine che seguono va letto proprio nei termini appena descritti, cioè di dialettica tra regola e sua violazione e di confronto tra pubblici poteri e società civile nell'ambito circoscritto della riproduzione del bene culturale pubblico.

Il divieto di copia delle antichità di Ercolano e Pompei nei regolamenti borbonici

Dopo l'avvio delle prime indagini archeologiche a Ercolano (1738) e a Pompei (1748) il Museo di Portici, quale luogo deputato alla conservazione di ciò che stava affiorando dal sottosuolo,

era divenuto meta obbligata per tutti gli eruditi che viaggiavano in Italia e che, giunti a Napoli, chiedevano al re di Napoli il permesso per visitarlo [fig. 1]. Tanto nel museo, quanto nelle aree di scavo vigeva il divieto assoluto di disegnare le antichità, e addirittura di prendere appunti di fronte a esse. Gli scavi, e tutto ciò che ne derivava, erano infatti di proprietà del sovrano, il quale rivendicava diritti di esclusiva anche nella divulgazione degli esiti delle ricerche archeologiche. In particolare l'interdizione si giustificava con la volontà del re Carlo III di procurarsi ogni possibile lustro dalla pubblicazione di un patrimonio archeologico eccezionale e sempre più al centro delle attenzioni di tutto il mondo erudito di allora. Il prestigioso progetto editoriale era stato affidato dal re all'Accademia Ercolanese la quale, tra il 1757 e il 1792, avrebbe sovrinteso all'edizione degli otto volumi delle *Antichità di Ercolano Esposte*, illustrati con tavole riproducenti gli affreschi antichi rinvenuti nelle città vesuviane. Restrizioni che sarebbero quindi rimaste valide a lungo, almeno sino all'alba del secolo successivo, se è vero che negli anni dell'occupazione francese il re Giuseppe Bonaparte, fratello di Napoleone, avrebbe emanato un decreto, datato 7 ottobre 1807, con il quale concedeva agli artisti di riprodurre solo le antichità che erano già state pubblicate. Beninteso, il divieto sarebbe invece rimasto fermo su tutto ciò che ancora non era stato pubblicato “giacchè la pubblicazione de' monumenti inediti di questo genere è particolare occupazione della suddetta Reale Accademia” (Fiorelli 1860, 265). L'“illimitata permissione di disegnare” avrebbe favorito gli stranieri, ma si riteneva ‘oltraggiosa’ per l'Accademia, per il re e per un'intera “nazione” che si sentiva legittima erede di quel patrimonio. Un atteggiamento ‘proprietario’ che tradiva certamente una concezione ‘patrimoniale’ delle testimonianze archeologiche da parte del sovrano, evidentemente strumentale all'esercizio del potere, ma che cominciava a divenire espressione, proprio in età napoleonica, d'una nascente ‘identità nazionale’. L'ipotesi di copia illimitata sarebbe risultata “oltraggiosa alla istessa nostra nazione, la quale viene così spogliata del pregio più grande che à, e soggettata viene à più amari sarcasmi: quasi abbian dovuto gli stranieri in tanta sua ignoranza render noti al pubblico que' monumenti, che essa erede della Magna Grecia in gran copia possiede!” (Fiorelli 1860, 266).

La volontà di assicurare quindi una forma di protezione ‘immateriale’ a quanto stava emergendo dagli scavi si incrociava con il genuino sforzo di preservarlo e di evitarne la dispersione. Obiettivi, questi ultimi, che vennero tenacemente perseguiti già all'epoca di Carlo III attraverso una serie di provvedimenti che, come è noto, permisero al Regno di Napoli di dotarsi di un apparato di norme di tutela all'avanguardia nel panorama degli ordinamenti giuridici dei regni preunitari.

Le voci di dissenso non mancavano anche rispetto a quello che, nei fatti, era solo un finto tentativo di apertura: v'era infatti chi contrapponeva polemicamente questo regime di chiusura, tenacemente difeso da Michele Arditi, dal 1807 Direttore Generale del Museo di Napoli e Soprintendente degli Scavi di Antichità, con la libertà di disegnare che allora vigeva in Francia ovunque, ma a questa obiezione i funzionari borbonici ribattevano da un lato che “(senza offesa per quella gran Nazione) non dee l'Italia o Napoli prender dalla Francia gli esempi, che concernono l'antichità e le belle arti”, dall'altro che “gli oggetti, che oggi trovansi ne' Musei

della Francia, sono tutti pubblicati e noti” (Fiorelli 1860, 265). Dunque in Francia il problema non si poneva perché non v’era necessità di proibire alcunché. Quest’ultima osservazione permette di chiarire anche la ragione per la quale l’interdizione fosse limitata al perimetro degli scavi di Ercolano e Pompei, e non si estendesse, ad esempio, alla collezione reale di opere d’arte del Museo di Capodimonte, la quale era infatti già ben nota al pubblico (D’Alconzo 2017, 135). A motivare questo particolare trattamento era, ben si comprende, l’eccezionalità della scoperta di due città antiche che, per la prima volta, emergevano intatte dal terreno con una mole mai vista prima di testimonianze della vita quotidiana (*instrumenta domestica*) e di affreschi antichi che, in precedenza, solo faticosamente si era tentato di documentare. E l’unicità di questi siti era del resto provata dalle visite quotidiane al museo e agli scavi di antiquari, artisti, scienziati e curiosi provenienti da ogni angolo d’Europa. Ed è proprio nei loro diari di viaggio che si può cogliere il sentimento, pressoché unanime, di dissenso verso un sistema di regole che ignorava le ragioni della ricerca antiquaria, ma anche il piacere della visita frustrando il naturale desiderio del viaggiatore di conservarne memoria. Una disapprovazione che, come si vedrà, culminava nella deliberata intenzione di eludere o violare quelle stesse regole.

Il divieto di copia nei diari di viaggio dei visitatori stranieri

Il divieto di copia e di prendere appunti vigente a Ercolano e a Pompei, del quale non è ancora stata individuata la relativa fonte normativa, è assai precoce, tanto che a esso fa riferimento, con toni decisamente polemici, Charles de Brosses in una lettera del 28 novembre 1739, nella quale egli ricorda la sua visita al museo di Portici, avvenuta a distanza di appena un anno dall’avvio degli scavi a Ercolano:

Non sono in grado di scendere con voi nei particolari, per quanto riguarda le iscrizioni, le medaglie, le pietre incise, i mobili e altre specie di utensili dissotterrati a Ercolano. Li ho potuti vedere solo in parte e in fretta e furia, benché il cavalier Venuti, antiquario del re, avesse fatto del suo meglio perché mi fosse dato agio di soddisfare la mia curiosità. Gli uomini che vi mostrano queste antichità sono rozzi ed estremamente gelosi; essi credono, penso, che uno voglia rubare le loro ricchezze con gli occhi (de Brosses 1973, 283).

Lo stesso divieto sarebbe stato segnalato, quasi cinquant’anni dopo, nientedimeno che da Goethe, nella sua visita al museo del 18 marzo 1787:

In das Museum traten wir wohl empfohlen und wohl empfangen. Doch war auch uns irgend etwas aufzuzeichnen nicht erlaubt.

[Al museo andammo con buone commendatizie e trovando buona accoglienza; non ci permisero tuttavia di fare disegni (Goethe [1816-1817] 1983, 235)].

Lo scrittore tedesco aveva l’abitudine di ritrarre ciò che attirava la sua attenzione nel corso del suo viaggio in Italia, anche se la sua curiosità talvolta poteva essere fraintesa, come emerge dal racconto della sua visita, risalente al mese di settembre dell’anno precedente, nel paese di Malcesine sul Garda, un piccolo centro della Repubblica di Venezia prossimo al confine con

l'Impero austriaco. Sorpreso da una guardia a disegnare il castello medievale del borgo era stato fermato – e di lì a poco rilasciato – perché scambiato sul momento per una spia austriaca (Goethe [1816-1817] 1983, 28-34). Anche se in questo caso veniva sollevato un problema di tutt'altro genere, legato alla sicurezza, la copia veniva comunque intesa come una 'minaccia'.

Al Museo di Portici non era proibito solo il disegno o l'appunto. Era vietato anche posare troppo a lungo gli occhi sui reperti esposti nel museo. Uno sguardo in più poteva risultare sospetto, passibile di essere redarguito, come ricorda il viaggiatore marsigliese Jean de la Roque nel 1777, che tuttavia riconosceva una minore intransigenza da parte dei custodi dopo la pubblicazione dei primi volumi delle *Antichità di Ercolano Esposte*:

In precedenza non era permesso nemmeno un esame troppo lungo, troppo attento delle rarità allora raccolte nelle sale di Portici; ancor meno era prevista tolleranza quando veniva colta sul posto la minima attenzione; ma l'aria è ora più rilassata dalla pubblicazione dei primi volumi di questa superba e unica raccolta (de la Roque 1783, III, p. 159).

Grazie a un permesso speciale rilasciato dal guardiano del museo, Jérôme Richard nel 1766 era persino riuscito ad abbozzare l'ordine di distribuzione dei materiali ivi esposti, sia pure a condizione di non entrare mai nei dettagli (Richard 1766, IV, 461). Il suo poteva ritenersi, tuttavia, solo un caso fortunato, stando alla testimonianza lapidaria di un viaggiatore come Traugott Weinlig, che visitò due anni dopo il museo: "Qui difficilmente è permesso guardare un oggetto abbastanza a lungo, tantomeno lo è esibire una matita" (cit. in Eibl 1965-66, 116).

Molti si trovarono quindi costretti ad affidarsi ai limiti della propria memoria per prendere nota di ciò che avevano visto. L'incisore francese Charles Nicolas Cochin si sentiva in dovere di avvertire il lettore che le incisioni che illustrano la sua dotta dissertazione sugli affreschi di Ercolano dal titolo *Lettre sur les peintures d'Herculanum, aujourd'hui Portici*, pubblicata non a caso in forma anonima a Parigi nel 1751, derivano da "dessein faits de mémoire" durante una visita condotta in modo forzatamente rapido, al punto "qu'il semble que les Napolitains soient persuadés que les regards trop répétés, pourroient les détruire, ou leur porter quelque dommage" (Cochin 1751, 6) [Sembra che i napoletani siano persuasi che gli sguardi troppo ripetuti possano distruggerli o arrecare loro qualche danno (traduzione di chi scrive)]. Il musicologo inglese Charles Burney racconta invece che il 3 novembre 1770 era riuscito ad avvalersi dell'aiuto di un giovane artista, il quale, dopo aver memorizzato i dettagli di alcuni strumenti musicali antichi esposti nel museo di Portici, era riuscito a tradurli in disegno la sera stessa, una volta aver fatto ritorno in locanda:

As no person is suffered to use a pencil in the museum, when the company with which I had seen it was arrived at the inn where we dined, Mr. Robertson, an ingenious young artist of the party, was so obliging as to make a drawing of it, from memory, in my tablets; which all the company, consisting of seven, agreed was very exact (Burney 1771, 332-333).

[Poiché non è permesso a nessuno l'uso della matita nel museo, quando la compagnia con cui

l'avevo visitato arrivò alla locanda dove pranzammo, il signor Robertson, un giovane artista di talento del gruppo, ebbe la cortesia di disegnarlo a memoria nei miei taccuini; e tutti i presenti, sette persone in tutto, concordarono sul fatto che fosse molto preciso (traduzione di chi scrive)].

Se la memoria non era d'aiuto, con un po' di ingegno si poteva forzare l'interpretazione del regolamento, come si evince dal gustoso aneddoto riportato dall'orientalista svedese Jacob Jonas Björnståhl. Essendogli stato impedito di riprodurre un'iscrizione, Björnståhl aveva chiesto provocatoriamente al guardiano se fosse altrettanto proibito leggerla. Quest'ultimo ammise che le regole non potevano giungere a un simile livello di restrizione. Lo studioso riuscì allora a trascrivere per intero il testo dell'iscrizione semplicemente entrando e uscendo più volte dal museo (Björnståhl 1780-1783, I, 297).

Problemi ancor maggiori si riscontravano nel rilievo architettonico degli edifici antichi di Pompei: l'antiquario danese Georg Zoëga nella primavera del 1784, pur accompagnato da un membro dell'Accademia Ercolanense, riuscì a stento a redigere una planimetria approssimativa di un tempio combinando osservazioni tratte da precedenti sopralluoghi, come dichiara egli stesso in una lettera indirizzata al teologo e antiquario tedesco Friedrich Münter:

Voi sapete l'invida proibizione ch'impedisce il forastiere di notarsi la menoma cosa tanto al museo di portici quanto tralle rovine di Pompeia. Nonostante combinando quanto osservai otto giorni addietro con quello che ho rilevato questa mattina, spero che mi riuscirà di fare una pianta tollerabilmente esatta del tempio, come l'oggetto che più di tutti gli altri mi deve interessare. Già la prima volta mi proibirono i custodi di cavare il toccalapis e stamattina benché fossi in compagnia d'un Accademico Ercolanese fecero la medesima cosa [...] (cit. in Bellucci, Moormann 2019, 160).

Lo stesso Giovanni Battista Piranesi trovò notevoli difficoltà nel rilevare in pianta il Museo di Portici nel 1770 (Allroggen-Bedel, Kammerer-Grothaus 1983, 102). Più in generale l'assenza di planimetrie, rilievi e altri strumenti di orientamento (a eccezione, s'intende, di quelli clandestini) rendeva problematico il percorso di visita agli scavi che necessitava, quindi, di guide locali esperte.

L'alternativa era quella di violare apertamente il regolamento attraverso il ricorso ad annotazioni furtive, che tuttavia avrebbero reso parziale e impreciso qualsiasi resoconto documentario, come ricorda il botanico François Paul Latapie nella premessa alla sua descrizione manoscritta degli scavi di Pompei (1776): "Cette description sera aussi exacte que les notes furtives que j'ai prises sur les lieux et la foible connoissance que j'ai des arts et ma mémoire pourront le permettre" (cit. in Barrière, Maiuri 1953, 226) [Questa descrizione sarà tanto esatta quanto gli appunti furtivi che ho preso sul posto e la scarsa conoscenza che ho delle arti e la mia memoria me lo permettono].

Anche Johann J. Winckelmann si dovette confrontare con problemi analoghi. Nel 1758 egli aveva richiesto al potente segretario di Stato Bernardo Tanucci l'autorizzazione a visitare il museo di Portici, promettendo di non fare "né disegno né la minima pennellata sulla faccia del luogo, contentissimo di poter osservare semplicemente tutto con agio e comodo" (Fancel-

li, Raspi Serra 2017, I, 436). Nonostante l'impegno assunto, sarebbe stato tuttavia lo stesso Winckelmann a incaricare un artista del calibro di Anton Raphael Mengs di disegnare – furtivamente – il busto di Demostene proveniente dalla Villa dei Papiri conservato al museo di Portici (Fancelli, Raspi Serra 2017, II, 359-360), il cui disegno in seguito sarebbe stato inciso e pubblicato dall'archeologo tedesco in un rapporto sugli scavi di Ercolano dal titolo *Sendschreiben von den Herculanischen Entdeckungen* (Winckelmann 1762, 96). La pubblicazione della tavola riproducente il busto di Demostene dovette irritare profondamente i membri dell'Accademia Ercolanense che, nel V volume delle *Antichità di Ercolano Esposte*, uscito nel 1767, avrebbero a loro volta dato alle stampe una riproduzione dello stesso reperto di cui sottolineavano la fedeltà rispetto all'incisione precedentemente diffusa da Winckelmann: "In un libercolo (scritto con poca riflessione, e conseguentemente con molti errori di fatto) si vede anche inciso questo busto, ma così difformato, e diverso dall'originale, che basta questo solo a disingannar chiunque si fosse mai lasciato con troppa leggerezza sorprendere da quel tuono decisivo e sicuro" (cit. in D'Alconzo 2019, 130). Era il segno evidente che l'anticipazione non era stata affatto gradita.

Particolarmente vivace è la descrizione del viaggio a Pompei resa dalla poetessa e scrittrice inglese Lady Anna Riggs Miller, la quale narra dei suoi reiterati tentativi, in parte riusciti, di distrarre i custodi per riuscire a disegnare ciò che le destava maggiore curiosità e interesse, ma anche dei continui rimproveri mossi dalla guida incaricata di accompagnare i visitatori agli scavi. Le guide, essendo costantemente sorvegliate a vista dai soldati di guardia agli scavi, dovevano essere particolarmente solerti nel garantire la rigida osservanza del regolamento da parte dei visitatori, giacché la *culpa in vigilando* poteva costare loro persino il carcere, come spiega Lady Miller nel resoconto della sua visita a Ercolano che si era svolta nel mese di febbraio del 1771:

I took a pencil from my pocket, and began to make a rude sketch from this stag, and intended, if possible, to do the like from the perspective view; but my guide, in the most pressing manner imaginable, begged me to desist: he assured me he saw some soldiers on an eminence not very distant; that should I be perceived, he must suffer for his inattention, and even I should be sharply reprimanded by government. I endeavoured to persuade him to give all his attention to the cavalier who had lagged behind (for by that time I was sure he had copied the inscription) but he would not quit me, and was about to prostrate himself at my feet, urging his apprehension of being sent to the gallies for life, as a comrade of his had been for a similar offence three weeks since. I desisted; his oratory was too feeling to be longer withstood; notwithstanding, as I continued my work during his harangue, I had sketched out the stag, and have finished it in water-colours, as near I can from memory: it has met with the approbation of those of our countrymen who have seen it and of many of our Italian acquaintances, who insist on its strong likeness to the original. I shall enclose it to you, though but a wretched attempt in my opinion (Miller 1776, II, 216-217).

[Presi una matita dalla tasca e iniziai a fare un abbozzo approssimativo di quel cervo, con l'intenzione, se possibile, di fare lo stesso con la prospettiva. Tuttavia, la mia guida, nel modo più insistente possibile, mi supplicò di smettere: mi assicurò di aver visto alcuni soldati su un'altura non molto distante e che, se io fossi stata notata, egli avrebbe dovuto subire le conseguenze

della sua disattenzione, e persino io sarei stata severamente rimproverata dal governo. Cercai di convincerlo a concentrare tutta la sua attenzione sul cavaliere che era rimasto indietro (perché, a quel punto, ero certa che avesse copiato l'iscrizione), ma lui si rifiutò di lasciarmi e stava persino per prostrarsi ai miei piedi, implorandomi, per il timore di essere condannato alle galere a vita, così come era accaduto a un suo compagno tre settimane prima per un'infrazione simile. Cedetti: la sua supplica era troppo toccante per essere ulteriormente ignorata. Tuttavia, mentre continuava il suo discorso, riuscii comunque a completare lo schizzo del cervo e l'ho poi rifinito ad acquerello il più fedelmente possibile in base ai miei ricordi. Ha ricevuto l'approvazione sia di alcuni dei nostri connazionali che l'hanno visto, sia di molti dei nostri conoscenti italiani, i quali insistono sulla sua forte somiglianza con l'originale. Te lo invierò in allegato, anche se, a mio avviso, non è che un misero tentativo (traduzione di chi scrive)].

Non mancarono, inoltre, veri e propri atti di corruzione per vincere le resistenze degli addetti alla vigilanza e riuscire quindi a riprodurre con un po' di agio ciò che era emerso dagli scavi, come ammette candidamente Vivant Denon, futuro direttore generale dei musei francesi e primo ordinatore del Museo del Louvre, nel suo *Voyage au royaume de Naples* (1778):

Nous corrompîmes, comme nous nous l'étions promis; mais comme notre coquin de ce jour-là n'était qu'un coquin subalterne, qu'un ouvrier qui avait envie de garder notre argent sans cesser de faire son métier de sentinelle, il nous tourmentait pendant notre travail, et nous ne pûmes que lever une petite partie du plan qu'il nous fallait, et que nous eûmes à force de soins, de tentatives, de travail et d'argent (Denon 1997, 118).

[L'abbiamo corrotto, come ci eravamo promessi di fare; ma poiché il furfante di quel giorno non era che un furfante subalterno, un operaio che voleva tenersi il nostro denaro senza smettere di fare il suo mestiere di sentinella, ci tormentava durante il nostro lavoro e non riuscimmo a rilevare che una piccola parte della pianta di cui avevamo bisogno, che ottenemmo solo con grande impegno, tentativi, fatica e denaro (traduzione di chi scrive)].

Un caso limite, infine, è quello dei furti di antichità commissionati a Pompei ed Ercolano direttamente dal conte di Caylus che, a Parigi, stava mettendo mano al suo monumentale *Recueil d'antiquités* (Pagano 2007, 115). L'imposizione del segreto sugli scavi era considerata inaccettabile da Caylus che, a più riprese, nei suoi scambi epistolari con l'antiquario Paolo Maria Paciaudi, criticava "le vilain Tanucci" [il villano Tanucci] senza risparmiare gli stessi napoletani che, a suo dire, "sont des barbares et ce sera toujours mon refrain" [sono dei barbari, e questo sarà sempre il mio ritornello] (Pagano 2007, 115). A sua volta, Paolo M. Paciaudi condivideva l'irritazione di Caylus, che si spiega bene anche alla luce del divieto, oppostogli proprio da Tanucci, di rimettere piede nel museo di Portici. Un'interdizione perpetua che sarebbe stata causata, a suo dire, dalla gelosia dell'Accademia Ercolanense verso le ricerche antiquarie che stava portando avanti nei siti di Pompei e Stabia, e quindi dal timore che potessero essere divulgati dati e informazioni scientificamente rilevanti attraverso la sua fitta rete di corrispondenti oppure nel corso dei suoi frequenti viaggi (Paciaudi 1802, 270).

“Nicht blos Neapel, sondern der ganzen aufgeklärte Welt”: dal paradigma proprietario alla dimensione universalistica delle testimonianze del passato

La politica borbonica, attraverso il rigido sistema di restrizioni sin qui esemplificato, soffocava di fatto la ricerca antiquaria ostacolando quella virtuosa circolazione di dati e informazioni tra eruditi che, nel corso del XVII e XVIII secolo, era stata uno dei cardini della *République des Lettres*. Il mondo occidentale aveva rivolto le sue attenzioni su Ercolano e Pompei sin dal momento della loro scoperta, sino a farne una meta privilegiata del Grand Tour. E dunque non poteva rimanere inosservata quella pesante trama di vincoli imposti a livello di documentazione. Maturò infatti da subito la consapevolezza dell'impatto negativo che essa poteva avere nei confronti degli studi umanistici, delle arti e, in generale, del mondo della cultura e che andava ben oltre i confini del Regno di Napoli. Ne sono testimonianza eloquente le parole dello scrittore e drammaturgo tedesco Carl Martin Plümicke che, nel 1795, rivendicava l'appartenenza al mondo intero delle antichità di Ercolano e Pompei, le quali non potevano quindi continuare a essere trattate come proprietà esclusiva del re di Napoli:

Unverantwortlich [...] ist es übrigens, wie mit diesen Schätzen des Alterthums, welche nicht blos Neapel, sondern der ganzen aufgeklärte Welt zugehören, verfahren wird (Plümicke 1795, 72).

[È, del resto, irresponsabile il modo in cui si trattano questi tesori dell'antichità, che non appartengono solo a Napoli, ma al mondo intero civilizzato (traduzione di chi scrive)].

Ludwig Plümicke, che aveva viaggiato in Italia al seguito del duca Peter von Biron facendo tappa a Pompei, lamentava le difficoltà di accesso al museo, dimostrate trascrivendo l'esemplare di un'autorizzazione regia, ma riteneva ancor più intollerabile il monopolio scientifico che l'Accademia stava esercitando sullo studio delle città vesuviane danneggiando le ricerche di grandi intenditori e antiquari che, come lo stesso Winckelmann, proprio a causa di questo meschino comportamento erano stati dissuasi dal fare osservazioni dalle quali il mondo letterario avrebbe avuto assai da guadagnare:

Schon mancher grosse Kenner und Alterthumsforscher (und leider! Winckelmann selbst) ward durch dieses kleinliche Benehmen von Beobachtungen abgeschreckt, bei denen die litterarische Welt vieles gewonnen hätte (Plümicke 1795, 73).

[Già molti grandi intenditori e studiosi dell'antichità (e purtroppo lo stesso Winckelmann!) sono stati scoraggiati da questo meschino comportamento dall'effettuare osservazioni da cui il mondo letterario avrebbe potuto trarre grande beneficio (traduzione di chi scrive)].

Plümicke, infine, racconta, riprendendo osservazioni già espresse dall'ufficiale prussiano Johann Wilhelm von Archenholz (Archenholz 1787, V, 202-203), che tra la gente comune si era persino insinuata la superstizione, alimentata dall'ignoranza dei locali, in base alla quale gli scavi di Ercolano e Pompei fossero in realtà tesori magici custoditi da spiriti (Plümicke 1795, 73). Il regolamento borbonico aveva acquistato così tratti leggendari che finivano così per renderlo più accettabile, duraturo ed efficace.

Nei racconti dei viaggiatori stranieri sin qui citati emerge lo stupore, quando non l'indignazione, di intellettuali che non si erano mai confrontati in precedenza con limitazioni così stringenti. Ed è proprio il rifiuto del regolamento a indurli a trovare gli espedienti più originali per eluderlo, rendendo ai loro occhi legittima, e anzi persino necessaria, la sua violazione, che di fatto era l'unica via per poter soddisfare i propri interessi di ricerca. Il museo di Portici rappresentava, al massimo grado, il prototipo del gabinetto segreto del sovrano che, di fatto, sarebbe stato esteso anche all'esterno fino a includere i siti di Ercolano e Pompei. Ciò avveniva però in un continente ormai pregno delle idee illuministe e in un secolo che aveva visto nascere un nuovo modello di museo, non più legato alla dimora del sovrano e a forme di accesso contingentate, come dimostrava il caso emblematico del Museo Capitolino a Roma, aperto al pubblico nel 1734 per volontà di papa Clemente XII a seguito dell'acquisto della celebre collezione statuaria della famiglia Albani.

Nei resoconti dei viaggiatori stranieri costituisce un motivo ricorrente la denuncia della gelosia dei custodi del Museo di Portici che si manifestava nel timore nei confronti di una diffusione incontrollata di informazioni. Qualunque riproduzione delle antichità era vista, pertanto, come un vero e proprio 'furto' ai danni del patrimonio della corona. Nella gestione delle memorie del passato si possono così isolare i tratti caratteristici di un paradigma 'proprietario' che si scontrava con l'emergere di una concezione opposta, che vedeva invece nelle vestigia di Ercolano e Pompei un patrimonio 'universale' la cui conservazione era messa a rischio da scavi mal condotti e la cui accessibilità scientifica, agli occhi degli intellettuali europei, veniva ripetutamente ostacolata, come ricordava Jean-Jacques Barthélemy l'11 dicembre 1755 in una lettera a Caylus:

Mais je n'ai pas vu encore Portici; tout ce qu'on en dit est bien singulier; les fouilles mal conduites, souvent abandonnées et reprises par le même caprice qui les avait fait abandonner. Un mystère impenetrable règne sur toutes ces opérations; des ordres sévères et terribles empêchent toute communication (Barthelemy 1821-1822, III, 529).

[Ma non ho ancora visto Portici; tutto ciò che se ne dice è davvero singolare: gli scavi, mal condotti, sono spesso abbandonati e ripresi per lo stesso capriccio che li aveva fatti interrompere. Un mistero impenetrabile regna su tutte queste operazioni; ordini severi e terribili impediscono qualsiasi comunicazione (traduzione di chi scrive)].

Si può anzi ritenere che l'aspirazione 'universalistica' di Plümicke nasca proprio in reazione al modello di gestione borbonico. Il Museo Ercolanense, collocato non a caso all'interno della Reggia di Portici, non era che una vetrina del potere, e non uno strumento di diffusione del sapere. Non diversamente dai volumi delle *Antichità di Ercolano* esposte che re Ferdinando IV, succeduto al padre Carlo III, si rifiutò di commercializzare perché avrebbero dovuto continuare a essere ciò che sino a quel momento erano stati, vale a dire doni e omaggi della corona verso un pubblico altamente selezionato. A nulla, ad esempio, era valso l'invito in questo senso che il segretario d'ambasciata del re, Ferdinando Galiani, da Parigi, aveva rivolto a Bernardo Tanucci nel 1767:

Ma, dice V. E., ci sono duemila compratori? Certamente, se si vogliono cercare duemila antiquari e letterati ricchi per lo mondo non si trovano; ma l'Ercolano ha un altro uso qui. Tutti gli orefici, bigiuttieri, pittori di carrozze, di sopraporte, tappezzieri, ornamentisti hanno bisogno di questo libro. Sa V. E. che tutto si ha da fare oggi à la greque, che è lo stesso che à Erculanum. Quella pittura d'una donna che vende amoretti come polli, io l'ho vista ricopiata in più di dieci case. Or, ciò posto, vede benissimo che V.E. l'uso e il consumo che si farebbe dell'Ercolano ristampato (cit. in D'Alconzo 2017, 139).

La vendita dell'opera ne avrebbe facilitato la diffusione a beneficio di un'ampia platea di potenziali fruitori che, soprattutto in Francia, avrebbero ben saputo come reimpiegare le iconografie degli affreschi di Ercolano e Pompei intercettando il gusto à *la grecque* che stava allora imperversando. I sovrani borbonici invece non vollero o non seppero fare di quell'immenso patrimonio figurativo che andava emergendo dagli scavi un modello di rinnovamento della produzione artistica napoletana contemporanea. In altri termini il Regno di Napoli, come è stato osservato da Paola D'Alconzo, “perse l'occasione per diventare uno dei centri di elaborazione di un nuovo stile che recepisce gli stimoli delle sensazionali scoperte ercolanesi e pompeiane” (Alconzo 2017, 127). Lo aveva bene inteso un fine economista e osservatore della realtà francese come Galiani, il quale era invece perfettamente in grado di riconoscere il potenziale valore d'uso di quelle immagini, che andava ben al di là dei più ristretti confini della speculazione erudita. *Mutatis mutandis*, quello del riuso commerciale e creativo delle riproduzioni del patrimonio culturale è un tema che, come vedremo, oggi si riscopre in tutta la sua attualità.

Dal disegno alla fotografia. La riproduzione nei musei nelle prime leggi di tutela dello Stato unitario

Non è ancora stato chiarito quanto a lungo siano effettivamente sopravvissuti i divieti di riproduzione a Ercolano e Pompei dopo il citato provvedimento del re Giuseppe Bonaparte del 1807 che, come s'è detto, aveva confermato la validità delle prescrizioni originarie, sia pure limitatamente ai monumenti ancora inediti. Il *terminus ante quem* dovrà essere, in ogni caso, fissato al 1860, alla fine cioè del regno borbonico. Da allora in poi il neonato regno d'Italia si sarebbe preoccupato di dotarsi di una normativa unitaria per la tutela del patrimonio archeologico, storico-artistico e architettonico in sostituzione degli ordinamenti preunitari. Nel 1892 una delle proposte di legge che ambiva a raggiungere questo scopo, e che portava il nome dell'allora ministro della pubblica istruzione Pasquale Villari, aveva risollevato il problema della riproduzione delle opere conservate nei musei e nelle pinacoteche statali, sia pure in un contesto politico-culturale che aveva ormai definitivamente sepolto la memoria dei regolamenti borbonici. Anche la tecnologia aveva fatto nel frattempo enormi progressi, dal momento che il mezzo privilegiato di riproduzione delle opere d'arte da tempo non era più il disegno, ma la fotografia, che ora si proponeva di tassare allo scopo di garantire un ritorno economico per lo Stato da reinvestire nella conservazione delle antichità e delle belle arti. Pertanto, nell'ipotesi del legislatore, chiunque intendeva scattare una fotografia all'interno dei musei avrebbe dovuto corrispondere all'erario una somma predeterminata dalla legge. La fotografia, come era stato vero in precedenza per il disegno, era ormai divenuta un mezzo insostituibile

di documentazione dei monumenti e del patrimonio museale italiano, ma risultava altrettanto insostituibile per gli storici dell'arte, i quali ormai avevano imparato a servirsene per procedere a confronti stilistici tra opere conservate in luoghi diversi. Ben si comprendono quindi le proteste contro la proposta di tassazione che si levarono da parte delle ditte fotografiche, delle camere di commercio e persino da parte del ministro dell'agricoltura, industria e commercio che si era fatto carico di queste istanze. L'idea di una tariffa sulla riproduzione fotografica sarebbe infine naufragata insieme alla proposta di legge che l'aveva prevista, non riuscendo a passare il vaglio delle aule parlamentari.

Il pericolo però fu sventato solo temporaneamente, perché una tassa sulla fotografia sarebbe stata effettivamente introdotta in Italia pochi anni dopo, nel 1902, con l'approvazione della legge Nasi (l. 185/1902), che è ricordata per essere la prima legge di tutela dell'Italia unita, anche se, a ben vedere, avrebbe avuto vita assai breve. La tassa fu infatti stroncata nel merito da una commissione parlamentare, istituita nel 1906 e presieduta dal sen. Giovanni Codronchi, che l'avrebbe infatti fatta sparire dal testo della successiva legge di tutela, la Rosadi-Rava del 1909 (l. 364/1909). La relazione della commissione, in particolare, aveva elencato i danni che questa misura aveva procurato dal 1902 non solo all'industria fotografica italiana, ma anche alle ricerche nel campo della storia dell'arte e al turismo, dal momento che i maggiori fotografi di allora, come Broggi, Anderson e Alinari avevano di fatto evitato l'Italia per andare "a far la propaganda dell'arte straniera" (cit. in Modolo 2023a, 36, 60). In sintesi la legge Nasi, secondo la commissione, invece di proteggere l'arte aveva finito per perseguitarla.

La ripresa del dibattito negli anni Sessanta e la costruzione di un diritto 'dominicale' (o 'pseudocopyright di Stato') sulle immagini di beni culturali pubblici

Dopo una lunga pausa il dibattito si riaprì solo all'inizio degli anni Sessanta nell'Italia del boom economico che aveva ritrovato slancio anche attraverso l'industria turistica. Un articolo a firma dell'antropologa Annabella Rossi, uscito il 29 dicembre 1962 su "Paese Sera", riportava un titolo autoparlante: "È proprio giusto proibire di fotografare nei musei?" [Fig. 2]. In esso si denunciavano le difficoltà che, da poco tempo, incontrava chi desiderava fotografare opere conservate nei musei pubblici.

Se, fino a qualche mese fa il visitatore di qualsiasi museo italiano poteva fotografare i quadri e le statue che vedeva (magari senza cavalletto in virtù di vecchissime disposizioni che non contemplano il progresso tecnico) non lo può più fare: una circolare dell'Intendenza di Finanza in data aprile dello scorso anno proibisce infatti che qualsiasi pezzo artistico appartenente al patrimonio statale sia fotografato, a meno che non venga pagata una certa cifra (la cui entità varia a seconda dei casi) per la concessione. [...] Questa circolare della finanza, oltre che ritardare in molti casi i lavori di studiosi e studenti, colpisce la stampa, impedendo a essa quella grande opera di diffusione e di propaganda che le è affidata. Il grosso pubblico infatti se è assolutamente insensibile a uno squallido depliant, è convinto in misura assai maggiore a visitare questo o quel museo da un articolo intelligente corredato da belle foto (Rossi 1962).

L'articolo era inoltre provocatoriamente illustrato da fotografie scattate abusivamente dall'autrice all'interno di Palazzo Venezia, come veniva curiosamente esplicitato in didascalia: "Queste foto sono state scattate di nascosto nel museo di Palazzo Venezia". Ecco allora che una plateale infrazione, incarnata da quelle due immagini, diveniva così parte integrante della notizia per denunciare l'insensatezza di una norma che andava a colpire la fotografia nei musei. Il problema, che continuò ad avere certo seguito nella stampa e in parlamento, avrebbe trovato in seguito una soluzione con la l. 340/1965 ma, soprattutto, con il suo regolamento di attuazione, il d.p.r. 2 settembre 1971, n. 1249 (Modolo 2023b).

Una svolta ancor più decisiva nel percorso di formazione dell'attuale disciplina delle riproduzioni si sarebbe avuta con l'emanazione del regolamento della legge Ronchey, il d.m. 8 aprile 1994, il quale portò con sé novità che sarebbero state in seguito recepite dalla normativa successiva, vale a dire dal testo unico del 1999 e infine dal vigente codice dei beni culturali e del paesaggio del 2004 (d.lgs. 42/2004, artt. 107-108). Qual era il senso dell'innovazione? Per capirlo occorre fare riferimento al sistema di concessione d'uso del demanio culturale in essere sino al 1994, che prevedeva un'autorizzazione e il pagamento di un canone per eventuali scopi commerciali nel caso in cui qualcuno avesse richiesto di effettuare riprese fotografiche all'interno di un museo statale. Il canone per l'uso commerciale era dunque ben circoscritto a fotografie da scattare non solo ex novo, ma anche nel chiuso di un museo. Il citato regolamento della Ronchey avrebbe invece esteso quel canone di concessione all'uso di qualunque riproduzione di qualunque bene culturale, indipendentemente dal fatto cioè dal fatto che l'immagine fosse già a disposizione dell'utente o che dovesse essere appositamente prodotta, e indipendentemente dal fatto che l'opera si trovasse all'interno o all'esterno di un museo. Da una tassa sullo scatto nei musei si passava a una sorta di 'pseudocopyright di Stato' su qualsiasi tipo di bene culturale pubblico. Un'esclusiva che, per la sua valenza 'dominica' (e cioè proprietaria) non aveva però nulla a che vedere con i diritti di proprietà intellettuale: lo Stato, in quanto proprietario (*dominus*) dei beni si trovava (e si trova tuttora) a esercitare un controllo esclusivo sulle immagini dei propri beni. La natura di questo paradigma "proprietario" non è quindi dissimile da quella che caratterizzava il divieto borbonico e che impediva a monte (al di là quindi di ogni autorizzazione) di eseguire riproduzioni del patrimonio archeologico di proprietà del monarca.

Liberalizzare lo scatto fotografico nei musei (2014) e poi negli archivi e nelle biblioteche (2017)

Il 2014 ha segnato un altro importante momento di svolta: con l'emanazione del decreto legge Art Bonus (d.l. 83/2014) e la conseguente introduzione dell'art. 108 comma 3-bis nel Codice



2 | Articolo di "Paese Sera" del 29 dicembre 1962 dal titolo: "È proprio giusto proibire di fotografare nei musei?".

dei Beni Culturali e del Paesaggio, veniva soppressa qualunque forma di autorizzazione preventiva per gli scatti fotografici nei musei, innovando la disciplina del codice che sino a quel momento aveva previsto un'autorizzazione all'ente pubblico proprietario del bene per qualunque riproduzione di un bene culturale d'appartenenza pubblica. Dal giugno del 2014 qualsiasi divieto di fotografare esibito all'interno di musei pubblici sarebbe perciò divenuto illegale. Da quel momento in poi tutto ciò che era bene culturale pubblico diveniva liberamente fotografabile e le fotografie così prodotte erano liberamente divulgabili se ciò avveniva per scopi diversi dal lucro. Con un'eccezione, tuttavia, importante: rimasero infatti clamorosamente esclusi dal regime di liberalizzazione dell'Art Bonus i beni archivistici e librari, con grave danno per la ricerca storica. Chi consultava documenti o libri antichi all'interno di archivi e biblioteche non avrebbe potuto utilizzare il proprio dispositivo di riproduzione (smartphone, fotocamera o tablet) oppure, laddove gli fosse stato consentito, avrebbe dovuto corrispondere all'istituto una tassa di tre euro per ogni faldone riprodotto. Il malcontento degli studiosi, i più colpiti da questa parziale liberalizzazione, sin dall'inizio prese la forma del movimento di idee *Fotografie libere per i beni culturali*, che promosse una petizione con la quale si chiedeva di estendere la libertà di riproduzione agli archivi e alle biblioteche per agevolare l'attività degli studiosi, al pari di quanto già avveniva in altri grandi istituti europei. Tra gli slogan che allora vennero diffusi online dal movimento uno, in particolare, rievocava il topos della fotografia come 'furto': "Foto libere in archivi e biblioteche. La foto non è un furto, l'utente non è un ladro" [Fig. 3], mentre tra le testimonianze degli studiosi pubblicate in rete a sostegno della raccolta firme, merita di essere citata quella di uno studioso che scelse uno pseudonimo ("Giacomo") per testimoniare il suo ricorso – abusivo – alla fotocamera del telefonino in sala studio eludendo la vigilanza del personale delle sale studio. Una pratica che non era infrequente tra gli studiosi e che si poneva in contrasto con un divieto che, il più delle volte, era motivato solo dal contratto di esclusiva che l'istituto stabiliva con la ditta privata di riproduzione, la quale aveva tutto l'interesse a mantenere in vita lo status quo. La testimonianza, pubblicata sul sito del movimento *Fotografie libere per i beni culturali*, è la seguente:

Voglio dire due parole sulle foto fatte comunque – perché la ricerca non si può ingabbiare – ma di nascosto, con la mano sudaticcia e tremolante, e in condizioni di luce pessime – sai che belle foto! ma sufficienti per lo scopo, che non era quello di pubblicarle in un articolo sul Burlington, ma semplicemente quello di agevolare la trascrizione di un inventario o di una manciata di sonetti, da poter copiare con calma a sera, dopo una giornata trascorsa a radunare il materiale nelle varie biblioteche, o al di di festa, se proprio i tempi stringevano. Spesso i sorveglianti, troppo presi a discutere del banchetto per la comunione della nipote, non si accorgevano di nulla, di quegli strani movimenti, di quell'espressione vacua che ci si stampava in faccia, non dissimile da quella di un gatto intento ai suoi bisogni. Ma se disgraziatamente si veniva scoperti, ecco che i cantori di banchetti, impegnati fino a poco prima a ostacolare lo studio con il loro cicaleccio, si ergono a tutori della legge, a paladini dell'ordine costituito, a difensori ultimi della civiltà scritta di fronte alla barbarie, intimando a gran voce la cessazione di ogni attività illegale, pena l'espulsione da quella biblioteca e forse da tutte le altre del Regno. Io non sono mai riuscito a 'farmi il pelo' in queste situazioni, pur avendone vissute parecchie: la mia reazione era sempre più o meno la stessa, battito cardiaco alle stelle, sudorazione in ulteriore aumento, maldestro tentativo di

accennare una protesta, senso di umiliazione e frustrazione: vogliamo davvero che questa triste situazione continui sempre a ripresentarsi? (*Foto libere* 2015).

Altri ancora facevano notare che vietare la fotografia nel XXI secolo sarebbe stato come vietare o tassare l'uso della matita nelle sale studio per prendere appunti, giacché la macchina fotografica svolgeva a tutti gli effetti le funzioni di una matita 'digitale'. Una realtà che, letta in questo senso, poteva ricordare da vicino le restrizioni che vigevano nel Museo di Portici nella seconda metà del XVIII secolo.

Le proteste degli studiosi non rimasero inascoltate. Tre anni dopo l'entrata in vigore dell'Art Bonus nel 2014, che aveva determinato il *casus belli*, la l. 124/2017 avrebbe infatti concesso la facoltà agli utenti di archivi e biblioteche di utilizzare liberamente il mezzo proprio per riprese effettuate a uso personale e di divulgare le immagini a scopi non commerciali. Il libero uso del mezzo proprio, che prima del 2017 era considerato violazione di norma, fu finalmente consacrato a principio di legge, al quale si sarebbero dovuti adeguare archivi e biblioteche di Stato, regioni, province e comuni italiani.

Tassare la ricerca e l'editoria culturale: il tariffario ministeriale (d.m. 161/2023)

I termini attuali della discussione in corso non sono più legati alla libertà d'uso del mezzo di riproduzione (e dunque allo scatto, ormai liberalizzato), bensì all'uso commerciale delle immagini di beni culturali pubblici, che rimangono soggette ad autorizzazione e al pagamento di una tariffa da determinare, secondo il codice dei beni culturali, in rapporto alla presunta entità dei benefici economici che potrà trarne il richiedente.

Una discussione pubblica su questo tema si è riaperto a seguito della recente adozione del d.m. 161/2023, con il quale il Ministero della Cultura ha sottoposto a tariffazione qualsiasi tipo di uso editoriale delle riproduzioni, annullando così ogni gratuità che fino ad allora era stata garantita per l'editoria scientifica. Il decreto era dettato da un miope desiderio di massimizzare la redditività del patrimonio culturale pubblico, che però trascurava del tutto l'impatto che avrebbe avuto, ancora una volta, sulla ricerca scientifica. Si finì allora per paralizzare l'editoria culturale che dell'immagine del bene culturale si serviva (e si serve) non tanto sul piano della mera illustrazione esornativa, bensì del contenuto, dal momento che in questi casi l'immagine è parte costitutiva, e insostituibile, del prodotto editoriale. In ragione di ciò sul decreto si riversò subito un profluvio di critiche da parte delle associazioni, delle società degli storici e delle consulte universitarie, che furono a più riprese veicolate dalla stampa e dai social media. La fibrillazione raggiunse livelli tali che vi fu anche chi incoraggiò apertamente forme di 'disobbedienza civile' rispetto a un tariffario giudicato incontestabile: "di fronte a tali assurdità imposte da un anacronistico decreto ministeriale (d.m. 161/2023) le reazioni sono le più diverse. Ci sono alcuni (tra cui chi scrive) che propongono la disobbedienza civile anche a costo di affrontare un processo. Ci sono altri (la maggior parte) che adottano una variante "italica" della disobbedienza civile: si fa finta di niente, si pubblica come si è sempre fatto, non si chiedono autorizzazioni, tanto nessuno controlla" (Volpe 2024).

Anche in questo caso la mobilitazione civile non fu vana, se si considera che l'anno seguente il Ministero della Cultura avrebbe emanato un nuovo tariffario, il d.m. 108/2024, che rettificava il precedente rendendo gratuita la pubblicazione di immagini nell'editoria accademica e culturale, in quest'ultimo caso subordinando però la gratuità al difficile riconoscimento del carattere "culturale" dell'opera da parte dell'istituto statale. Si trattava di una significativa marcia indietro da parte del ministero, che in effetti recepì buona parte delle osservazioni critiche, ma che non si sarebbe mai verificata senza il sussulto dell'opinione pubblica.

Il riuso commerciale delle immagini di beni culturali. Minaccia o opportunità?

Se è vero che nell'ultimo decennio sono stati fatti passi avanti significativi nella liberalizzazione delle riproduzioni, è altrettanto vero che l'orizzonte di una piena liberalizzazione, auspicato da più parti e in più occasioni, appare ancora piuttosto remoto. Il principale ostacolo a questa meta è il limite del lucro al libero riuso delle immagini stabilito dal codice dei beni culturali (artt. 107-108), sul quale aveva fatto leva, come s'è visto, il d.m. 161/2023 per assecondare, al contrario, spinte in direzione della massima redditività del patrimonio. Proprio sul tabù del lucro si concentra il fuoco del dibattito attuale che da tempo divampa anche al di là dei confini nazionali. Ne sono prova le politiche intraprese nell'arco degli ultimi vent'anni da un numero crescente di musei in tutto il mondo, come il Metropolitan Museum di New York, la National Gallery di Washington, il Rijksmuseum di Amsterdam, i musei statali di Berlino e molti altri ancora. Questi istituti hanno puntato a rendere scaricabili in rete le immagini delle proprie collezioni per qualsiasi finalità, anche commerciale. Il passato diventa la materia prima per ispirare nuove forme di creatività, le quali hanno bisogno di farsi impresa commerciale per sopravvivere e continuare a produrre opere dell'ingegno. Di conseguenza in questi casi il lucro non solo è permesso, ma è anche promosso attivamente dagli istituti attraverso il download di immagini di ottima qualità. L'alta risoluzione rappresenta anzi la preconditione per un riuso che solo così può essere incentivato al massimo grado, non da ultimo mediante la promozione di veri e propri concorsi banditi dai musei per premiare l'uso più creativo delle immagini delle loro opere. Quelle stesse opere, una volta digitalizzate e aperte agli usi più diversi, solo così divengono realmente 'di tutti', acquistando quella dimensione universale che sognava Plümicke per le antichità di Ercolano e Pompei nel lontano 1795, e che è stata richiamata, nel 2019, dal direttore del Cleveland Museum of Art, William M. Griswold al momento del lancio del programma Open Access: "with this move to Open Access, we have transformed not only access to the CMA's collection but also its usability inside and outside the walls of our museum. Whenever, wherever, and however the public wishes to use, reuse, remix, or reinvent the objects that we hold, our collection is available – as it should be – for we are but caretakers of these objects, which belong to the artistic legacy of humankind" [con il passaggio all'Open Access, abbiamo trasformato non solo l'accessibilità alla collezione del Cleveland Museum of Art, ma anche la sua utilizzabilità dentro e fuori le mura del nostro museo. Ogni volta, ovunque e in qualsiasi modo il pubblico desidera utilizzare, riutilizzare, remixare o reinventare gli oggetti che custodiamo, la nostra collezione è disponibile – così come dovrebbe

essere – poiché noi siamo solo i custodi di questi oggetti, che appartengono al patrimonio artistico dell'umanità] (Griswold 2019).

In Italia i musei (soprattutto quelli statali) sembrano essere invece vittime di ansie provocate dal timore di possibili abusi connessi con la diffusione incontrollata delle immagini, che li proiettano in una sindrome da perenne 'stato d'assedio'. Il lucro non autorizzato diventa qui un potenziale danno da prevenire attraverso la pubblicazione online di immagini degradate, non scaricabili oppure ancora marchiate indelebilmente da una filigrana invasiva tesa a rendere l'immagine inutilizzabile a priori per scoraggiare possibili 'malintenzionati', oppure è un'azione da reprimere o sanzionare in sede giudiziaria quando il danno è stato già perpetrato e i buoi sono quindi ormai fuggiti dal recinto. Con una significativa inversione di senso, ciò che in Italia rappresenta una minaccia da cui difendersi, all'estero diventa, al contrario, uno degli obiettivi principali che il museo dovrebbe perseguire come istituto culturale. Anzi, forse non è improprio affermare che sono state proprio le politiche Open Access ad aver contribuito a ridefinire la natura di musei, archivi e biblioteche, che da 'attrattori culturali' hanno assunto il ruolo di 'attivatori culturali', vale a dire di centri propulsori di innovazione e crescita per la società a tutti i livelli. Questa nuova chiave interpretativa supera quindi il modello tradizionale impostato sulla conservazione, sulla fruizione 'passiva' e su meccanismi di rendita parassitaria (licensing e e-commerce) che hanno a lungo caratterizzato le politiche di gestione delle immagini.

Uso (e abuso) dell'immagine del bene culturale tra ricerca della redditività e tutela del decoro

Le obiezioni alla tesi della liberalizzazione dell'uso delle immagini non rispondono solo a esigenze di redditività, peraltro spesso più illusorie che reali, come certifica la stessa Corte dei Conti (Corte dei Conti 2022, 126). Emergono infatti anche profili di tutela del 'decoro' e dell'identità collettiva nazionale rispetto a usi commerciali che potrebbero risultare irrispettosi o poco consoni con il carattere storico-artistico del bene. Sono aspetti diversi, redditività e decoro, ma in realtà finiscono spesso per darsi una mano reciprocamente, come testimoniano recenti sentenze di tribunali che, non senza contraddizione, invocano risarcimenti sia per il danno erariale che per il danno immateriale dovuto alla presunta lesione del valore simbolico del bene culturale oggetto di riproduzione non autorizzata. La giurisprudenza sembra arricchirsi periodicamente di casi di questo genere, senza che esistano strumenti efficaci per prevenire o anche semplicemente rintracciare casi di infrazione della norma. Pensare infatti di rincorrere in tutto il mondo ogni possibile abuso è pura utopia, essendo tecnicamente impossibile impiantare forme di monitoraggio di scala globale, per di più su un patrimonio che, come



3 | Manifesto diffuso dal movimento "Fotografie libere per i beni culturali".

quello italiano, è ovunque diffuso e sconfinato per qualità e quantità di beni culturali. E anche laddove vi fosse questa possibilità, l'onere economico derivante dalle spese per i contenziosi legali la renderebbe antieconomica. La scommessa è quindi persa in partenza, al punto che le regole sembrano quasi essere state concepite per essere violate.

Se si può dimostrare che i diritti sulle immagini costituiscono un business model il più delle volte fallimentare per i musei, è invece più sfuggente la definizione del concetto di 'decoro', ed è quindi ancor più difficile riuscire a provare la sua lesione. Eppure il Tribunale di Firenze, nell'aprile del 2023, è riuscito a fare riferimento a una pretesa lesione del 'genio italico' che sarebbe stata arrecata a seguito della pubblicazione, con tecnica 'lenticolare', dell'immagine del David michelangiolesco sulla copertina di un noto magazine giungendo a riesumare espressioni retoriche che, da almeno ottant'anni, s'era persa l'abitudine di leggere in pronunce giudiziali. Le crociate come questa contro la pubblicazione 'abusiva' dell'immagine del David, oltre a risultare incomprensibili ai più, non tengono conto a sufficienza del fatto che questo capolavoro ha acquisito ormai la forza di simbolo universale, che travalica i confini nazionali e che, per questo motivo, continuerà a essere rappresentato ovunque e in qualunque sembianza senza che i tribunali possano fare molto per invertire la rotta.

Nell'ideologia del decoro confluiscono logiche proprietarie e identitarie ispirate a forme di 'sovranismo culturale' che annullano, in nome di uno 'Stato etico', le prospettive di democrazia della cultura che il digitale, invece, potrebbe e dovrebbe abilitare, soprattutto se si tiene a mente che l'espansione dei diritti proprietari non è mai a somma zero: un diritto in più per qualcuno equivale sempre a un diritto in meno per altri.

Per di più un'autorizzazione preventiva che valuti la compatibilità delle immagini rispetto al decoro si rivela essere uno strumento assolutamente sproporzionato rispetto all'obiettivo che si propone, in quanto viola il principio costituzionale della libertà di espressione (art. 21 Cost.), e in ogni caso risulta insufficiente allo scopo se si pensa che la divulgazione delle immagini di beni culturali pubblici è già libera per fini diversi dal lucro, entro i quali si possono inquadrare rielaborazioni 'indecorose' di immagini. Queste ultime, in altri termini, possono già circolare 'impunemente' nel web attraverso canali non commerciali. Senza contare che oggi il pensiero si trova a essere sempre di più veicolato dalle immagini, che fanno quindi parte integrante del linguaggio contemporaneo. È allora giusto continuare a porsi il problema? Situazioni eventualmente giudicate critiche da qualcuno potrebbero in ogni caso essere stigmatizzate, a valle, dalla pubblica opinione mediante i mezzi di comunicazione di cui dispone una moderna società democratica, senza necessità quindi di ricorrere a bavagli di qualunque tipo. È innegabile che il riuso dell'immagine possa anche produrre esiti di dubbia qualità, se non addirittura scadenti, ma il principio della libertà d'espressione esiste per permettere a tutti di esprimersi, indipendentemente dalle qualità del soggetto che prende la parola e dal contenuto del messaggio, e senza alcun obbligo di anticipare alcunché innanzi all'autorità pubblica. Da questo punto di vista la proposta di istituire un'agenzia deputata al controllo della circolazione delle

immagini (Tarasco 2019, 162, 214, 282) può suscitare numerose perplessità e più di qualche inquietudine (Manacorda 2020, 55).

Possiamo giungere ad affermare che il valore storico-culturale di un bene è meritevole di un'autonoma protezione sotto il profilo 'immateriale'? Dal punto di vista amministrativo è noto che un bene culturale può essere individuato come tale a seguito di un procedimento finalizzato al riconoscimento di un interesse culturale che identifica nella 'cosa' un 'bene' sulla base di una valutazione tecnico scientifica svolta al fine di assicurarne la conservazione e, possibilmente, la fruizione pubblica. Il valore storico-culturale 'immanente' al bene è funzionale, quindi, alla tutela del bene materiale. Posto che ci sarebbe anche da discutere su tale immanenza (dal momento che il valore dei beni culturali non è un 'valore in sé' ma un 'valore relazionale', come insegna la Convenzione di Faro del 2005), il riconoscimento del valore storico-culturale in ogni caso costituisce un mezzo, e non il fine della tutela, oppure il pretesto per venerare un feticcio. Al contrario la sopravvalutazione del cosiddetto valore immateriale/spirituale sembra postulare una forma di culto 'animistico' del patrimonio culturale, espressione di una 'sacralità laica' che in Italia sembra essere particolarmente avvertita. In questa stessa direzione sembra infatti procedere la citata sentenza del Tribunale di Firenze, la quale ha artificiosamente costruito un 'diritto all'immagine' del patrimonio culturale, trasferendo alle cose (res) un diritto che, fino ad allora, era stato riconosciuto alle persone, vale a dire il diritto di ciascuno a che la propria immagine non venga divulgata, esposta o comunque pubblicata senza il proprio consenso (Caso 2023). Si è giunti così a una sorta di 'personalizzazione' del bene culturale tesa a giustificare forme di tutela dell'immagine del bene culturale, le quali comportano però – è bene ricordarlo – anche un ridimensionamento della tutela di diritti costituzionali, come la libertà di espressione o di iniziativa economica. In altre parole si tratta di una forma di censura culturale che finisce per ammettere un venir meno dei principi di democrazia che dovrebbero caratterizzare il nostro vivere quotidiano.

Conclusioni

Il panorama sin qui delineato ci spinge a credere ancora nel potere trasformativo del pensiero militante espresso da singoli e da associazioni. Ci insegna anche che le mobilitazioni collettive per affermare questioni di principio possono trovare oggi ancora un senso. Esse infatti sono servite per riconoscere il diritto alla libera riproduzione del patrimonio culturale, che per lungo tempo è stato limitata, quando non interdetta, replicando inconsapevolmente situazioni che, secoli prima, si potevano osservare nel museo reale di Portici. Si pone ora all'ordine del giorno il problema dell'uso commerciale di quelle immagini, un uso che trascende le finalità strettamente scientifiche e culturali care a chi studia, tutela o gestisce il patrimonio e che intercetta da vicino le esigenze dei più diversi portatori di interesse a cui quel patrimonio in egual misura appartiene. Sono quelle forme d'uso cui faceva esplicito riferimento Ferdinando Galiani a metà Settecento quando scriveva a Tanucci per invitarlo a commercializzare i volumi delle *Antichità di Ercolano Esposte*: nel richiamare l'uso che avrebbe fatto di quelle stampe, egli ricordava in realtà la doppia funzione delle stampe dall'antico che, a partire dalla metà del Seicento, vennero veicolate in tutta Europa attraverso la vendita degli atlanti figurati illu-

strati da Pietro Santi Bartoli e commentati dall'antiquario Giovan Pietro Bellori (Modolo 2018). Questo patrimonio figurativo fu oggetto di studio da parte di eruditi e antiquari, ma fu altrettanto essenziale per artisti e committenti, che si servirono di quelle stesse incisioni per dare vita a un nuovo linguaggio artistico fondato sul riuso dell'antico. E non è un caso se ritroviamo i medesimi motivi iconografici e decorativi veicolati da quelle stesse incisioni sulle volte affrescate di mezza Europa (Aymonino 2021, 132-201). E oggi, a ben vedere, è possibile riconoscere proprio in quegli artisti e committenti gli imprenditori culturali, i creativi e i pubblicitari di oggi che ridanno vita al passato rielaborando le immagini delle opere d'arte custodite nei musei in nuove opere e prodotti.

Anche se la matrice proprietaria della disciplina delle riproduzioni che si ritrova nel codice è la stessa che si leggeva nei regolamenti borbonici, il contesto di riferimento di oggi è abissalmente diverso sotto ogni altro punto di vista. Anzitutto perché nella realtà democratica i beni culturali sono a vocazione inclusiva, appartengono a tutti, e non sono più beni esclusivi di un sovrano assoluto, ma soprattutto perché esiste una dimensione democratica fondata su un quadro costituzionale di riferimento che dovrebbe coerentemente orientare la produzione normativa, anche rispetto alla riproduzione del bene culturale. Tutto questo va tenuto presente quando ci si interroga sull'effettiva opportunità che lo Stato continui a essere titolare, per legge, di privative in materia di riproduzione fondate sulla proprietà pubblica del patrimonio culturale. Se i beni sono di tutti, come già sosteneva Plümicke alla fine del Settecento, allora dovrebbero venir meno anche tutti quei profili aggiuntivi di tutela dettati dall'ideologia della redditività o dall'aspirazione a malintese forme di sovranità culturale. In altre parole l'esperienza del passato sembra indirizzarci verso una visione non più 'statocentrica', bensì orientata in modo più diretto verso le esigenze più diverse dei fruitori, anche potenziali, del patrimonio culturale.

Riferimenti bibliografici

Allroggen-Bedel, Kammerer-Grothaus 1983

A. Allroggen-Bedel, H. Kammerer-Grothaus, *Il museo Ercolanese di Portici*, in *La Villa dei Papiri*, Il Suppl. a "Cronache Ercolanesi" 13 (1983), 83-128.

Archenholz 1787

J. W. von Archenholz, *England und Italien*, Leipzig 1787.

Aymonino 2021

A. Aymonino, *Enlightened Eclecticism: The Grand Design of the 1st Duke and Duchess of Northumberland*, London 2021.

Barrière, Maiuri 1953

P. Barrière, A. Maiuri, *Description des fouilles de Pompeii (a. 1776)*, "Rendiconti della Accademia di Archeologia Lettere e Belle Arti" XXVIII (1953), 223-248.

Barthelemy 1821-1822

J.J. Barthelemy, *Oeuvres complètes de J.-J. Barthélemy*, Paris 1821-1822.

Bellucci, Moormann 2019

N.D. Bellucci, E.M. Moormann, *Una descrizione degli scavi di Pompei negli appunti inediti di una visita del 1784 di Pasquale Baffi: trascrizione, analisi ed interpretazione*, "Rivista di Studi Pompeiani" (2019), 159-172.

Björnsthål 1780-1783

J.J. Björnsthål, *Briefe auf seinen ausländischen Reisen an den Königlichen Bibliothekar C.C. Gjörwell in Stockholm*, Leipzig/Rostock 1780-1783.

Burney 1771

C. Burney, *The present state of music in France and Italy*, London 1771.

Caso 2023

R. Caso, *Il David, l'Uomo vitruviano e il diritto all'immagine del bene culturale. Verso un'evaporazione del pubblico dominio?*, "Il Foro Italiano", nn. 7-8 (luglio-agosto 2023), 2283-2288.

Cochin 1751

C.N. Cochin, *Lettre sur les peintures d'Herculanum, aujourd'hui Portici*, Paris 1751.

Corte dei Conti 2022

Corte dei Conti, *Spese per l'informatica con particolare riguardo alla digitalizzazione del patrimonio culturale italiano (2016-2020)*.

D'Alconzo 2017

P. D'Alconzo, *Carlo di Borbone a Napoli: passioni archeologiche e immagine della monarchia*, in A. Antonelli, *Cerimoniale dei Borbone di Napoli 1734-1801*, Napoli 2017, 127-146.

D'Alconzo 2019

P. D'Alconzo, *La luna e i gamberi. Bernardo Tanucci, Ferdinando Galiani e l'affaire Winckelmann*, in I. Bragantini, a cura di E. Morlicchio, *Winckelmann e l'archeologia a Napoli*, Napoli 2019, 101-132.

de Brosses [1885] 1973

C. de Brosses, *Viaggio in Italia*, Bari 1973.

de la Roque 1783

J. de la Roque, *Voyage d'un amateur des arts, en Flandre, dans les Pays-Bas, en Hollande, en France, en Savoye, en Italie, en Suisse, fait dans les années 1775-76-77-78*, Amsterdam 1783.

Denon 1997

V. Denon, *Voyage au royaume de Naples*, Paris 1997.

Fancelli, Raspi Serra 2017

M. Fancelli, J. Raspi Serra (a cura di), *Johann Joachim Winckelmann. Lettere*, Roma 2017.

Eibl 1965-66

J. Eibl, *Mozart in Neapel*, "Mozart Jahrbuch" (1965-66), 94-120.

Fiorelli 1860

G. Fiorelli, *Pompeianarum antiquitatum historia*, vol. I (parte III), Napoli 1860.

Foto libere 2015

Commenti alle adesioni, "Fotografie libere per i beni culturali", 21 febbraio 2015.

Goethe [1816-1817] 1983

J. W. Goethe, *Viaggio in Italia [Italienische Reise, Stuttgart -Tübingen 1816-1817]*, trad. it. di E. Castellani, Milano 1983.

Griswold 2019

W. Griswold, *Introducing Open Access at the CMA: For the Benefit of All the People Forever*, "The Cleveland Museum of Art" (2019).

Manacorda 2020

D. Manacorda, *Patrimonio culturale, libertà, democrazia. Pensieri sparsi di un archeologo incompetente a proposito di Diritto e gestione del patrimonio culturale*, "Il capitale culturale" (2020), 15-58.

Miller 1776

A. Riggs Miller, *Letters from Italy, describing the Manners, Customs, Antiquities, Paintings, etc. of that Country*, Dublin 1776.

Modolo 2018

M. Modolo, *Illustrare l'istoria Romana. Caratteri e finalità della ricerca antiquaria nelle opere di Bellori e Bartoli*, Torino 2018.

Modolo 2023a

M. Modolo, *Il canone di concessione sulle riproduzioni di beni culturali pubblici (1892-2023): un profilo storico-critico*, in a cura di D. Manacorda, M. Modolo, *Le immagini del patrimonio culturale. Un'eredità condivisa?*, Pisa 2023, 32-69.

Modolo 2023b

M. Modolo, *Il riuso delle immagini dei beni culturali pubblici (1962-2022): un percorso a ostacoli, "Digitalia"* (2023), 123-133.

Paciaudi 1802

Paciaudi, *Lettres de Paciaudi au comte de Caylus*, Paris 1802.

Pagano 2007

E. Pagano, *Caylus e le pitture ercolanesi, "Anabases"* 6 (2017), 113-134.

Plümicke 1795

C.M. Plümicke, *Fragmente, Skizzen und Situationen auf einer Reise durch Italien*, Goerliz 1795.

Richard 1766

J. Richard, *Description historique et critique de l'Italie*, Paris 1766.

Rossi 1962

A. Rossi, *È proprio giusto proibire di fotografare nei musei?*, "Paese sera" 29 dicembre 1962.

Tarasco 2019

A.L. Tarasco, *Diritto e gestione del patrimonio culturale*, Bari 2019.

Volpe 2024

G. Volpe, *Sulle immagini delle opere d'arte: concezione proprietaria del patrimonio da parte del Ministero?*, "Finestre sull'arte" (2024).

Winckelmann 1762

J. J. Winckelmann, *Sendschreiben von den Herculanischen Entdeckungen*, Dresden 1762.

English abstract

Mirco Modolo's contribution traces a historical genealogy of restrictions on the reproduction of cultural heritage, from Bourbon-era bans on copying antiquities in Herculaneum and Pompeii to recent Italian legislation. Through emblematic cases drawn from diaries and archival sources, the article reveals how the state has consistently asserted exclusive control over public heritage, fostering a regulatory regime often marked by irrationality and limited enforceability.

keywords | Cultural Heritage; Public Domain; Herculaneum; Pompeii; Bourbon Regulations; Foto Libere.

Per un'iconografia della noia

Dal Cinquecento al meme: i notai e la xilografia, tra appropriazione e trasgressione

Lorenzo Gigante

Tempora non mutantur, et nos non mutamur in illis;
o meglio, ci mutiamo soltanto nelle forme,
la sostanza della nostra psicologia rimane sempre la stessa.

Ottorino Montenovesi

Dopo anni di sforzi, nel 1929 si compiva, finalmente, il riordino e il trasferimento dell'archivio dei Tribunali Civili di Ravenna, oltre tre secoli di carte e documenti dal Quattro al Settecento, ritrovati dopo secoli di abbandono nelle soffitte del palazzo che ospitava il tribunale ravennate. L'archivista Ottorino Montenovesi, responsabile del recupero, dedicava in quello stesso anno una fugace segnalazione sul Bollettino del Comune di Ravenna alla riscoperta – o meglio, secondo le sue stesse parole, al vero e proprio salvataggio – dell'archivio (Montenovesi [1929] 2006, per il fondo si vedano Mantani 2006; Casadio 2006), dove la curiosità dell'archivista non risulta attratta tanto dalle carte, quanto dagli uomini dietro le stesse. Per Montenovesi, in questo caso, il binomio tra uomini e carte equivale, in sostanza, a quello tra forma e contenuto. Un dualismo in cui sono gli uomini la principale materia di interesse, ben oltre le piccole vicende quotidiane di un ufficio di provincia:

Trattandosi di un archivio che si riferisce soltanto a materia civile, non si può attendere certo di apprendervi fatti di eccezionale importanza: si può affermare tuttavia, senza esagerare, che attraverso le pagine dei suoi volumi, laceri e sbiaditi, sia passata, per così dire, nel lungo corso de secoli, la vita di Ravenna e delle città vicine, di modo che essi ne sono lo specchio più fedele e più interessante (Montenovesi [1929] 2006, 322).

Ma quel che riscatta le altrimenti aride carte è soprattutto la loro forma – la loro materialità, fatta di consistenza fisica – e ciò che questa forma porta con sé. Nella fattispecie, Montenovesi era incuriosito dalle fodere o copertine dei fascicoli, spesso fabbricate con materiali di risulta: quel che all'epoca era poco più che scarto, secoli dopo risulterà decisamente prezioso. Si tratta di pergamene con atti privati, fogli di codici, corali, talvolta miniati, frammenti di testi, “persino in ebraico” (per questi ultimi si vedano Perani 1989; Perani 1991; Perani 2008). Oltre a questi, come coperte per gli atti ravennati Montenovesi trova anche delle xilografie, che descrive sommariamente nei loro aspetti più curiosi:

Per siffatte fodere, e per fascicoli di documenti del secolo XVI, si utilizzarono pure xilografie, di provenienza e di soggetto svariati. Così ve ne sono di fiamminghe (Lilla), di olandesi, di italiane, e di tedesche, con motivi ornamentali, allegorie, paesaggi, figure di santi, di imperatori tedeschi, di virtù, di animali, ecc. Alcune portano le diciture di notai (ad es.: Zovan Iacomo di Benincasa notario). Caratteristiche fra tutte quelle di un bottegaio ferrarese, il quale gestiva un negozio all'insegna della gatta. E i fogli di carta, di cui certo doveva servirsi anche per la réclame dei suoi prodotti, recano di solito la xilografia della gatta col topo in bocca, e cartellini con le seguenti diciture:

- Berete ferarese, tinte de guado, fate de bona facion: chi le porterà se ne contentare.
- Berete fine areti da me, de bona facione e color, fato con grande ragione, da star in li altri semper al palagon.

Tempora non mutantur, et nos non mutamur in illis; o meglio, ci mutiamo soltanto nelle forme, la sostanza della nostra psicologia rimane sempre la stessa (Montenovesi [1929] 2006, 322).

Se le parole di Montenovesi restituiscono già un'efficace impressione delle peculiarità del fondo, il riordinatore non ha però ancora finito l'elenco delle curiosità reperibili tra quelle carte. I notai, infatti, nel corso del loro lungo – ed evidentemente noioso – lavoro, si lasciano volentieri andare a qualche momento di svago scrittoria tra le pagine dei codici, che Montenovesi riporta in una piccola antologia di poesie, massime, stornelli, accenni ad avvenimenti significativi di “questi scrivaneli che lamentano il mestiere noioso e, per parodia, terminano con le frasi abbreviate con cui di solito si intercalavano e si chiudevano gli atti” (Montenovesi [1929] 2006, 322-324):

In tal modo, il volume destinato ad accogliere le più prosaiche, e, a volte, più aride notizie delle contese dei cittadini davanti ai tribunali, diviene quasi l'amico fedele del notaio, del cancelliere, dell'amanuense che con esso aprono il cuore e si confidano, trasformandolo in utile documento per far meglio conoscere a noi tempi, uomini e cose (Montenovesi [1929] 2006, 324).

Tempi, uomini e cose che, come informa Montenovesi, non cambiano. Forse è proprio per questo che lui stesso si comporta – anche in virtù del periodico in cui sta scrivendo, certo non una pubblicazione scientifica per storici o affini – nel medesimo modo dei “suoi” notai: indorando la pillola di un noioso compito – il riordino di un archivio dal contenuto non così brillante – attraverso i momenti di svago di secoli prima, riproposti tal quali ai lettori del bollettino del comune, certo che anche loro – come i loro antenati di quattrocento anni prima – avrebbero sorriso a massime come “Tu che legerai, un gran minchion sarai” (Montenovesi [1929] 2006, 323). Montenovesi – che è storico e archivista, non uno storico dell'arte – tratta allo stesso modo le coperte dei documenti, soprattutto quelle xilografiche: in esse nota e cerca la continuità con il presente – riportandola al suo pubblico generalista – giustificando quasi, e spiegando così il senso del suo lavoro di archivista. Una continuità capace, a distanza di quasi un secolo dalle sue parole, di rivelarsi ancora incredibilmente viva.

Il riuso di quelle “fodere” xilografiche che tanto affascinarono Montenovesi è un fenomeno che attraversa oltre cinquant'anni di storia, archivistica e non, della Legazione ravennate. Nella seconda metà del Cinquecento, Ravenna è una città sostanzialmente pacificata, seppur uscita a pezzi da un periodo di lunghe turbolenze e dissidi interni (Gambi 1994). Governa questa

provincia agricola, irrequieta ma sostanzialmente al di fuori dei grandi avvenimenti politici, un fitto apparato burocratico, cui si deve la creazione di quei fogli riscoperti a distanza di secoli da Montenovesi (Casanova 1994; Melandri 1973, 35-61). Tribunali civili, come li definiva l'archivista, amministrati in parte dalla Legazione, ma anche da magistrature che rispecchiano l'eredità di più antichi regimi, come il Governatore e il Pretore o Podestà, dediti all'amministrazione della giustizia più strettamente cittadina (Melandri 1973, 40-41). Come in ogni sezione tribunizia, anche in quella relativa a queste cariche un collegio di quattro notai restava in carica per un quadrimestre registrando quotidianamente, in latino, l'iter dei singoli processi: questi costituiscono gli "atti civili", o "*acta civilium*", tra cui si trovano la gran parte dei registri che reimpiegano fogli xilografici (Casadio 2006, 330-333). Si tratta, nello specifico, dei libri d'atti relativi alla Cancelleria civile e al Giudice di appello: ogni giorno, il notaio di turno annotava il più o meno noioso iter burocratico delle cause locali, verbalizzando quanto gli accadeva davanti. Con una formula standard si introducevano gli attori del processo, il procuratore e gli atti presentati, ed eventuali decisioni del giudice che si traducevano, per lo più, non tanto in sentenze quanto in disposizioni di ulteriori indagini (Casadio 2006, 332-333. Tutti i riferimenti in seguito ai numeri di registri con coperte xilografiche fanno riferimento ad Archivio di Stato di Ravenna (ASRA), Curia generale civile della Legazione di Romagna, Pretore e Governatore di Ravenna, Libri di atti civili). La vita del notaio – almeno per quel quadrimestre – scorreva accanto a quella del suo registro, in un impegno che doveva caratterizzarsi, oltre che per la ripetitività del lavoro e delle sue formule, anche per non pochi momenti di lunghe attese. Ecco quella noia che spiega il curioso rapporto dei notai ravennati con i loro registri, fatto di confessioni e annotazioni, burle e lazzi riportati con attenta curiosità da Montenovesi, che si riflette anche nel rapporto dei notai con le copertine e, soprattutto, le loro immagini xilografiche.

Per gran parte del suo tempo il notaio aveva davanti agli occhi quelle immagini, che dunque gli dovevano risultare – giorno dopo giorno – estremamente familiari. Non solo in virtù delle lunghe ore passate insieme nei pubblici uffici, ma anche perché avrebbe potuto trovarsi davanti quelle stesse carte nei giorni di fiera e di mercato sulla pubblica piazza. Si tratta infatti di immagini che potrebbero definirsi quasi 'pubblicitarie', legate in gran parte all'attività di tintori, mercanti di berrette, ma anche profumieri, che facevano imprimere un'immagine rappresentativa – la loro insegna e/o il loro marchio, quello che oggi definiremmo un logo – unita al nome, o alle iniziali, o persino – come segnala stupito Montenovesi – uno slogan. Immagini effimere, destinate a un veloce consumo – probabilmente come imballi – e a una altrettanto veloce distruzione, se il caso – o l'economia circolare, diremmo oggi – non le avesse portate nelle mani di cartolai che, intuito un nuovo potenziale per quei fogli di grossa grammatura, ne faranno le coperte per i registri destinati alle magistrature locali (su queste immagini chi scrive ha condotto una ricerca in occasione della propria tesi di dottorato presso l'Università Ca' Foscari di Venezia, sotto la tutela di Giovanni Maria Fara e Monica Centanni, di prossima pubblicazione. Una prima analisi del fondo ravennate è offerta da Donati 2006, si veda inoltre Gigante 2021, 96-103).

Ma oltre all'affinità “negli occhi”, fatta di una continuata prossimità visiva, il notaio non avrebbe mancato di cogliere ulteriori segni di vicinanza tra sé e i mercanti, o meglio tra i suoi strumenti e i loro. È l'identificazione, sancita per legge, tra un individuo e un simbolo, fosse anche un'immagine. Il mercante esiste professionalmente, e certifica la qualità delle sue merci, attraverso il suo marchio (sulla disciplina del marchio nel Rinascimento, Franceschelli 1971, 26-58), così come il notaio esiste e certifica la validità dei suoi atti attraverso il tabellionato, quel disegno più o meno complesso e corredato dalle sue iniziali, che in calce a un documento ne attesta l'autenticità. La responsabilità di entrambi è intrecciata al loro simbolo, che di conseguenza dovrebbe essere unico e irripetibile. Dovrebbe, in realtà, perché la prassi, almeno per quanto riguarda le botteghe artigiane e mercantili, racconta una pratica quotidiana di appropriazioni, quando non di veri e propri plagio: mercanti che sfruttano la fama di “segni” altrui, come le celebri marche degli editori veneziani (per un caso ferrarese, Gigante 2021, 99; per analoghi casi a Cremona, Almansi Sabbioneta 2003, 39), o mercanti che, nonostante le regole corporative lo vietino esplicitamente, registrano insegne sostanzialmente identiche (Almansi Sabbioneta 2003, 34-35).

Per quanto l'istituzione del marchio appaia estremamente simile alla sua versione contemporanea (per cui si veda Falcinelli 2014, 107-133), occorre sottolineare come, a differenza di oggi, esso non garantisca – o non certifichi – un diritto, o una sorta di copyright, sulla proprietà intellettuale della merce, per cui negli stessi anni va maturando un diverso istituto, quello del privilegio (per cui si vedano Witcombe 2004, e i testi riportati in Minuzzi 2016): un aspetto che pure si sviluppa principalmente in un ambiente, quello dell'editoria, che del marchio – editoriale, in questo caso – faceva largo uso. Il marchio – analogamente al tabellone notarile – rappresenta piuttosto un'assunzione di responsabilità, corporativa e individuale, che determina, di necessità, una sorta di copyright sul marchio stesso, che deve – o meglio dovrebbe – essere unico, personale – o societario – e univoco.

Esiste però, di fatto, uno strano valzer tra teoria e pratica, cui non è estranea la continuità tra uomo, marchio, e insegna, fondata a sua volta sulla continuità di ulteriori prassi che negli stessi anni erano linguaggio corrente, dall'araldica – dove un simbolo, in questo caso lo stemma, identifica una famiglia – all'impresa, intesa non in senso di società o azienda mercantile ma di forma di comunicazione: l'associazione di un motto e un'immagine che nel Rinascimento rappresentano, attraverso gli ideali e gli intenti, la persona che quell'impresa adottava (Centanni 2020; Bregoli Russo 1990; Innocenti 1981). Un linguaggio velocemente fatto proprio e piegato alle logiche di ‘marketing’ da mercanti tanto intraprendenti quanto poco rispettosi verso una forma di comunicazione riservata, nella mentalità di chi la creava e l'adottava, esclusivamente a un'élite di uomini di alto spirito (Gigante 2021, 97-100). D'altronde, già c'era chi agiva da apripista, in questo senso: quella stessa branca di commercianti che maneggiavano e diffondevano la cultura – ivi compresa quella dell'impresa – attraverso la stampa: librai ed editori, tra i primi a comprendere e adottare formule ibride di immagini, motti e simboli in funzione della rappresentazione del proprio lavoro nelle loro marche editoriali (per un caso

specifico, Gabriele 2019; più in generale si vedano Tuzzi 2024, Zappella 1986, per il rapporto con le proprie insegne di bottega, Moro 1989).

Persona, immagine e simbolo si mescolano inesorabilmente dunque in quegli anni, in tempi in cui il nobile poteva identificarsi nella propria impresa – rigorosamente personale – così come il mercante, o la sua merce, nella sua insegna; dove le responsabilità di un notaio o di un artigiano si riflettevano nel loro simbolo. Era forse inevitabile finire con il passare, più o meno consciamente, da lato all'altro di barriere tanto labili quanto evanescenti, tanto più se il mercante aspirava alla nobiltà dell'uomo d'arme o di lettere che viveva nell'impresa, o se il notaio proveniva da quegli stessi ranghi familiari che – pur senza raggiungere lo status delle casate più grandi e ricche – si identificavano attraverso stemmi e parlavano, o si esprimevano, per imprese, dopo aver acquisito attraverso anni di studi legali un prestigio ambito tanto sul piano personale quanto, soprattutto, su quello familiare (Melandri 1973, 45-54. Sul notariato locale, si veda De Lorenzi 1961-1962, soprattutto il vol. I). Al punto che può persino darsi che il notaio sia anche un letterato, partecipe degli stessi spazi culturali dove fioriscono le imprese (in tutti i sensi) e gli ideali cavallereschi, come quel Giovan Battista Pescatore notaio ravennate e autore di un fortunato sequel dell'*Orlando Furioso*, onorato di un gran successo di pubblico e stampe (Calore 1980, 89-93).

Non è un probabile caso se la stessa prossimità lessicale si ritrova, giuridicamente, ancora oggi: al di là della comune radice del termine 'impresa' (dalla medesima radice di intraprendere, che sia un'attività commerciale o l'obiettivo da affrontare per un nobile cinquecentesco, sia esso impresa d'amore o guerresca), tra i 'segni distintivi' di un marchio rientrano:

I soggetti [...] che operano (nomi commerciali o ditte, ragioni o denominazioni sociali, denominazioni o titoli di enti o associazioni usati per disteso, o abbreviati in sigle; o sintetizzati in emblemi); il luogo dove tali soggetti svolgono la loro attività (insegne); i prodotti o i servizi che essi fabbricano, o rendono, commerciano, offrono, distribuiscono (marchi); i motti e le imprese o divise (slogans) con cui quell'attività, quei prodotti o quei servizi, o il luogo dove sono prodotti o resi, sono compendiosamente indicati; [...] (Franceschelli 1971, 4-5).

Emblemi, insegne, marchi, motti, imprese, divise: quasi che la giurisprudenza moderna abbia fatto propria quell'ambiguità che nel Rinascimento aleggiava tra chi, con il medesimo lessico, costruiva la propria immagine pubblica o vendeva berrette sui banchi di una fiera.

Non stupirà, allora, il tentativo della critica contemporanea di legare la scelta di reimpiegare le xilografie commerciali, così ricche di riferimenti trasversali ai mondi dell'impresa, dell'araldica, dell'emblematica, a una precisa scelta estetica da parte del notariato ravennate:

Accadde verosimilmente che le xilografie fresche di torchio furono spedite da Ferrara [...] per venire utilizzate come fogli di guardia e di rinforzo in 186 volumi del dell'Archivio dei Tribunali civili di Ravenna. Il fatto che furono i notai ravennati a venire in possesso delle stampe, probabilmente comprandole sulla piazza cittadina, e a utilizzarle per i loro faldoni, appare [...] la palese dimostrazione che l'ambiente notarile era straordinariamente aperto e ricettivo al mondo dell'immagine

xilografica per ragioni che ancora non sono chiare, ma che meritano un attento approfondimento (Donati 2006, 354).

Se è vero – come verrà discusso in seguito – che i notai ravennati si dimostrano tutt'altro che insensibili all'apparato figurativo di questi fogli, interagendo nei modi più vari con essi, è impossibile che questi ultimi arrivassero sulla piazza ravennate illibati e freschi di torchio. Lo sostengono non solo i fogli stessi, dove non è raro riscontrare tracce del precedente uso mercantile, ma anche i registri: il loro ampio numero rende possibile assistere a una casistica di reimpiego dei fogli che vede nella 'valorizzazione' delle illustrazioni una percentuale decisamente limitata. Reimpiegando i fogli nei registri, le impressioni finiscono con il trovarsi ora sul piatto anteriore, ora su quello posteriore, ora in mezzo, tagliate a metà dal dorso. O ancora, l'immagine può essere così vicina al bordo del foglio da trovarsi coinvolta nelle pieghe dei bordi. L'idea di un senso estetico nel riutilizzo, addirittura, è del tutto negata dai molti fogli in cui l'immagine, pur presente, non è visibile perché il foglio è stato legato con l'immagine all'interno, coperta dalla cucitura dei fogli e dei bordi. Va da sé che, se il movente del riutilizzo fosse stato nelle immagini xilografiche, queste ultime non sarebbero state nascoste alla vista, laddove sarebbe bastato semplicemente impiegarle al contrario. Appare del tutto da escludere, quindi, che i notai abbiano deliberatamente acquistato i fogli per valorizzarne in qualche modo le immagini, recuperandole per i loro fascicoli. La loro sopravvivenza è del tutto fortuita: queste xilografie sono giunte fino a noi soltanto perché i fogli su cui erano impresse finirono nelle mani di qualcuno che, del tutto disinteressato alle immagini, vide in essi del materiale adatto – e probabilmente economico – per realizzare dei registri cartacei, resistenti e adatti alle esigenze dei notai ravennati. Se dunque un rapporto tra fogli e notai vi fu – ed effettivamente, si vedrà, vi fu –, non avvenne a partire dai fogli impressi, quanto dalla loro presenza sulle coperte. Sarà il contatto tra il notariato locale e le immagini a scatenare un sottile cortocircuito tra due mondi, diversi ma sostanzialmente affini, capace di mostrare, ancora una volta, quanto la nostra contemporaneità sia meno sorprendente di quel che si possa immaginare.

Tempora non mutantur, et nos non mutamur in illis. Le parole che Montenovesi riservava alle xilografie commerciali e alle loro tecniche pubblicitarie risultano valide anche per un altro aspetto piuttosto curioso e abbondantemente testimoniato dal fondo archivistico ravennate. Le evidenti, lunghe pause che dovevano comporre le giornate dei notai nei tribunali ravennati non hanno lasciato traccia soltanto sotto forma di appunti, scritte, frasi e poesie. La noia si è espressa anche attraverso scarabocchi e disegni che, spesso, coinvolgono anche le immagini sulle coperte dei registri. Sono pratiche talvolta automatiche: riempire di colore gli spazi tra le lettere, tracciare simboli più o meno geometrici, gesti che fanno parte della quotidianità, ancora oggi, di chiunque sperimenti il tedio di una giornata lavorativa (si veda, proposito, Gombrich 1993). Ieri come ora, il risultato sconfina nell'accanimento contro le superfici bianche, ciascuno secondo la propria sensibilità, la propria educazione, i propri istinti. L'interazione tra i notai e le stampe che rivestono i loro registri va però anche oltre il puro dato di costume, riservando anche preziosi spunti per la comprensione, la ricezione e il contesto di queste par-

ticalari immagini. Laddove il registro, secondo Montenovesi, diventa “quasi l'amico fedele del notaio”, rivelandosi un “utile documento per far meglio conoscere a noi tempi, uomini e cose” (Montenovesi [1929] 2006, 324), anche la sua legatura ha un ruolo, quello di un territorio di confine tra la consapevolezza del tramandare un qualcosa di sé e l'automatismo dettato dalla necessità di far passare, in un modo o nell'altro, il tempo. Così, non può che essere la legatura – spazio di contatto tra notai e immagini – il campo in cui possono rivelarsi le ragioni di quel rapporto tra notariato e xilografia intuito da Donati (Donati 2006, 354): esclusa la possibilità che i notai ravennati avessero scelto e voluto in prima persona quelle carte, è probabilmente nella citata prossimità tra linguaggi che si annidano le ragioni della loro curiosità verso quelle stampe, fondata – si vedrà – su una notevole comprensione dei meccanismi comunicativi alla base delle immagini commerciali. Partecipano, in sostanza, dello stesso universo semiotico, ne comprendono le strategie, al punto da relazionarsi fino a farle proprie.

Il vasto corpus dei registri ravennati offre un'interessante casistica dei possibili modi di vivere l'immagine, dal confronto all'emulazione, dalla creatività all'appropriazione.

Quest'ultimo aspetto è forse il più interessante: quando i notai si “impadroniscono” di marchi e insegne proprie dei mercanti, modificandole apponendovi il loro nome. Il caso più evidente, segnalato anche da Donati, è quello di Gian Giacomo Benincasa, o Zovan Iacomo Benincasa secondo la dizione cinquecentesca. Il notaio ravennate si trova a lavorare su un registro nella cui coperta compare l'insegna del tintore ferrarese Giovan Giacomo Gombi (*Registro non numerato*, anno 1570. Donati 2006, 359, cita questo esemplare, pur non riportandone gli estremi). Questa – che conosciamo nella sua forma originaria attraverso un secondo esemplare (*Registro 2155*, anno 1569, citato da Donati 2006, 359) – si compone del marchio vero e proprio, le tre iniziali Z I G in uno scudo cuoriforme sovrastato da una doppia croce, accompagnato da tre stelle a otto punte e da un cartiglio che reca il nome per esteso – nella dizione Zovan Iacomo Di Gonbi in Ferrara – il tutto circondato da un'elegante cornice quadrata decorata da motivi vegetali stilizzati, quasi dei nodi astratti [Fig. 1]. Forse solleticato dalla vicinanza del proprio nome proprio a quello del tintore, il notaio Benincasa raschia accuratamente dalla stampa le lettere che differiscono e trasforma la scritta, cercando di imitarne i caratteri, in “Zovan Giacomo di Benincasa Notario” [Fig. 2]. Lo stesso trattamento è riservato al marchio, dove la G di Gombi diviene la B di Benincasa. Il presupposto alla base della sua appropriazione è, come lascia intendere anche Donati, la somiglianza che esiste tra il marchio del tintore – ma, più in generale, tra un marchio commerciale – e un tabellionato notarile [Fig. 3]: entrambi sono dispositivi che identificano la persona, laddove invece l'impresa – che pure, secondo le proprie norme di impiego, sarebbe strettamente personale – nel mondo commerciale sembra più legata alla bottega, di cui spesso raffigura l'insegna.

Il cortocircuito che deriva dall'appropriazione e dallo scambio di un segno personale non sembra creare grossi problemi, cambiando il contesto di fruizione: il registro notarile vive ed esiste all'interno di un archivio amministrativo, dove nessuno, con ogni probabilità, avrebbe scambiato un tabellionato notarile per un marchio di fabbrica. Ogni luogo ha il suo codice e le

sue convenzioni, che non si mescolano e, dunque, non danno luogo a possibili equivoci. Che, casomai, si cercano – volutamente? – negli stessi ambiti: la sovrapposizione, quando non addirittura il deliberato furto di simboli tra artigiani e mercanti, anche all'interno dello stesso comparto commerciale, non era una pratica rara (Almansi Sabbioneta 2003, 34-35).

Che quella di Benincasa non fosse un'azione eccezionale lo dimostra l'analogo gesto compiuto, una decina di anni dopo, da Francesco Artenghi, un altro notaio in forza alla cancelleria ravennate nell'anno 1581. A farne le spese è, stavolta, la xilografia di un anonimo tintore di guado di cui si conoscono solo le iniziali AV, operante all'insegna del gatto col topo – a proposito di appropriazioni, un'insegna 'rubata' a un ben noto editore librario, il veneziano Sessa – (*Registro* 3285, anno 1581: Donati 2006, 359; Gigante 2021, 99) [Fig. 4]. Artenghi è decisamente più sobrio del suo collega Benincasa, limitandosi a ripassare a penna il segno del mercante con le lettere AV sovrastate dalla doppia croce – la xilografia è piuttosto sbiadita, e tale probabilmente si presentava anche nel 1581 – aggiungendo ai lati dell'asta della croce le proprie cifre FA [Fig. 5]. Il notaio gioca consapevolmente con la vicinanza al proprio tabellionato, che disegna in apertura del registro: una colonna sovrastata da tre monti su cui svetta una croce [Fig. 6]. Anche Benincasa esibiva il suo tabellionato sulla prima pagina del proprio volume. Entrambi, forse, avrebbero potuto agire sul simbolo mercantile rendendolo più simile al proprio tabellionato professionale. Ma dove inizia il serio lavoro notarile, il gioco si interrompe: il registro vero e proprio, nel suo contenuto, è un documento ufficiale, e solo la copertina rimane uno spazio ibrido di appropriazione che, alla fine, risulta più personale che professionale.

Un altro modo di rapportarsi alla xilografia, da parte del notariato ravennate, si potrebbe definire per emulazione estetica. I notai non sono artisti, ma alcuni di essi sembrano essere così ammirati dalle raffigurazioni che si trovano davanti da tentare di copiare i soggetti incisi. Ci prova, ad esempio, Giuliano Monaldini, nel 1587, con il ritratto di Massimiliano d'Asburgo (*Registro* 2251, anno 1587, immagine oggi staccata e conservata a parte dopo il restauro del 2005: Donati 2006, 366-367) [Figg. 7-8]. Altre volte, invece, si lanciano in composizioni autonome, con risultati per lo più discutibili: un curioso ritratto a figura intera è disegnato dal notaio Girolamo Crespoli in un registro del 1569, memore – molto alla lontana – della contemporanea ritrattistica della locale bottega dei Longhi (*Registro* 1873, anno 1569; per la ritrattistica longhiana, Viroli 1982, Viroli 2000, 45-46, 55-57, 78, 80-81) [Fig. 9]; mentre una simpatica caricatura è schizzata in un registro del 1586 (*Registro* 3315, anno 1586) [Fig. 10].

Quel che però sembra attrarre di più l'interesse dei notai ravennati è il proibito, ossia l'approccio alle immagini xilografiche dal punto di vista di un erotismo quasi infantile. Il fenomeno più ricorrente, infatti – che sembra esercitare un estremo fascino per la categoria notarile ravennate – è l'aggiunta di attributi sessuali alle raffigurazioni incise.

Nulla di nuovo, in relazione alla noia: letteratura, psicologia e filosofia concordano nel classificare la trasgressione – anche sessuale – tra le difese contro il tedio, sia esso una condizione transitoria – professionale, in questo caso – o esistenziale (Gombrich 1993, 17; Toohey 2011,

75-81, in particolare 76-79, quest'ultimo valida introduzione a un'analisi della psicologia della noia sotto una prospettiva multidisciplinare, tra storia, letteratura e arti). Anche in questo caso, nelle carte ravennati la casistica è varia. Ci si può limitare, ad esempio, ad aggiungere il sesso a figure che ne sarebbero altrimenti sprovviste. La vittima xilografica preferita di tale pratica è l'insegna di un anonimo rappresentato dalle iniziali Z C e da uno scudo raffigurante la testa di un leone intorno alle cui fauci ronzano delle api (Donati 2006, p. 363) [Fig. 11]. A reggere lo scudo sono impegnati due putti alati: tutt'altro che d'accordo con la vulgata che vede gli angeli privi di sesso, i notai non si fanno scrupoli a dotarli, più volte, di attributi (*Registri* 1859 e 1860, anno 1569; registro 2965, anno 1570). A volte a subire tale trattamento è uno soltanto dei putti, altre tutti e due. Lo stesso gesto è imputabile a mani differenti: il primo 'colpevole', in ordine cronologico, sarebbe il notaio Giovanni Antonio Modesti, che lascia scritte anche diverse massime a tema amoroso, e non si limita soltanto ad aggiungere attributi, ma trasforma persino il putto di destra in una sorta di fauno (*Registro* 1859, anno 1569)[Fig. 12]. Lo segue il notaio Domenico Viandoli, più discreto nelle sue azioni, autore probabilmente anche di un disegno raffigurante un busto di vecchia, di qualità discreta (*Registro* 1860, anno 1569); mentre l'anno successivo opererà sui putti in maniera analoga Girolamo Crespoli, già visto "artisticamente" attivo nei registri ravennati (*Registro* 2965, anno 1570). Benché Donati veda nel gesto una sorta di derisione amichevole dei noti bassorilievi antichi raffiguranti i *Troni*, conservati nella basilica di San Vitale e celeberrimi nel Rinascimento, in particolare il *Trono di Nettuno*, inciso anche dal ravennate Marco Dente (Donati 2006, 363); questa spiegazione dell'accanimento verso i due putti non rende ragione della singolare passione "proibita" dei notai. Girolamo Crespoli, in particolare, è un poligrafo instancabile: in un registro del 1566 lo si ritrovava già all'opera, disegnando un grosso fallo che si avvicina minacciosamente al posteriore dell'ignaro leone rampante coronato che regge il simbolo di un anonimo mercante, dalle iniziali ASB sovrastate da una croce (Registro 3270, anno 1566. L'inchiestro del disegno è quasi svanito, e il dettaglio non viene rilevato in Donati 2006, 362, altre volte attento a episodi simili) [Figg. 13-14].

Si tratta, fin qui, di comportamenti relativamente comuni, propri di quel territorio liminare che è il margine della pagina, luogo di proliferazione di *drôlerie* e di sfogo per la fantasia dell'amanuense. Né risulta un caso isolato, in questa zona d'ombra, la tematica erotica frequentata dai notai ravennati (si veda ad esempio Guerzoni 2010). Tornando alla questione di partenza, è possibile trarre da queste prassi un dato sulla presunta ricettività del ceto notarile ravennate all'immagine a stampa o, più nello specifico, a questo tipo di immagini? Per quanto riguarda il reimpiego di materiale a stampa, il fondo dell'Archivio di Stato di Ravenna è costituito in gran parte da fogli di tipo commerciale: è difficile dunque trarne le basi, come vorrebbe Donati, per un discorso più generale sul rapporto tra notai e stampe. Quel che invece si può affermare con relativa certezza è come il notariato ravennate partecipasse della stessa cultura che stava alla base di quelle xilografie commerciali che finì, casualmente, per incrociare. Il loro mondo era pregno di emblemi e imprese: con i capisaldi della Bologna di Achille Bocchi, e della Ferrara estense – luoghi in cui molti notai studiavano e si laureavano – tutta l'Emilia

condividendo un comune sostrato nel pensare per immagini (Colonna 1994). Ma anche nella loro Ravenna, che pure non vantava certo la vivacità culturale delle capitali artistiche vicine, ci si esprimeva secondo gli stessi codici, come è ben documentato proprio negli anni in cui il locale notariato scriveva, si annoiava e scarabocchiava su quelle xilografie di recupero (Tumidei 2006, 115-118; Simoni 2014, 156-158).

Tra l'erudizione di un'impresa e uno scarabocchio osceno passa, ovviamente, una distanza abissale. In almeno un curioso caso, tuttavia, i notai mostrano una significativa consapevolezza nella costruzione delle immagini, non disgiunta da una certa dose di humour. L'interazione con l'immagine xilografica sembra portare, in parallelo, alla creazione di un'iconografia nuova, fatta apposta per veicolare le idee del suo artefice: una sua – benché modesta – diffusione ne certifica il successo. Tutto comincia, ancora una volta, dall'aggiunta di un membro a una figura xilografica, nella fattispecie uno dei tanti esemplari del gatto – o meglio, la gatta, contrariamente a quanto intende il notaio che vi interviene – con il topo in bocca dell'anonimo tintore AV, un soggetto già visto in relazione agli “interventi” notarili [Fig. 15]. Questo avviene in un registro del 1581, in uso nel periodo da maggio ad agosto (*Registro* 3076, anno 1581). Sono passati appena sei mesi dall'entrata trionfale in città del cardinale Alessandro Sforza, nuovo Legato pontificio, nota attraverso le cronache contemporanee come uno dei momenti più significativi per lo sfoggio di cultura emblematica che vi sarà impiegato (Spreti 1580, si veda a riguardo Tumidei 2006, 115-118). Oltre al consueto gesto, tra il provocatorio e l'apotropico, il notaio Domenico Viandoli si lancia in una serie di disegni sulla coperta anteriore del registro. Il più curioso e significativo di questi è una figura ibrida, una specie di grillo composito, fatto di un corpo di drago, coda da serpente, zampe e ali di uccello [Fig. 16]. Ma è la testa di questa sorta di viverna a essere piuttosto sorprendente, avendo né più né meno che forma di un grosso apparato genitale maschile, dotato di occhi e orecchie a punta. Non è ben chiaro se sia stato lo stesso notaio, forse preoccupato per la sua stessa audacia – meno probabilmente per un accesso di pudore – o un'altra mano a censurare tanto il muso del curioso animaletto quanto l'attributo aggiunto alla xilografia, lasciando il tutto però perfettamente leggibile.

Potrebbe, fin qui, trattarsi della consueta ironia notarile vista più e più volte. Ma un ulteriore disegno, appena sopra il mostriciattolo, porta a considerare un'origine differente. Viandoli disegna infatti lo stemma dell'allora arcivescovo di Ravenna, Cristoforo Boncompagni, corredato dal cappello vescovile che evita qualsiasi possibile equivoco con lo zio papa, Gregorio XIII (per un profilo di Cristoforo Boncompagni, Coldagelli 1969). Il notaio indaga poi più nel dettaglio, lì accanto, un particolare del muso del drago che campeggia sullo stemma di famiglia. L'identificazione di una famiglia e dei suoi esponenti con il proprio animale araldico – nella fattispecie il drago – è cosa nota, certificata per i Boncompagni da una fonte leggermente più tarda, il ben noto Ulisse Aldrovandi che li associa, in questo, ai successivi casi dei Borghese romani e dei bolognesi Malvasia (Aldrovandi 1640, 348-350, in particolare 350 per l'identificazione tra il drago e papa Gregorio XIII, ma si veda a riguardo anche Ruffini 2005). Dal drago dei Boncompagni alla – ben più modesta – chimera dal curioso muso, il passo è breve. Eviden-

temente, il notaio Viandoli va unito alla lista di coloro che non nutrivano grande simpatia per il vescovo, che cercava di far rispettare nella sua diocesi i nuovi precetti tridentini, finendo spesso con l'inimicarsi chi deteneva antichi privilegi, come le potenti abbazie ravennati. O anche, a quanto pare, più comuni notai. Dall'arme di famiglia si astrae il simbolo, destinato a diventare, appena sotto, immagine di un preciso esponente di quella famiglia, e delle sue – presunte – qualità. In questo caso non si tratterebbe quindi – o almeno, non solo – di un *divertissement* fine a sé stesso, quanto piuttosto di satira politica. Il notaio mescola i codici dell'araldica e dell'impresa, in modo non esattamente ortodosso ma efficace, per raggiungere il suo scopo: denigrare il suo avversario, l'arcivescovo Boncompagni. Né più né meno di quanto, per tutt'altro scopo, facevano mercanti e tintori nelle xilografie: adattare, a propri fini, un linguaggio condiviso e codificato come quello dell'impresa o dell'araldica.

Il successo dell'inventiva del notaio Viandoli si misura con la ripresa che ne fa, un anno dopo, un altro notaio, altra vecchia conoscenza nell'interazione con le xilografie, Francesco Artenghi. Di nuovo su un foglio xilografico – questa volta franco-borgognone – Artenghi copia tal quale la mostruosa figurina dal volto ambiguo (Registro 3481, anno 1582) [Fig. 17]. La correda di due scritte: una a sinistra dell'immagine, che sembra assegnarle un'innocua, nuova identità, come "cocodrilo marino"; un'altra, più lunga, al di sopra della figura, probabilmente ne spiegava l'origine in termini meno innocenti, venendo poi censurata col risultato di essere, oggi, illeggibile. Se davvero fu lui l'autore del disegno, effettivamente di mano diversa dalla versione di Viandoli (i due 'artisti in erba' hanno modi differenti, ad esempio, di ombreggiare: Viandoli con linee incrociate, Artenghi per linee curve parallele), significa che l'invenzione aveva colto nel segno, e soprattutto aveva trovato un pubblico che ne condivideva il contesto e i codici comunicativi. Ancora qualche anno dopo, un altro registro accoglieva una variazione sul tema, limitata al torso dell'animale (Registro 3315, anno 1586). Insomma, era nata un'iconografia.

Secondo le stesse leggi – opportunamente adattate a scopi e contesti –, si poteva apporre a un drago un volto nuovo per rappresentare al meglio – o al peggio – un avversario, o sfruttare le qualità mitologiche di un animale per vendere stoffe tinte: spostare registri aulici sui più quotidiani e bassi bisogni (Gigante 2021, 99-100). Questo era possibile conoscendo le regole basilari della comunicazione visiva, che evidentemente il notariato ravennate possedeva e ritrovava nelle xilografie, permettendosi talvolta di appropriarsi di queste ultime. In questo sta il rapporto tra notariato e immagini, o meglio tra le xilografie commerciali e il notariato ravennate: essere entrambi parte di un unico grande universo comunicativo, in cui le immagini xilografiche assumono spesso il ruolo di mediatori – in questo caso, dall'alto dell'impresa al basso del mondo commerciale – verso un pubblico quanto più vasto, che in questo caso finisce con l'incrociare – del tutto casualmente – il locale ceto amministrativo.

Non è da sottovalutare, in questo senso, l'impatto 'sociale' di una tipologia di immagini, come quelle xilografiche, ad alta riproducibilità: la loro stessa diffusione e pervasività poneva i presupposti per la loro appropriazione, in maniera non differente da quanto avviene, oggi, con l'immagine digitale. A differenza di ben più costosi dipinti, un'immagine che può in potenza

appartenere a tutti non appartiene, paradossalmente, più a nessuno: crescono così gli spazi di libertà per l'individuo, per appropriarsene a seconda delle proprie esigenze, dal proprio divertimento fino agli spazi, più compressi, della critica politica.

L'immagine moltiplicata, ben prima dell'immagine in movimento di Benjamin, è un'immagine potenzialmente desacralizzata, al punto da permettere persino l'appropriazione di quel che, in teoria, è quanto di più personale, in termini di responsabilità, come un marchio o un tabellionato. Non si tratta di una sorta di perdita dell'aura benjaminiana, che allo stesso tempo l'immagine multipla è capace di mantenere e rafforzare (Areford 2010, 2-23), ma piuttosto di un fenomeno parallelo, l'acquisizione di un'inedita libertà.

In questo senso, forse, non è così assurdo paragonare quella rivoluzione a un'altra, immensa, rivoluzione mediatica. Nel web, moltiplicata milioni di volte, l'idea di imbrigliare l'immagine è utopia, e il copyright lascia il passo alla libertà non solo di condividere, ma anche di modificare. È il Creative Commons, 'immagine' legislativa del nuovo statuto di un qualunque artefatto al tempo di internet:

In un ambiente veloce come internet, in cui qualunque contenuto può essere editato con la stessa velocità con cui può essere fruito, il carattere metamorfico di un prodotto culturale si moltiplica esponenzialmente (Tanni 2021, 61).

L'appropriazione di un notaio cinquecentesco, allora, non è forse così distante da quella di chi, oggi, immette nel web milioni di immagini che, opportunamente manipolate, possono diventare virali: il famigerato fenomeno del meme. L'analisi del fenomeno, nelle parole di Valentina Tanni, risuona di una curiosa sintonia con quanto avveniva, nelle carte ravennati, secoli prima:

Le immagini circolano online in versioni e formati diversi, vengono compresse, tagliate, spedite, scaricate. L'informazione di cui sono composte diminuisce e cambia, i colori virano, i dettagli svaniscono. Non solo più oggetto di contemplazione, ma di uso compulsivo: un consumo costante che sembra quasi deteriorale. Inizialmente, la perdita di definizione sembrava semplicemente il prezzo da pagare per la circolazione dei contenuti, per la loro massima diffusione. Ma in realtà la trasmissione non è che l'inizio, la fase embrionale di un processo ricco di conseguenze: la facilità di scambio e modifica delle immagini porta infatti con facilità all'appropriazione, una condizione che determina in primis affezione e in secondo luogo reinterpretazione (Tanni 2021, 35-36).

Nel cercare di comprendere le dinamiche che oggi, al tempo di internet, stanno dietro al nostro rapporto con le immagini, la storia – e la preistoria – dell'immagini replicabile può rivelare inaspettate sintonie. Le 'regole' dell'immagine multipla – non teorizzate ma desumibili da prassi ancora tutte da indagare – si possono applicare al web? Di fatto, non mancano – e c'è da scommettere che, cercandoli, se ne troverebbero ancora e ancora – episodi paralleli alle piccole vicende dei notai ravennati, dove nei primordi dell'interazione tra uomo, immagine e tecnologia si riflette il destino futuro delle immagini, libere da lacci e vincoli.

Nel 2018, un brillante articolo pubblicato su "The Public Domain Review" a firma di Katie Si-
sneros analizzava il riuso delle illustrazioni xilografiche di alcuni pamphlet inglesi seicenteschi

– tipici prodotti della cosiddetta editoria popolare – alla luce dell'attuale funzionamento del meme, un'immagine sul web che, a seconda del contesto in cui viene usata e/o del cambio di alcuni dettagli, ad esempio didascalie scritte, è in grado di assumere significati differenti (Sisneros 2018). L'illustrazione a stampa, magari leggermente modificata, può interpretare ruoli differenti, anche antitetici: un personaggio positivo o negativo; il protagonista di una vicenda di cronaca come di un'allegoria, l'illustrazione di un fatto reale come immaginario. Il fenomeno analizzato nell'articolo, in verità, non si limita alle ballate inglesi, ma il reimpiego di matrici xilografiche in edizioni e in testi differenti è un fatto antico quanto l'editoria, o anche di più. Nell'esempio di Sisneros, la celeberrima immagine, ormai di pubblico dominio, del “Disloyal man with his girlfriend looking at another girl”, secondo la definizione del database Istock, può divenire una satira politica, o una battuta sulla scarsa attitudine a seguire regole e precetti scientifici di buon senso, o mille altre possibili interpretazioni. Ma prima di questo, a monte del trasformarsi in un meme, essa è semplicemente un'immagine replicabile.

Allo stesso modo, nelle mani dei notai ravennati le immagini replicabili – e replicate – libere – o più libere? – per questo da ogni proprietà personale, sono pronte ad assumere ogni significato. In questo gioco di specchi tra il Cinquecento e il presente, lasciati i registri per i computer, i notai ravennati diventano, in modo quasi inquietante, terribilmente simili all'impiegato moderno:

L'assetto economico è un fattore che passa spesso inosservato nelle discussioni che riguardano il nuovo ecosistema delle immagini, messo in ombra da più ovvie considerazioni di tipo tecnologico, sociologico ed artistico. Si tratta tuttavia di un nodo fondamentale per comprendere i nuovi comportamenti e per analizzare la natura dei contenuti che vengono prodotti e diffusi. La familiarità con il computer – che è allo stesso tempo uno strumento di lavoro e una fonte inesauribile di formazione e distrazione –, l'accesso continuo alla rete, e un profondo sentimento di noia e insoddisfazione sono ingredienti chiave nella formazione del panorama attuale. L'americano Jonah Peretti – ex direttore del dipartimento Research and Development al centro d'arte digitale Eyebeam di New York, nonché fondatore della media corporation BuzzFeed – pone l'accento sul ruolo centrale del capitalismo cognitivo nella creazione di un'alternativa ai media corporate, immaginando un'armata di produttori di contenuti non ufficiali che da dietro lo schermo dei terminali manipolano incessantemente testi e immagini per compensare la frustrazione del lavoro: “il capitalismo globale ha prodotto centinaia di migliaia di lavoratori da ufficio annoiati, che siedono di fronte al computer, inoltrando email e navigando per il web, creando inconsapevolmente una rete: il Bored at Work Network (BWN)” (Jonah Peretti, *Mormons, Mullets, and Maniacs*, discorso al New York Viral Media Meetup, 12 agosto 2010, scribd.com). È quindi anche in quest'ottica che va letta l'ondata di user content che sta trasformando radicalmente il modo in cui concepiamo l'arte, la creatività e la produzione di contenuti in genere. Un'ondata che è cresciuta lentamente e in maniera costante, neutralizzando giorno dopo giorno sistemi, gerarchie e convenzioni, inserendo una variabile caotica inarrestabile, che rende vano qualsiasi tentativo di sistematizzazione (Tanni 2021, 64-65).

O forse, lasciando da parte i sistemi economici odierni, il trait d'union, a distanza di cinque secoli, è semplicemente l'eterno senso del ridicolo:

Il vettore più potente in questo contesto è costituito dalla forma parodica, che ricalca i tratti più riconoscibili del modello cui fa riferimento irridendolo, stravolgendolo, oppure mutandone radicalmente il contesto [...]; caratteristiche ricorrenti dei contenuti virali sono la ridicolizzazione della goffaggine, insieme allo stile dilettantesco, all'amore per il trash, per il remix e per l'allure amatoriale (Tanni 2021, 62).

Perché banalmente, ancora senza bisogno di scomodare il capitalismo globale, l'impiegato si annoia da sempre. E, in qualche modo, prova a reagire. In questo, non sempre i notai agiscono secondo una rigorosa autocoscienza delle proprie azioni: molte volte, lasciare scarabocchi osceni qua e là equivale a scrivere sulle stesse carte quelle frasi canzonatorie, del tenore del "Tu che legerai, un gran minchion sarai", che tanto facevano sorridere Montenovesi (Montenovesi [1929] 2006, 323). Allora, giusta o sbagliata qualunque ipotesi di interpretazione, corretto o meno qualsivoglia parallelismo, il rischio che si corre nel tentativo di capire le relazioni tra le immagini e i notai, è tutt'al più di cadere vittime, ancora una volta, di un umorismo senza tempo: *Tempora non mutantur, et nos non mutamur in illis*.

Galleria di immagini



1 | *Marca di Girolamo Gombi*, Ferrara, metà XVI secolo, xilografia, Ravenna, Archivio di Stato, reg. 2155, su concessione del Ministero della Cultura.



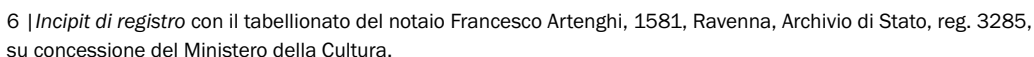
2 | Marca commerciale di Gian Giacomo Gombi, Ferrara, metà XVI secolo, xilografia, con interventi del notaio Giacomo Benincasa, 1570, Ravenna, Archivio di Stato, reg. n.n., su concessione del Ministero della Cultura.



4 | Marca commerciale anonima AV, con l'indicazione della tinta di guado, Ferrara, anni '50 del XVI secolo, xilografia, Ravenna, Archivio di Stato, reg. 2762, su concessione del Ministero della Cultura.



5 | *Marca commerciale anonima AV*, Ferrara, anni '50 del XVI secolo, xilografia, dettaglio dell'intervento del notaio Francesco Artenghi, 1581, Ravenna, Archivio di Stato, reg. 3285, su concessione del Ministero della Cultura.

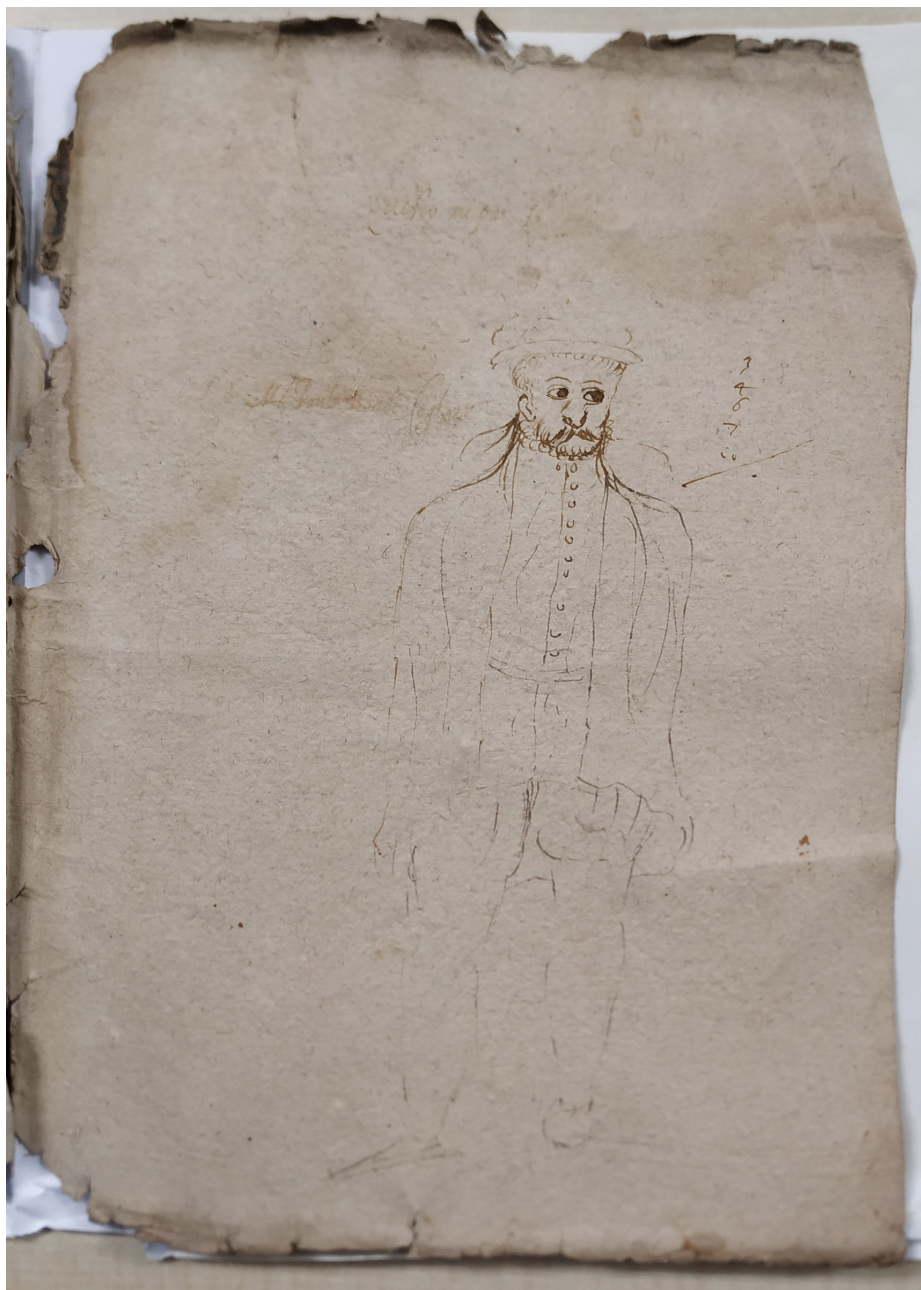




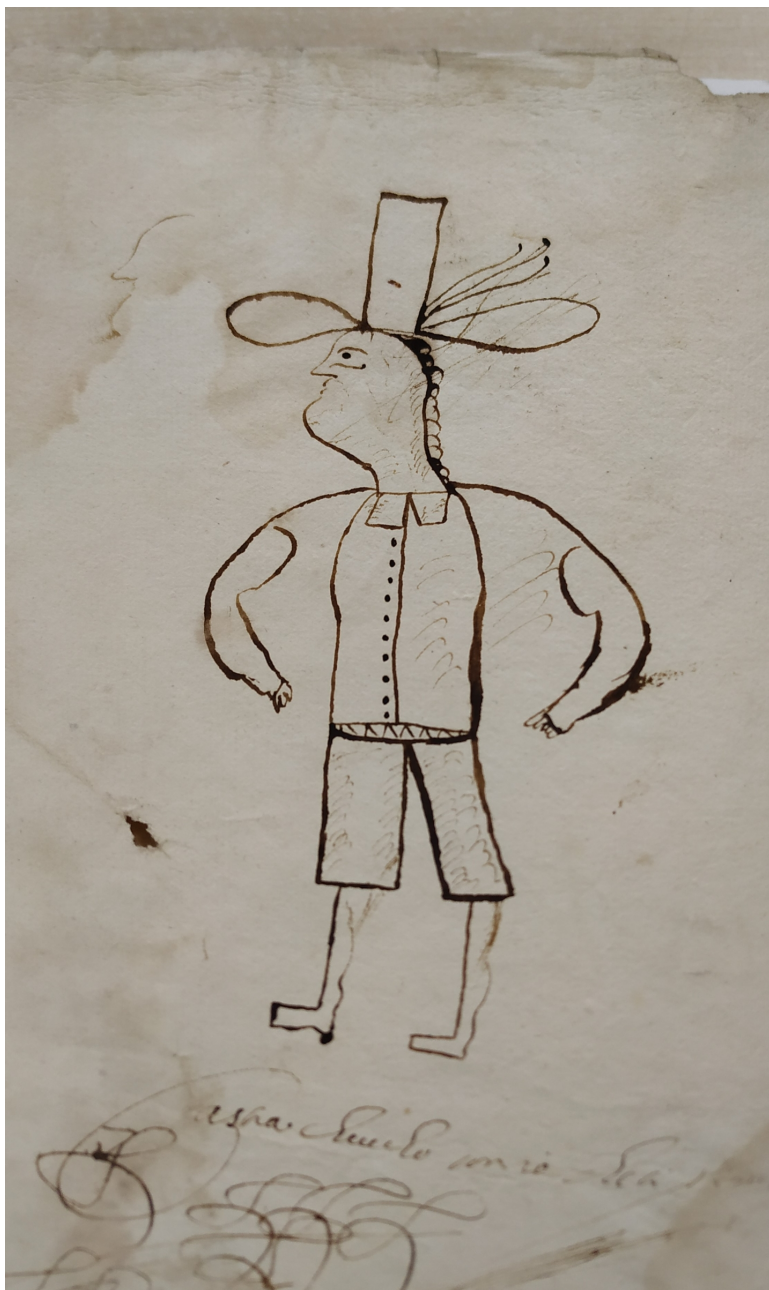
7 | Marca commerciale con Massimiliano II, Valenciennes, 1564-1576, xilografia, Ravenna, Archivio di Stato, reg. 3277, su concessione del Ministero della Cultura.



8 | Marca commerciale con Massimiliano II, Valenciennes, 1564-1576, xilografia, dettaglio con disegno del notaio Giuliano Monaldini, 1587, Ravenna, Archivio di Stato, reg. 3277, su concessione del Ministero della Cultura.



9 | *Ritratto*, disegno del notaio Girolamo Crespoli, 1569, Ravenna, Archivio di Stato, reg. 1873, su concessione del Ministero della Cultura.



10 | *Caricatura*, disegno di notaio, 1586, Ravenna, Archivio di Stato, reg. 3315, su concessione del Ministero della Cultura.



11 | Marca commerciale ZC, Ferrara (?), anni '60 del XVI secolo, xilografia, Ravenna, Archivio di Stato, reg. 3274, su concessione del Ministero della Cultura.



12 | *Marca commerciale ZC, Ferrara (?)*, metà XVI secolo, xilografia, con interventi del notaio Giovanni Antonio Modesti, 1569, Ravenna, Archivio di Stato, reg. 1859, su concessione del Ministero della Cultura.



13 | Marca commerciale anonima ASB, Verona (?), anni '30 del XVI secolo, xilografia, Ravenna, Archivio di Stato, reg. 3270, su concessione del Ministero della Cultura.



14 | Marca commerciale anonima ASB, Verona (?), anni '30 del XVI secolo, xilografia, particolare del disegno del notaio Girolamo Crespoli, 1566, Ravenna, Archivio di Stato, reg. 3270, su concessione del Ministero della Cultura.



15 | Marca commerciale anonima AV, Ferrara, anni '50 del XVI secolo, xilografia, con interventi del notaio Domenico Viandoli, 1581, Ravenna, Archivio di Stato, reg. 3076, su concessione del Ministero della Cultura.



16 | Stemma Boncompagni e disegno satirico, disegni del notaio Domenico Viandoli, 1581, Ravenna, Archivio di Stato, reg. 3076, su concessione del Ministero della Cultura.



17 | "Cocodrilo marino", disegno satirico del notaio Francesco Artenghi, 1582, Ravenna, Archivio di Stato, reg. 3481, su concessione del Ministero della Cultura.

Bibliografia

Fonti

Aldrovandi 1640

U. Aldrovandi, *Serpentum et draconum historiae libri duo*, Bologna 1640.

Spreti 1580

P. Spreti, *Entrata dell'Ill. e Rm. Sig. Card. Sforza Legato in Ravenna alli 6 novembre 1580 dal cav.*

Pomponio Spreti, Ravenna 1580.

Riferimenti bibliografici

Almansi Sabbioneta 2003

C. Almansi Sabbioneta (a cura di), *Marchi ed insegne degli antichi mercanti cremonesi (1395-1626)*, Cremona 2003.

Areford 2010

D.S. Areford, *The Viewer and the Printed Image in Late Medieval Europe*, London/New York 2010.

Bregoli Russo 1990

M. Bregoli Russo, *L'impresa come ritratto del Rinascimento*, Napoli 1990.

Calore 1980

M. Calore, *La Nina di Giovan Battista Pescatore*, "Studi Romagnoli", XXXI (1980), 85-104.

Casadio 2006

A. Casadio, *L'archivio amministrativo e giudiziario della Legazione*, in A. Turchini (a cura di), *La Legazione di Romagna e i suoi archivi. Secoli XVI-XVIII*, Cesena 2006, 329-347.

Casanova 1994

C. Casanova, *Potere delle grandi famiglie e forme di governo*, in L. Gambi (a cura di), *Storia di Ravenna. IV. Dalla dominazione veneziana alla conquista francese*, Venezia 1994, 39-129.

Centanni 2020

M. Centanni, *Con il corpo e con l'anima. La sintassi ossimorica dell'impresa rinascimentale. Il dialogo teorico tra Paolo Giovio e Girolamo Ruscelli (1555-1566)*, in H. Casanova-Robin, F. Furlan, H. Wulfram (a cura di), *Serio Ludere. Sagesse et dérision à l'âge de l'Humanisme*, Paris 2020, 199-231.

Coldagelli 1969

U. Coldagelli, *Boncompagni, Cristoforo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XI, Roma 1969, 686-687.

Colonna 1994

S. Colonna, *Arte e letteratura. La civiltà dell'emblema in Emilia nel Cinquecento*, in V. Fortunati (a cura di), *La pittura in Emilia e in Romagna. Il Cinquecento. Un'avventura artistica tra natura e idea*, Bologna 1994, 102-128.

De Lorenzi 1961-1962

P. De Lorenzi, *Storia del notariato ravennate*, Ravenna 1961-1962.

Donati 2006

A. Donati, *Xilografie del Cinquecento nell'archivio giudiziario della Legazione di Romagna in Archivio di*

Stato di Ravenna, in A. Turchini (a cura di), *La Legazione di Romagna e i suoi archivi. Secoli XVI-XVIII*, Cesena 2006, 349-401.

Falcinelli 2014

R. Falcinelli, *Critica portatile al visual design. Da Gutenberg ai social network*, Torino 2014.

Franceschelli 1971

R. Franceschelli, *Sui marchi d'impresa*, Milano 1971.

Gabriele 2019

M. Gabriele, *L'insegna di Marcantonio Magno: nuove considerazioni*, "Venezia Arti" 28 (2019), 153-167.

Gambi 1994

L. Gambi (a cura di), *Storia di Ravenna. IV. Dalla dominazione veneziana alla conquista francese*, Venezia 1994.

Gigante 2021

L. Gigante, *I vestiti della principessa. Laura Dianti fra Tiziano e qualche xilografia*, "La Rivista di Engramma" 186 (novembre 2021), 85-107.

Gombrich 1993

E. Gombrich, *Caccia allo scarabocchio*, introduzione a G. Zevola, *Piaceri di noia: quattro secoli di scarabocchi nell'Archivio Storico del Banco di Napoli*, Milano 1993, 7-18.

Guerzoni 2010

G. Guerzoni, *The Erotic Fantasies of a Model Clerk: Amateur pornography at the beginning of the Cinquecento*, in S.F. Matthews-Grieco (ed.), *Erotic Cultures of Renaissance Italy*, Farnham 2010, 61-88.

Innocenti 1981

G. Innocenti, *L'immagine significante. Studio sull'emblematica cinquecentesca*, Padova 1981.

Mantani 2006

M. Mantani, *I fondi legatizi ravennati e il loro riordinamento. Una premessa*, in A. Turchini (a cura di), *La Legazione di Romagna e i suoi archivi. Secoli XVI-XVIII*, Cesena 2006, 312-327.

Melandri 1973

R. Melandri, *Ravenna nel '500. Note di vita sociale e amministrativa*, Imola 1973.

Minuzzi 2016

S. Minuzzi (a cura di), *L'invenzione dell'autore. Privilegi a stampa nella Venezia del Rinascimento*, Venezia 2016.

Montenovesi [1929] 2006

O. Montenovesi, *L'antico Archivio dei Tribunali civili di Ravenna*, "Il Comune di Ravenna", IV, 1929, 22-26, riedito in M. Mantani, *I Fondi legatizi ravennati e il loro riordinamento. Una premessa*, in A. Turchini (a cura di), *La Legazione di Romagna e i suoi archivi. Secoli XVI-XVIII*, Cesena 2006, 313-325.

Moro 1989

F. Moro, *Insegne librarie e marche tipografiche in un registro veneziano del '500*, "La Bibliofilia" 91, 1 (1989), 51-80.

Perani 1989

M. Perani, *Un patrimonio riscoperto: i frammenti di manoscritti ebraici medievali riutilizzati. Il caso dell'Emilia Romagna*, "L'ippogrifo" II, 2 (1989), 191-204.

Perani 1991

M. Perani, *Frammenti di manoscritti ebraici medievali negli Archivi di Stato di Imola e Ravenna*, "La Bibliofilia" 93 (1991), 1-20.

Perani 2008

M. Perani, *Morte e rinascita dei manoscritti ebraici: il loro riuso come legature e la loro recente riscoperta*, in E. Morini, L. Canetti, M. Caroli, R. Savigni (a cura di), *Studi di storia del Cristianesimo. Per Alba Maria Orselli*, Ravenna 2008, 313-336.

Ruffini 2005

M. Ruffini, *Le imprese del drago. Politica, emblematica e scienze naturali alla corte di Gregorio XIII (1572-1585)*, Roma 2005.

Simoni 2014

S. Simoni, *La "colonna dei Francesi". Arte e storia nella Ravenna del Cinquecento*, Ravenna 2014.

Sisneros 2018

K. Sisneros, *Early Modern Memes. The Reuse and Recycling of Woodcuts in 17th-Century English Popular Print*, "The Public Domain Review", 6 June 2018.

Tanni 2021

V. Tanni, *Memestetica. Il settembre eterno dell'arte*, Roma 2021.

Toohy 2011

P. Toohy, *Boredom. A lively history*, New Haven/London 2011.

Tumidei 2006

S. Tumidei, *La visibile autorità: materiali per l'immagine del Legato a latere in Romagna*, in A. Turchini (a cura di), *La Legazione di Romagna e i suoi archivi. Secoli XVI-XVIII*, Cesena 2006, 97-189.

Tuzzi 2024

H. Tuzzi, *Bestiario bibliofilo. Imprese di animali nelle marche tipografiche dal XV al XVIII secolo (e altro)*, Dueville 2024.

Viroli 1982

G. Viroli, *Luca Longhi, ritrattista "senza affetto"*, in J. Bentini (a cura di), *Luca Longhi e la pittura su tavola in Romagna nel '500*, Bologna 1982, 79-91.

Viroli 2000

G. Viroli, *I Longhi. Luca, Francesco, Barbara pittori ravennati (secc. XVI-XVII)*, Ravenna 2000.

Witcombe 2004

C. Witcombe, *Copyright in the Renaissance. Prints and the Privilege in Sixteenth-Century Venice and Rome*, Leiden/Boston 2004.

Zappella 1986

G. Zappella, *Le marche dei tipografi e degli editori italiani del Cinquecento*, Milano 1986.

English abstract

In the second half of the sixteenth century, a number of "advertising" woodcut images were repurposed in the bindings of administrative registers from various civic offices in Ravenna. The repetitive nature of notarial work led clerks to engage with these images – often playfully or humourously – yet their inter-

ventions also reveal a keen awareness of the visual codes at play. This practice reflects a strategy of appropriation, enabled by images that, being printed multiples and themselves the product of previous appropriations, invite an unusual degree of interpretive freedom. Situated between appropriation and re-elaboration, consumption and creation, these dynamics bear a striking resemblance to the mechanisms governing image circulation on the web centuries later.

keywords | Multiplied Image; Woodcuts; Early Modern Image Reception; Humour; Meme; Pornography.

A Tale of Two Misfits

The Sabbath/Shabbat across William Hogarth's A Harlot's Progress Series

Maurizia Paolucci



1 | É. Manet, *Olympia*, olio su tela (190 x 130,5 cm), 1863, Paris, Musée d'Orsay.

Back at the dawning of the digital age, in 1994, Finnish digital-art pioneer Marita Liulia had her multimedia work *Maire* published in CD-ROM format. She would achieve international fame two years later, with *Ambitious Bitch*, “a brilliant, visual update of western women and femininity, presented through self-irony and a funky sense of humour” through a CD-ROM whose structure offered “challenging visuality, rich audio presentation and an original navigating system” and as many as eleven “different destinations to dive into” (Bildmuseet 2002). Listing the destinations and their subtitles is the best way to introduce this paper; and a reminder

that the word “bitch” went from only meaning a female dog to also being a derogatory term for women as early as the fifteenth century will not go amiss, either.

They are “Ambitious Blonde (The latest blonde jokes by herself); Erotic Tales (Dive into the secret world of female arousal); Female Perversions (Stunning stories by seven weird ladies); Sex or Gender (Do you really know who you are?); Ambitious *Witch* (See your past, present and future); Waves of Feminism (Modern, Post-modern and and Feminisms in a nut-shell); Body – Art of the Existence (This is my body, this is my software); Female Qualities? (Wise but vain? Illogical and emotional?); Trad. wit (Proverbs about women); Fashion & designers (Express yourself! Reinvent yourself!); Bubbles (Flea market for ideas on femininity)”, as it is reported in Bildmuseet 2002: the emphasis is mine and paves the way to discussing how the association between the ‘bitch’ woman and the ‘witch’ is to be found quite early in art history, the black cat in Édouard Manet’s *Olympia* being hardly the first instance of that.

In the third scene of William Hogarth’s series *A Harlot’s Progress* [Fig. 2], the cat is not black – which certainly does not detract from the strength of the association, seeing as a pointy hat and a broom are hung on the wall. Both items already carried established witchcraft implications by the time Hogarth created the series; and, in this Georgian-Britain artwork, the broom is linked to the theme of prostitution as well, given the well-known period-typical appetite for sadomasochistic practices, such as flagellation, in brothels and similar dwellings. The hat I will talk about more extensively, but first of all I wish to draw the reader’s attention to my use of the term ‘scene’, a word unrevealing of the kind of object, and to explain why I used it.



3 | Lorenzo Lotto, *Annunciation*, oil on canvas, 1534 ca., Villa Coloredo Mels Civic Museum, Recanati.

Hogarth had created the series as paintings in 1731, and gone on to making engravings of each image in 1732, as a limited edition, managing to have an Act of Parliament passed on 25 June 1735, the Engraving Copyright Act 1734 also known as the ‘Hogarth’s Act’, that prohibited the production and circulation of pirate copies which had soon started. In 1755 the six paintings were at Fonthill House, the country house of politician William Beckford, and were destroyed in a fire; but the six original copperplates survive, holdings today of the Art Institute of Chicago as a gift of Edison Dick, a Chicago industrialist who died in 1994 and in whose hands they had ultimately arrived after a wild ride of a provenance journey which included being sold in 1921 by legendary rare books dealer Bernard Quaritch and whose beginnings can be traced thanks to Ronald Paulson. Hogarth’s widow sold the plates in 1789 to engraver John Boydell, he in 1818 to publishers Baldwin, Cradock & Joy, and the firm in 1835 to publisher Henry Bohn – all of them producing legitimate copies (Paulson 1965, 71-72). From now on in the essay, I will refer to the scenes as plates.



2 | W. Hogarth, Plate 3 ("Apprehended by a Magistrate") from the *A Harlot's Progress* engraving set, etching and engraving, 1732. Original copperplate at the Art Institute of Chicago, gift of Edison Dick.

In the first plate, "a beautiful young woman named Moll Hackabout [...] arrives in London, fresh off the Yorkshire stagecoach", looking, as per the scissors and pincushion hanging from her sleeve, for a job as a seamstress, "and is immediately lured into a life of prostitution" (Gallagher 2023, 70) by an old hag. The viewer who skips Plate 2 – that this paper will expand upon – and goes straight to Plate 3 can easily surmise that Moll has been successful enough in such a career, seeing as she is being tended to by a servant, but that she is going to endure her share of bad luck, judging by the bailiffs who, led by a magistrate suspiciously eyeing the broom and hat, are entering the room. The letter emerging from the half-opened drawer reads "To M. Hackabout", whereas the trunk in Plate 1 did only sport evocative initials M. H.; now that the girl has come into her fate, she is revealed to have been surnamed by Hogarth after the notorious prostitute – and sister to just as notorious a criminal – Kate Hackabout, while her first name is commonly assumed to be Moll, either as a nod to character Moll Flanders in Daniel Defoe's 1722 eponymous novel or, being a nickname for a Mary, in ironic reference to the Virgin (Paulson 2003, 28). In fact, the facial features of the hag luring Moll into prostitution

in Plate 1 have been identified with brothel keeper Elizabeth Needham's, and this encounter between a young Mary and an older Elizabeth is arranged so as to resemble the traditional Visitation iconography (Paulson 2003, 28). In Plate 4, Moll, having been arrested, is doing hard labour in Bridewell Prison. Beating hemp with an interestingly cross-shaped mallet, she is being derided and threatened with less-than-erotic caning, and all this reminds Paulson, this time, of the Mocking (and Flagellation) of Christ iconography (Paulson 2003, 28-45). My paper is indeed aimed at showing how Hogarth, the great satirist, was actually possessed of a compassionate attitude – his naming an innocent girl after the Virgin may have not come from a place of blasphemy. Paulson also deems Plate 3 to be structured along Annunciation lines (Paulson 2003, 28), which gets very interesting upon considering Lorenzo Lotto's famous depiction of the Gospel episode: Lotto has not only included a cat in the scene, but also clearly hinted at the animal's commonly accepted connection with witchcraft and devilry – it is scurrying away from God's Archangel, in fear.

In Plate 5, Moll is back home, but dying of syphilis. Two famous doctors of the time are portrayed in the scene as they disagree over a possible cure; the black-wigged one on the left, Richard Rock, argues in favour of blood-letting his patient, while his colleague on the right, Huguenot refugee Jean "John" Misauvin, wants to give her his own (in)famous pills (Foster 1944, 357-58). Both methods would be useless, but then again, a mocking attitude towards doctors is easy to be found in Georgian-era art; Hogarth himself, back in 1726, had been among the artists satirising the episode of the successfully staged Mary Toft hoax. The woman had been believed to have given birth to rabbits, and Roland Paulson notes how Hogarth had drawn on Gospel imagery on that occasion as well: "[the positioning of the doctors at Toft's bedside] resembles a traditional scene of Wise Men bearing gifts to the Christ Child; Mary Toft's husband stands at the left, gaping at the miracle, in the position of Joseph" (Paulson 2003, 75-76). Though such an attitude was not specific to Georgian Britain (seventeenth-century Dutch painter Jan Steen's *Doctor's visit* scenes, for example, are built around gullible, self-assured physicians fussing over girls whose only ailment is the unfulfilled lust for their beaux: Mauritsuis 2011), it was all the stronger there due to the period-typical emphasis on rationality, an obsession that could "certainly not prevent doctors from believing the fraudulent tale" of a rabbit-birthing woman because of its own by-product, a "thirst for everything that was uncanny and bizarre" (Paolucci 2019, 107): "The very psychic and cultural transformations that led to the subsequent glorification of the period as an age of reason or enlightenment – the aggressively rationalist imperatives of the epoch – also produced, like a kind of toxic side effect, a new human experience of strangeness" (Castle 1995, 8). In this plate it is also shown that Moll has a child, a little boy. And, on the left wall, a cake is hung to serve as a flytrap – not any cake but, which this paper is going to show the significance of, a cake from the Jewish tradition, a Passover cake.

In Plate 6, Moll has died. A note reading "M. Hackabout died Sept 2 1731 aged 23" is placed on the coffin, whose lid is being used as if it were a countertop in some alehouse – drinks have been prepared and placed on it, and not all of the mourners are actually behaving as

such: the girl on the left, for example, seems quite pleased by what the parson is discreetly doing to her with one hand as he suggestively spills the liquor he has in the other. The orphaned son of the dead bitch has put a hat on his head that may resemble, at first glance, his mother's pointy hat, crumpled up on itself; the trimming marks it as a different one, regrettably for the iconologist who would otherwise be very much reminded of the "son of the witch" that Jules Michelet will describe a century later. And, speaking of hats, on the back wall the white ribboned one is hung that Moll was wearing in Plate 1, when she was a job-seeking seamstress; understanding what has happened to precipitate that innocent girl's descent into her very dark fate necessitates going back to Plate 2 [Fig. 5], where she "is shown enjoying the relatively prosperous position of a kept mistress – but the household in which she works, and the trappings of the household, obliquely foreshadow her subsequent descent into disease and corruption, because the man who has taken her into keeping is a Jew" (Gallagher 2023, 70, emphasis mine). She has been – such is the message – into contact with the very embodiment of darkness and vice.

The Jews had been expelled from the Kingdom of England ("the United Kingdom" was yet to come) in 1290; they had been allowed to (openly) come back in the country in 1656, but the malice towards them was far from being over. It often took the form of an association between Judaism and witchcraft; the sorcerous connotation of the pointy hat has actually its roots in how the item does resemble the "Judenhat" (a cap that, from 1215 until the sixteenth century, the Jews in some part of the continent were forced to wear by papal decree, lest they be not immediately identifiable), as well as the hat worn by Quaker women, frowned-upon and held under witchcraft suspicions (the Quakers were a denomination of Dissenters Christians; among other things, they did advocate for the safe return of the Jews in Britain). In 1775, artist Nathaniel Hone the Elder, wanting to make fun of colleague Joshua Reynolds in his satirical painting *The Conjuror*, depicted him as a warlock who magically creates his works from Old Masters' prints, placing an owl near him, a pretty familiar – in the shape of paintress Angelica Kauffman, Reynolds' rumoured lover – against his knees, and a Shield of David necklace around his neck (since Reynolds was not Jewish, the insertion of the pendant was arbitrary).

Oliver Cromwell's 1656 Resettlement of the Jews had been an informal arrangement, overall accepted with good grace by the Britons due to a widespread belief that that was the first step towards having all the Jews in the country converted to Christianity, and, come the Stuart Restoration, King Charles II had not seen it fit to revoke the concession. But in 1753, George II's royal assent was granted to an Act of Parliament – the Jewish Naturalisation Act – that would allow any Jew who so wished to simply apply to Parliament for citizenship after three years of living in Britain, with no requirement of them converting, and this triggered a strong reaction and fueled the custom afresh of satirising the Jews, more often viciously than good-naturedly. A "paper war" erupted, with a "bombardment" by means of satirical "pamphlets, prints and periodicals" going on for months, and the so-called Jew Bill was eventually repealed (Gallagher 2023, 79). Fake news, in particular, had been spread about a hidden agenda of having all the

British men circumcised – which leads this paper back to the early 1730s and the *Harlot's Progress*.



4 | Nathaniel Hone the Elder, *The Conjuror*, oil on canvas, 1775, National Gallery of Ireland, Dublin.



5 | William Hogarth, Plate 2 ("Quarrels with her Jew Protector") from the *A Harlot's Progress* engraving set, etching and engraving, 1732. Original copperplate at the Art Institute of Chicago, gift of Edison Dick.

I have discussed how Moll is, across the series, Christian-connoted; in Plate 2, her protector is identifiable as a Jew not only through the "bushy black eyebrows and exaggerated nose" that "hundreds of other seventeenth-century [...] anti-Jewish satires" (Gallagher 2023, 70) had agreed upon being code, but also through his surroundings and via the gesture performed by another character. The room "boasts two large paintings of Old Testament scenes", namely Jonah undered the withered tree and the Ark of the Covenant entering Jerusalem, as well as "a fashionable black servant" (Gallagher 2023, 70) as an indicator of wealth and a pet monkey in reference "to the anti-Semitic trope of comparing aspirational Jews with monkeys attempting to 'ape' their Christian social superiors" (Gallagher 2023, referring to Gallagher 2019, 163). Another servant is in the room besides the black boy: a maid "hastily ushering another man out the door", a younger man whose partial state of undress (including his sword being suggestively unsheathed) "confirms his identity as Moll's lover" (Gallagher 2023, 70). As he sneaks out behind the Protector's back, he is "unable to resist a final gesture of ridicule at his rival's expense" and holds two fingers up: "his thumb and forefinger, as though indicating a length of two or three inches" (Gallagher 2023, 70), in the universal gesture proclaiming that a man has a poor excuse for a penis. If "persistent myths that Jewish men menstruated" (Gallagher 2023, 70) appealed to the period-typical British hunger for freakness and queerness (an example of which are, for example, the pregnant men featuring in the Cave of Spleen sequence of Alexander Pope's 1712 *Rape of the Lock*, discus-

sed in Paolucci 2019, 105-106), the "physiological anti-Semitism" (Gallagher 2023, 70) did also take the form of an obsession over circumcision.

British antisemitism of the time had a "bipolar nature" (Gilman 1986, 4), characterising Jewish men "as both sexually aggressive and sexually dysfunctional", condemning them for their supposed lechery and at the same time ridiculing them as allegedly suffering from "a range of sexual disorders believed to make sex difficult, unsatisfying or impossible", an attitude running "parallel to an equally paradoxical discourse around circumcision, a ritual that was understood as a prophylactic against, but also a potential cause of, various penile and sexual pathologies" (Gallagher 2023, 71). In fact, "the rite's association with sexual or reproductive pathologies" was so strong that some practitioners, such as John Marten and John Bulwer,

started “to classify circumcision as in itself a kind of disorder” (Gallagher 2023, 74). Made libidinous by their nature, circumcised as per their religion, Jewish men would find themselves “yearning for a sexual satisfaction” they could “never fully obtain” (Gallagher 2023, 75). In his 1707 work *A Treatise of All the Degrees and Symptoms of the Venereal Disease, in Both Sexes*, Marten “reiterated the myth – attributed to John Browne’s 1646 treatise *Pseudodoxia Epidemica* – that [...] uncircumcised men were better at maintaining an erection, and therefore, at giving and receiving sexual pleasure” and were, as a result, quite sighed after by the unsatisfied Jewish women (Gallagher 2023, 74). Sex manuals such as Nicholas Venette’s 1702 *Tableau de l’amour Conjugal*, Pierre Dionis’s 1719 *General Treatise of Midwifery, Faithfully Translated from the French*, and Pseudo-Aristotle’s 1684 *Aristotle’s Master-Piece* “identified the prepuce as central to sexual satisfaction for both male and female partners”, due possibly to the glands of the uncircumcised retaining more sensitivity, possibly to the movement itself of the foreskin (Gallagher 2023, 72-73, also citing Darby 2004, 22-43). As full of greed by nature as they were of lust, Jewish men would then find consolation in flaunting their wealth by keeping mistresses, despite not being able to properly enjoy them: “[Eighteenth-century British] representations of Jewish sexuality [are] essentially representations of Jewish finance”, where lasciviousness is a “stand-in” for avarice and “sexual predation a metaphor for bullishness in the marketplace” (Gallagher 2023, 75), both in art and in literature – with regard to the latter, Laura Rosenthal points out that Jews and prostitute are often aligned, due to them both representing “the unbounded drive toward accumulation” (Rosenthal 2015, 72), which is what happens in the series as well: greedy Moll needs a Jew protector to grant her a comfortable lifestyle, plus a wholesome Christian lover to give her pleasure. A six-canto dramatisation of the series does feature character “Betty” (or “Bess”) thus egging her on to cheating:

Besides, he is no Christian – then
 He’s not all o’er like other Men;
 Jews clip, and pare – Dogs! they diminish
 The Instrument that Man does finish
 (Unknown Author 1732, quoted in Gallagher 2023, 76, emphasis in original).

Just like, in Britain, “anti-Jewish discourse throughout the early modern period” had “accused Jews of lustfulness, effeminacy and sexual deviance” (Gallagher 2023, 70), nineteenth-century Venetian poet Pietro Buratti would lash out at Jewish women specifically, hatefully branding them as lesbians. At the time of his writing that, the Jews being equal to any other citizen still felt shockingly new and subversive, seeing as it was something as recent as 1797, following the fall of La Serenissima Repubblica and Napoleon’s decree that the Jewish segregation come to an end. Buratti’s verses – the translation into archaic English on here is mine – present his readers with belief-begging sceneries:

La vulva più fetida
 De l’empio israelo
 Con arte diabolica



6 | An all-in-one view of the *Harlot* series. Top: left to right 1-2-3. Bottom: left to right 4-5-6.

Fa guera a l'oselo?
(Buratti [1823] 2017a)

[How now! The most stinking Fannies
from impious Israel
are waging War on Cock
with a devilish Craft!]

And pose to them rhetorical questions:

Se pol dar magior strapazzo
Per el sesso mascolin
Che se intimi bando al cazzo
Da una fia de Benjamin?
(Buratti [1823] 2017b)

[What can be more distressing
to a Man
than Cock being scorned
by a Jewish Woman?]

Also, this supposed romantic rival of his he calls a “striga” (Buratti [1823] 2017b), a witch. He is describing a lesbian who is also a witch who is also a Jew: a most hideous villaine – just like a woman who is a witch and a prostitute.

Moll's story is a tale of two misfits indeed, and the Jewish character, though moneyed and privileged, cannot possibly ignore that, in British society, he is one. The Passover-cake-turned-fly-trap in Plate 5 [Fig. 7] has been probably sent to Moll by him, for her to feed herself and her child on, as a gesture from one outcast to another, in merciful forgetfulness of her having, at a certain point, probably due to his finding out about the cheating, ceased being on his good side (in Plate 3 she is no longer in the lavish lodgings where she was kept). But Moll manages to symbolically have the upper hand, dispatching the cake to serve as the tool for a gross task.

Previously-mentioned Paolucci 2019 also discusses how 1966-born artist Mat Collishaw dealt with the theme of prostitution in the 2008 installation *Shooting Stars*, where “a series of haunting images of Victorian child prostitutes are projected in rapid succession onto walls coated with phosphorescent paint. The ghost of these pictures is burnt onto the walls and gradually fades over time. Occasionally a projector will drag the image across the wall before leaving it burning bright at the end of a trail of light. This has a similar effect to the arc of a shooting star. The lives of these girls sadly often resembled their presentation here” (Collishaw 2008). This expressive use of light is to be considered in relation to Collishaw's openly being inspired by Caravaggio, the master of light whose art in turn did borrow from the underworld, from the margins of society (for example, the *Madonna di Loreto* and the *Madonna dei Palafrenieri* are said to have the face of prostitute Maddalena “Lena” Antognetti, and their Christ Children to have Lena's son's). And it is remarkable how Collishaw, providing a photographic record in 2012 of the last meals of some men on American death row, would arrange and light up the foods and tableware as if that were a Caravaggio still life. Hogarth did not so much take a stand for the hard done-by as scatter his satire across many different social groups, like an English, eighteenth-century, brush-wielding Tom Wolfe. But it was possibly in his sparing no one his lampoon that his empathy lay; possibly he was (though he had not been alone in appealing to Parliament for the Act that would protect an engraver's rights) a favourite target for unlawful reproduction exactly because of his work's potential for resonating with anyone – also when it came to fueling specific ideologies. The antisemites of the time must have completely overlooked the Protector's humanity in the *Harlot* series, falling instead upon the chance to use the prints as if they were propaganda pamphlets.

Having painted *A Rake's Progress* series in 1732-34 and made engravings of it in 1734, Hogarth made sure he waited until the Act had properly passed in 1735 before he had the prints published; and as Liam Kelly reports, he had to go to even greater lengths. “X-rays and infrared scans of [...] *A Rake's Progress* show that he changed some of the eight paintings in the series after completion”, when “knock-off prints started appearing” which had been pos-



7 | William Hogarth, Plate 5 (“Expires while the Doctors are Disputing”) from the *A Harlot's Progress* engraving set, etching and engraving, 1732. Original copperplate at the Art Institute of Chicago, gift of Edison Dick.



8 | Left to right: Installation view of Mat Collishaw's *Shooting Stars* at Haunch of Venison in London, 2008; Caravaggio, *Pilgrim's Madonna* (or *Madonna di Loreto*), oil on canvas, 1604-1606, the Cavalletti Chapel in the church of Sant'Agostino, Rome; Mat Collishaw, *Gary Gilmore*, from the *Last Meal on Death Row* series, C-type print, 2012.

sible because, as Hogarth denounced via the London Evening Post, “mean and necessitous Persons” (as he himself called them) on scheming printsellers’ payrolls had managed to go see the paintings at the artist’s home and successfully memorise key details, subsequently “having copies engraved and printed before Hogarth could do so” (Kelly 2021). The Engraving Copyright Act was to be repealed by the specific sections of, and schedule to, the Copyright Act 1911, and meant to replace, consolidating them, the various Copyright Acts that, starting 1734, had been passed throughout the course of British history. It is interesting how things come full circle in an essay that I have started off as well as wrapped up by mentioning digital art, that, copyright-wise, poses any sort of new challenges, as this “Engramma” issue is aimed to show.

Bibliographical References

Bildmuseet

Marita Liulia, *Ambitious Bitch* [site card], last access 26 March 2025.

Buratti [1823] 2017a

P. Buratti, *Tribade seconda ossia il Cazzo d'Ancillo*, in *Poesie e satire di Pietro Buratti veneziano*, Amsterdam 1823.

Buratti [1823] 2017b

P. Buratti, *Tribade prima*, in *Poesie e satire di Pietro Buratti veneziano*, Amsterdam 1823.

Castle 1995

T. Castle, *The Female Thermometer. Eighteenth-Century Culture and the Invention of the Uncanny*, New York 1995.

Colishaw

Mat Colishaw, *Shooting Stars* [site card], last access 26 March 2025.

Darby 2005

R. Darby, *A Surgical Temptation. The Demonization of the Foreskin and the Rise of Circumcision in Britain*, Chicago 2005.

Foster 1944

F. Foster, *William Hogarth and the Doctors*, "Bulletin of the Medical Library Association" 32, 3 (July 1944), 356-368.

Gallagher 2019

N. Gallagher, *Itch, Clap, Pox. Venereal Disease in the Eighteenth-Century Imagination*, New Haven 2019.

Gallagher 2023

N. Gallagher, *The Jew's penis. Circumcision and sexual pathology in eighteenth-century England*, "Medical Humanities" 49, 1 (March 2023), 70-82.

Gilman 1986

S. Gilman, *Jewish Self-Hatred. Anti-Semitism and the Hidden Language of the Jews*, Baltimore 1986.

Kelly 2021

L. Kelly, *Hogarth overpainted canvases to stop the fakes' progress*, "The Sunday Times", 31.10.2021.

Mauritshuis Museum

Jan Steen, *The Doctor's Visit* [site card], last access 26 March 2025.

Paolucci 2019

M. Paolucci, *Queering the Body, Birthing the Nation, Gendering God. An Atlas*, "La Rivista di Engramma" 168 (settembre-ottobre 2019), 99-111.

Paulson 1965

R. Paulson, *Hogarth's Graphic Works*, New Haven 1965.

Paulson 2003

R. Paulson, *Hogarth's Harlot. Sacred Parody in Enlightenment England*, Baltimore 2003.

Rosenthal 2015

L. Rosenthal, *Infamous Commerce. Prostitution in Eighteenth-Century British Literature and Commerce*, Ithaca 2015.

Unknown Author 1732

The Harlot's Progress; Or, the Humours of Drury-Lane, London 1732

Abstract

The year is 1732, and no sooner has William Hogarth made engravings of the six paintings forming his *Harlot's Progress* series than the production and circulation of pirate copies has started, prompting him to lobby Parliament together with some colleagues who face the same issue, appealing for an Act to protect their rights as creators, which is eventually granted them. Working off of that episode, the paper does extensively discuss the series of engravings and delves into what may have possibly made Hogarth's work so palatable to pirates: and amazingly enough, this occasions mentioning a work of digital art and thus casting a bridge into a time – the present day – where piracy is, as other essays in this Engramma issue do discuss, all the more widespread.

keywords | William Hogarth; A Harlot's Progress; Digital art; Piracy; Eighteenth century; Engraving Copyright Act 1734.

Una lettura di: Yan Thomas, *Il valore delle cose*, Quodlibet [2002] 2022

In Appendice: Glosse e note a partire dalla lettura di Thomas, a margine dei seminari su Copyleft & Internauti pirati

Bernardo Prieto

Sie sind Landvermesser und haben keine Landvermesserarbeit.

Franz Kafka, *Das Schloss*

§ Appendice | Glosse e note a partire dalla lettura di Yan Thomas, a margine dei seminari su Copyleft & Internauti pirati

Questa nota si propone di presentare l'importante studio di Yan Thomas (*Il valore delle cose*) nella sua versione italiana. Il volume, pubblicato da Quodlibet in una prima edizione nel 2015 e riproposto in una nuova versione nel 2022, è accompagnato da un'introduzione di Giorgio Agamben (*Tra il diritto e la vita*), uno studio di Michele Spanò (*Le parole e le cose [del diritto]*) e una Appendice (*L'artificio delle istituzioni*), che è la traduzione di un testo, scritto originalmente in spagnolo dallo stesso Thomas come prefazione a un'antologia della sua opera. Lo studio centrale (*La valeur des choses. Le droit romain hors la religion*) nella sua prima versione si trova edito come parte delle "Annales de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales", del 2002.

Stando alle parole di Yan Thomas: "La storia del diritto deve occuparsi, credo, degli oggetti molto più che delle idee" (così a p. 72 [tutti i riferimenti sono all'edizione Quodlibet del volume oggetto di questa lettura]). In queste righe cerchiamo di evidenziare quello che, dal nostro punto di vista, costituisce la struttura logica dell'argomentazione di Thomas e uno dei fondamenti più importanti dell'arte e della tecnica giuridica da lui usata: quella sorta di filologia giuridica che non si discosta mai dal testo e dagli esempi concretissimi e che evita, a ogni costo, di cadere nella "noia mortale

Quodlibet
Yan Thomas
Il valore delle cose

delle generalità” (p. 70). E infatti Thomas ha definito il suo lavoro come una specie di archeologia, ovvero la decodificazione della storia materiale che “serve per fabbricare le ‘cose’ istituzionali di cui sono fatte le organizzazioni sociali”, per trovare, al di là dell’opera o dell’autore studiato, quegli elementi minimi che costituiscono “una specie di continuo sottotesto” (p. 74): una sorta di *pars pro toto* della filologia giuridica. Thomas, in questo senso, tende a figurare il diritto come un vero e proprio artificio: un montaggio fatto di parole che ha come risultato la realizzazione di ciò che enuncia (p. 69); la tecnica corrispondente (*ars iuris*) si stabilisce come una forma di separazione procedurale o, nelle parole di Agamben, “funzionale e pragmatica” (p. 14) e mai come una sorta di definizione ontologica. Per questa stessa ragione, Michele Spanò può scrivere che “il diritto civile di Yan Thomas segnala perciò anche un’uscita dal teologico-politico” (p. 79).

L’*ars iuris* che Thomas identifica (e difende) è una sorta di arbitrarietà assunta che, soprattutto, ha a che fare con le decisioni e non con la conoscenza, e che ha come centro attivo la separazione: il legale dall’illegale, la legge dalla trasgressione e, in un ultimo ma decisivo movimento, il potere del soggetto (p. 72). L’identificazione successiva, tipica del diritto moderno, fa del soggetto, e non della causa o del processo, il centro della sua operazione giuridica originaria, trasformando o, meglio, confondendo “vita e diritto” (p. 12). Che lo spostamento dalle cose ai soggetti sia la caratteristica del diritto moderno non è solo sintomo di una sorta di trasformazione forse pericolosa, trasformazione che, per esempio, è evidente nella filosofia giuridica di Kelsen: infatti, l’astrazione dottrinale (cioè il diritto come semplice espressione formale di una dottrina giuridica superiore) è una trappola di natura ontologica che lega irrimediabilmente il “dover essere” come unica forma possibile del soggetto (che diventa appunto “soggetto di diritti”). La denuncia di Thomas contro la ricostruzione dogmatica del diritto romano somiglia alla sottile denuncia del filologo Giorgio Pasquali contro il pregiudizio dell’originalità dell’antigrafo; la supposta “dottrina giuridica” che, dal romanticismo tedesco in poi, si è cercato di ricostruire e che ha ispirato lo studio del diritto romano, è in verità inesistente o, meglio, la sua creazione concettuale risponde a un’esigenza ermeneutica (in molti casi superflua e banale) prodotta da una sorta di *collatio* di diverse fonti. La parità concettuale tra antigrafo e apografo fa della filologia (e quindi della filologia giuridica) una risposta procedurale, aperta e attenta alla ricostruzione materiale di tutti i testi possibili, dei quali, contrariamente alla tesi lachmanniana, non esistono archetipi.

Il diritto, almeno il diritto romano nella prospettiva di Yan Thomas, non ha nulla a che vedere con i soggetti né con le idee, ma con le cose che esistono solo e in quanto vengono menzionate all’interno di un processo: è così che, per esempio, quando il giovanissimo Mozart riesce a trascrivere, dopo averlo ascoltato una sola volta, il celebre *Miserere* di Gregorio Allegri, permettendone grazie alla sua ‘copia pirata’ la diffusione in tutta Europa, questa famosa trascrizione (e non la melodia in sé) è la cosa che viene restituita al commercio delle cose profane (quella trascrizione costituisce dunque la ‘cosa’ del diritto). Dove appunto tanto il soggetto causante (Mozart) si trova solo temporaneamente legato (come per un breve tempo l’attore alla sua maschera) alla stessa causa. Infatti, l’approccio “ontologico” presenta

molti problemi tecnici. L'importante studio di Thomas fa emergere le origini di questa finzione – il valore nella sua natura giuridica – da cui dipendono, nella sua oscura versione ipostatica, le nostre istituzioni moderne. Un *addendum* ultimo e marginale: Giorgio Agamben, nel suo saggio introduttivo, consiglia di leggere *Il diritto di non nascere* di Yan Thomas e Oliver Cayla insieme al testo di Marcel Mauss *La nozione di persona*; se ci è permesso operare un'armonizzazione cromatica a *Il valore delle cose*, consigliamo di leggere questo testo insieme a *Kapitalismus als Religion* di Walter Benjamin (1921), all'introduzione di *Geschichte des römischen Münzwesens* di Theodor Mommsen (1860), e a *The Denationalisation of Money* di Friedrich Hayek (1976).

Appendice | Glosse e note a partire dalla lettura di Yan Thomas, a margine dei seminari su Copyleft & Internauti pirati

Bernardo Prieto

Presentazione a cura di Filippo Perfetti

Pubblichiamo qui le Glosse e note che l'autore ha composto a partire dalla lettura del saggio di Yan Thomas, e a margine dei seminari tenutisi presso il centro studi classicA dell'Università Iuav di Venezia, in preparazione di questo numero di Engramma (28 ottobre 2024; 7 gennaio 2025; 4 febbraio 2025). Ad anticipare è una nota sullo stile di queste glosse e sulla lingua dell'autore, che non è stata polita rispetto alle asperità di un italofono non madre-lingua

Tradursi è un furto | Scrivere in una lingua che non è la propria è come appropriarsi di un tesoro altrui. Lo si dovrebbe fare con circospezione, evitando di fare troppo rumore. Evitando che le parole che ci si porta in testa cozzino con quelle messe in tasca della refurtiva. Tuttavia, una volta prese le altrui parole, non è detto che le si possa o le si sappia usare. Spesso ci si trova con quelle che già si aveva, mascherate, come per gioco, nelle altre. Eppure, mascherare le parole, è già dar loro un altro senso, un'altra accezione; il difficile, però, è che esso coincida con quello dell'altra lingua. Costringere qualcuno a leggersi in un'altra lingua – peggio se la sua – è come renderlo complice del furto. Si potrebbe finire entrambi arrestati: uno nel non capire se stesso, l'altro nel non capire più la sua lingua. Con la beffa che a essere defraudato potresti essere tu, ladro o pirata, avendo perso la cosa che volevi dire, nel giro di una frase voltata da una lingua all'altra.

* * *

Adversaria anthropologica | Che tutto sia interpretazione è indiscutibile, così come lo è il fatto che alcune interpretazioni siano più aberranti di altre. La violenza testuale, infatti, si manifesta in una sottile forma di gesuitismo: il lassismo morale – o testuale – non è certo utile per leggere i testi con delicatezza. Occorre evitare che i nostri limiti cognitivi si trasformino in principi teorici o, peggio ancora, in articoli. In questo senso, Yan Thomas rifiuta le letture antropologiche del diritto romano perché confondono le istituzioni con strutture mentali, non riuscendo a cogliere davvero la finzione giuridica come la tecnica operativa, o meglio processuale, propria del diritto. In altre parole, adattano i fatti alla teoria, proprio come i cattivi gesuiti adattano la morale alle circostanze. Pasolini diceva che la colpa dei padri, nel teatro greco, gli sembrava un'idea antropologicamente ingenua (sebbene l'abbia poi scoperta spaventosamente vera). Noi allora procediamo come gesuiti, attraverso serie di note o di glosse, descrivendo non tanto i complessi meccanismi formali, quanto le strutture mentali e le loro idiosincrasie. A dispetto di Diderot o Pascal, seguiamo un metodo gesuitico leggendo Thomas, solo per scoprire, in un campo estraneo alla sua raffinata arte ermeneutica, che gli ingenui – proprio come è stato Pasolini – siamo noi.

Appunti e segreti | Dobbiamo alla curiosa iniziativa di Charles Bally e Albert Sechehayé la raccolta e l'edizione del famoso *Cours de linguistique générale* di Saussure. Un libro che, oltre a essere una raccolta delle sue lezioni, è al contempo la pietra angolare della linguistica moderna. Gli appunti degli studenti costituiscono un genere a sé stante: quella forma di scrittura, spesso poco rigorosa e piena di entusiasmo, che, come chi ascolta una melodia per la prima e unica volta, cerca di trascriverla affidandosi alla memoria e alla propria abilità tecnica, catturando la voce negli angosciosi ma duraturi *grámmata*. L'edizione di tali testi, proprio per questo, è un vero problema filologico che, tuttavia, è stato risolto attraverso un criterio musicale. Il montaggio degli appunti risponde a un modello compositivo in cui devono essere inseriti forzatamente diversi temi e le relative esposizioni. La nostra tradizione occidentale è colma di libri importanti (Hegel e le sue diverse Lezioni, Aristotele e la *Poetica*, l'*Opus postumum* di Kant, ecc.), i quali, almeno in origine, non erano altro che appunti presi dagli studenti per non dimenticare (o per dimenticare più facilmente, seguendo il Platone del *Fedro*) le parole dei maestri. Le note (al di là di qualsiasi elaborata edizione) ci ricordano quella oralità essenziale e primigenia, oralità dalla quale Derrida ha preteso di ribellarsi. Senza tali note, forse, la nostra tradizione sarebbe più vicina ai misteri eleusini che alla comune pettegolezza di paese.

Forma e contenuto | Senza nemmeno dover cercare troppo, si possono acquistare gli appunti (in base al professore, all'anno e alla materia) delle diverse lezioni universitarie e così, senza aver effettivamente frequentato i corsi, studiarne il contenuto. Il problema non risiede nel prodotto in sé o nell'operato di questa sorta di zelanti amanuensi che, con l'ausilio dei loro cellulari e di Chat-GPT, creano queste simpatiche *summae*, bensì nel loro successivo commercio. Il commercio di tali appunti non ha nulla a che vedere, ad esempio, con la preservazione della memoria del maestro o con una semplice solidarietà corporativista (gli studenti sono forse la corporazione più vasta), ma si configura piuttosto come la risposta diretta e sensata (sensata nei limiti della stupidità e della pragmaticità) di chi desidera superare un esame. L'esame è

dunque il *primum movens immobile* che provoca questa sorta di tradimento e oscuro commercio. Il fatto definito da Yan Thomas, secondo cui il sacro e il pubblico (che si trovano fuori dal commercio delle cose) si legittimano in quanto il luogo (un tempo determinato dalla figura dell'agrimensore romano) è stato dichiarato pubblico o sacro e, proprio per questo, tutto ciò che gli appartiene (anche se solo temporaneamente) non può essere messo sul mercato, ci illumina per converso sulla nostra triste realtà. Le università (forse tra i pochi luoghi pubblici per eccellenza) sembrano aver perso la loro natura di veri luoghi pubblici, entrando nel gioco legalistico della conoscenza e nelle ridicole regolamentazioni burocratiche del sapere. Questo è solo uno dei tanti problemi che questa "ontologia giuridica" ci ha lasciato in eredità, cercando ostinatamente di definire la forma e il contenuto del sapere.

Dictum | Non perché si può scrivere si deve pubblicare, non perché si può pensare si deve scrivere. Ci sono melodie che, dopo essere state canticchiate, dovrebbero rimanere nella pura potenza, cioè in ciò che chiamiamo oblio.

Ladro che ruba a ladro | Borges, nel saggio intitolato *La flor de Coleridge*, ci ricorda come Oscar Wilde fosse solito regalare argomenti affinché altri scrittori ne scrivessero le storie; una tale generosità sembra legarsi a un'interpretazione impersonale dell'arte e della conoscenza. Contro la noetica tomista, si potrebbe dire che la storia della letteratura, dell'arte o, meglio ancora, del pensiero, sembra svilupparsi in termini averroisti. O, almeno, così agiscono coloro che confondono "lo scrittore con la letteratura" e devotamente "citano senza virgolette". La copia è sempre un elogio (timido o capriccioso). Il furto è un'appropriazione dolosa di ciò che si ama, forse disordinatamente. Nessuno raccoglie ciò che disprezza, né custodisce ciò che considera spazzatura. O, in una formulazione cinica: ognuno apprezza una spazzatura diversa, o, il che è lo stesso, ognuno si distingue per i suoi specifici disprezzi.

Furtum illud pirorum | La psicoanalisi, che è un'estensione virulenta della teologia agostiniana, ci ricorda il piacere (quasi inarrestabile) della trasgressione. Quello che si è chiamato inconscio non è altro che una forma secolarizzata del peccato originale (non per nulla Agostino ricorda che, come frutto del peccato, sebbene possiamo disporre a volontà di quasi tutte le parti del nostro corpo, non siamo totalmente in grado di controllare – indovinate quale – una in particolare). Ora, per restare in ambito teologico, l'ignoranza attenua la colpa, ma non toglie la pena. Chi pecca per ignoranza, pecca comunque. E tutti coloro che hanno letto o scaricato un libro o un articolo 'pirata' godono non solo perché finalmente hanno nelle loro mani qualcosa che ritenevano imprescindibile, ma anche perché hanno risparmiato un po' (o molto) denaro. La trasgressione insaporisce il loro piacere momentaneo. Le biblioteche pubbliche che vogliono essere ancora rilevanti dovrebbero promuovere (contro ogni trasgressione) una sorta di sacramento purificatore: rendere accessibili in libertà i frutti della sapienza umana. E, come veri fantasmi, in una nostra particolare *damnatio memoriae*, nessun professore serio e nessuno studente timido sembrerebbe disposto a dichiarare pubblicamente di usare e leggere fonti 'pirata'. Dato che, in un'operazione complessa, abbiamo legato la lettura alla colpa, allora chi potrà liberarci da questo piacere?

Sola scriptura | Il modo di leggere di Lutero presuppone, in modo interessante, un originale, il quale è accessibile secondo grazia o per intelligenza. Questo modo di leggere è una passione monotematica. La tradizione cattolica, invece, conosce l'originale solo attraverso qualcosa che chiama tradizione. Ogni epoca, nella sua reinvenzione, traduce nel proprio linguaggio il tesoro del Vangelo.

Manuzio come eroe | Il diritto d'autore, secondo la legislazione italiana, è sancito nella Legge sul diritto d'autore (L. 633/1941), la quale, nei suoi 206 articoli, tutela le opere d'ingegno, che si trovano, quasi fossero reliquie, sotto la sua vigile protezione. Tuttavia, all'art. 6 si manifesta, come avviene nel diritto moderno, la necessità di stabilire quel soggetto di diritti (poiché non esistono più cose, ma solo soggetti: attori irrimediabilmente legati alla loro maschera) a cui associare le cose. Un esame sommario della legge mostra le difficoltà, in molti punti, nel determinare la proprietà intellettuale. Per esempio, l'art. 7 è cristallino nella sua ambiguità: "È considerato autore dell'opera collettiva chi organizza e dirige la creazione dell'opera stessa. È considerato autore delle elaborazioni l'elaboratore, nei limiti del suo lavoro". Per comprendere tutte e ciascuna di queste prescrizioni metafisiche – perché cosa significa limiti del lavoro? – si rende necessaria una regolamentazione: è lì che si svolge il vero e oscuro gioco del diritto. Non nella legge in sé, ma nella sua interpretazione positiva. Soffermiamoci ora sugli articoli tredicesimo e quattordicesimo della legge. Il primo recita: "Il diritto esclusivo di riprodurre ha per oggetto la moltiplicazione in copie diretta o indiretta, temporanea o permanente, in tutto o in parte dell'opera, in qualunque modo o forma [...]" (art. 13). Questo articolo e la sua regolamentazione potrebbero benissimo accompagnarsi a un seminario sul celebre e postumo (in senso nietzschiano) saggio di Walter Benjamin sull'opera d'arte. L'articolo successivo è senza dubbio ancora più interessante: "Il diritto esclusivo di trascrivere ha per oggetto l'uso dei mezzi atti a trasformare l'opera orale in opera scritta o riprodotta con uno dei mezzi indicati nell'articolo precedente" (art. 14). In questo caso, il concetto di trascrizione è strettamente legato a quello di riproduzione, poiché, sebbene la legge abbia separato i due casi (artificialmente, come sostiene Thomas), da un altro punto di vista sono esattamente la stessa cosa. Mi soffermo su queste importantissime minuzie (dal punto di vista formale) perché credo che esse mostrino come il diritto abbia invaso ogni ambito della nostra vita, quasi fosse un oscuro esoscheletro. Ha prodotto una sorta di malessere che, mentre cerca di ordinare il mondo in modo maniacale, finisce per distruggerci con altrettanta forza. Una vita risolta nel diritto diventa una vita vuota. Un'esistenza in cui persino gli atti e le decisioni più intime sono regolati e tutelati permette la presenza costante della violenza legittima; in altre parole, la presenza permanente dello Stato. Così, più leggi significano più burocrazia, e più burocrazia significa più violenza. Il fatto che per vivere pienamente si debba diventare avvocati (o averne uno a disposizione) mostra semplicemente la miseria della nostra vita comunitaria. Per questo motivo, tornando al problema della riproduzione e della trascrizione, credo sia il momento giusto per recuperare Aldo Manuzio come eroe: quel titano dell'editoria, anche con la sua ardente pazienza, forse non avrebbe potuto portare a termine la sua impresa monumentale con le leggi attuali. Eppure i suoi libri, quei *portatiles* (che tanto prefigurano i nostri telefoni cellulari),

rappresentano una sorta di verità materiale che il suo lavoro ci ha lasciato, come modello di libertà e di scienza.

Natural Kinds | Uno dei compiti archeologici più importanti della filosofia contemporanea è ricostruire la relazione tra il lessico proprio del diritto (la nozione di Legge legata all'essenzialismo ontologico) e la nascita della scienza moderna. Dupré e Cartwright sembrano aver intuito, per così dire, alcune delle conseguenze descritte da Thomas in un ambito che sembra lontano dalle sue preoccupazioni epistemologiche (ma che, grazie alla "legge del buon vicinato" warburghiana, sappiamo non essere così). Il fatto che il linguaggio della scienza sia invaso dalla tassonomia giuridica moderna è forse uno dei problemi più rilevanti che, ricordando Walter Benjamin, ci porterebbe a comprendere meglio il vero problema del nostro tempo: "la scienza come religione" (ovvero il scientismo nella lingua di Hayek).

Morte a Pasolini e altri eccessi | Il miglior modo di leggere Pasolini è in un'edizione pirata, o meglio: in un'edizione pirata ottenuta illegalmente. Qualsiasi edizione rubata a una biblioteca è persino superiore. Nessuno ha autorità se non colui che non la chiede o, come Giacobbe nella *Genesi*, colui che la ruba. Nessuno è padrone di una lingua, il poeta è dunque il miglior saccheggiatore. Il miglior modo di leggere Walter Benjamin è in traduzione. Il peggiore è in ebraico. In un grande archeologo e filologo esiste una pulsione corsara (latente o manifesta). Freud è un archeologo, Lacan un filologo. L'antitesi della trasgressione è il dovere, così come quella del ladro è il poliziotto. Solo l'uomo libero, cioè l'uomo rivestito di grazia, come un ballerino evita le linee tracciate dall'agrimensore; come un bambino che gioca, non ha nulla a che fare con la compulsione o il peccato, ma con l'amore che lo trasforma e lo illumina. Una cosa è immaginarsi corsaro. Un'altra è morire come un cane. Dietro ogni moralismo si sente la voce di Lutero.

Libri e biblioteche | La letteratura e la filosofia (ciò che chiamiamo storia delle idee) hanno una dipendenza materiale impossibile da negare. Solo la musica popolare, quella cantata senza sapere, sembrerebbe eludere questa dipendenza di cui parliamo, poiché essa si caratterizzerebbe per avere una vita nello spirito, ovvero per poter sorgere e persistere senza la necessità di un supporto materiale che la sostenga (una registrazione, una partitura, ecc.). Tuttavia, come è evidente, anche la musica della tradizione popolare ha bisogno di depositarsi in qualche vaso: il corpo di tutti i trovatori. Così, affinché la musica continui a vivere, come un segreto sussurrato, essa deve essere trasmessa di generazione in generazione. Proprio per questo, la musica non può essere generata una volta sola e per sempre, ma in ogni momento esige la sua costante nascita e il suo rinnovamento. In questo senso possiamo meglio comprendere il celebre incipit di Dante nella *Vita Nuova*: il libro della propria vita – la memoria – che custodisce in sé il segreto della felicità. Questa oscillazione tra il medesimo e il differente può essere percepita, in modo ancora più chiaro, nella riproduzione umana, dove la vita stessa, come la musica, ha bisogno di essere costantemente generata per continuare a esistere. Ma questa materialità, nella sua profusione, non sembra forse nascondere qualcosa di simile all'idea di un assoluto? Dietro il concetto di archetipo, abusato in modo interessato da

Jung e Neumann, si trova l'idea propriamente iconologica che dietro ogni immagine vi sia un essere che sostiene e genera la pluralità del mondo. In questo senso, le innumerevoli biblioteche, con i loro infiniti e diversi volumi, sarebbero parte di un unico grande libro, che si genera perpetuamente. Libri e biblioteche sono immagini cosmologiche alla nostra portata, così come ogni musica è il sussurro della prima creazione.

Sigillo accademico | Non solo molte tesi di dottorato sono superficiali o, nel migliore dei casi, diligentemente inutili. Perché l'erudizione non può nascondere la stupidità. Quei futuri professori, a forza di accumulare citazioni, dimenticano che saper cucire è solo una parte del mestiere del sarto. O, meglio ancora, diciamoci la verità: tutti sappiamo che l'imperatore è nudo. Perché continuare a prendere misure?

Sui poeti mediocri (I) | Che il poeta sia un pirata l'abbiamo già detto: anche il poeta mediocre lo è. Il problema è che il poeta mediocre ostenta il suo ingegno corsaro e decide di farne (del suo ingegno) il proprio abito linguistico: l'estasi poetica come mimesi della creazione. Di estasi in estasi, il pensiero si esaurisce prima di raggiungere la vera illuminazione. O, meglio ancora, per questi poeti mediocri la fecondazione è secondaria rispetto a qualsiasi tipo di piacere. Sarà per questo che amano tanto il sadomasochismo?

Sui poeti mediocri (II) | Ai poeti mediocri bisogna chiedere lunghi discorsi su sé stessi. Infatti, in contrapposizione alla loro artificiosa brevità, si rivelano grandi filosofi quando dissertano sulle loro piccole questioni ontologiche, ovvero quando fanno sfoggio del loro stile. Celebrano così tanto la copia che non sono altro che fantasmi di sé stessi. E ne vanno fieri.

Fantasie adorniane | Il potenziale artistico dell'hip hop trova la sua articolazione più importante nell'arte del sampling. Il sampling può essere descritto come l'utilizzo di suoni preregistrati – che possono provenire da vecchie canzoni, conversazioni, rumori, ecc. – per creare una nuova canzone. Questo anacronismo deliberato diventa, adattando un'espressione di Didi-Huberman, un vero e proprio montaggio dialettico dei suoni. Tuttavia, proprio il sampling è l'elemento più criticato – e la punta di lancia – del disprezzo verso l'hip hop. Per molti, la presunta incapacità di creare nuove melodie o basi ritmiche fa sì che i DJ e i produttori decidano di realizzare qualcosa che, agli occhi di questi apocalittici, appare come un furto. Chiaramente, nei peggiori casi, il sampling può risultare in una sorta di pessimo pastiche, ma, nei migliori, diventa qualcosa di simile alla realizzazione dell'idea di Walter Benjamin (di Adorno, è importante dirlo) di eseguire un'opera fatta esclusivamente di citazioni.

Nichilismo e profanazione | Nel nostro mondo pieno di falsi idoli è necessaria la profanazione dei loro templi e il disprezzo dei loro sacerdoti. Nel nostro mondo pieno di falsi credi è necessario proprio un vero nichilismo. Restituire al luogo profano ciò che falsamente è stato considerato sacro. Se vogliamo ascoltare la verità, dobbiamo, innanzitutto, liberarci degli antichi spiriti che abitano la nostra casa. In questo caso, l'operazione filosofica per eccellenza non è, come spesso si pensa, tanto un esorcismo quanto un battesimo (che, di fatto, include

un rito esorcistico), ovvero restituire alla filosofia la capacità di dare nome alle cose e di offrire, in un certo senso, una seconda vita a tutto il creato.

Deadline | Non rispettare una deadline è certamente un atto piratesco: in sostanza, rubare il tempo agli altri. Ma non si deve giocare con la fortuna né abusare delle buone intenzioni altrui. Certamente, il mestiere di pubblicare e scrivere è portato avanti (al di là di molti e falsi romanticismi) da dame e gentiluomini benintenzionati: dotti, spesso molto eruditi.

Consigli di lettura | Se, come scrisse Edith Stein correggendo l'angelologia di Tommaso, ogni essere umano è un genere a sé, allora ogni grande libro è, in modo simile, unico. Per questo motivo, il miglior modo di leggere un grande autore non dovrebbe prevedere il tentativo di risolvere (cioè sintetizzare, creare un archetipo) le sue apparenti o reali contraddizioni, perché è proprio in esse che risiede la sua peculiare forza cognitiva. E infatti, come monito davanti a ogni grande libro, dovremmo ricordare questi versi di Whitman: "Mi contraddico?/ Ebbene sì, mi contraddico/ (sono ampio, contengo moltitudini)".

Principio di censura | Nessuno morde la mano che lo nutre. Fece bene Spinoza ad andare diritto per la sua strada e a continuare a guadagnarsi onestamente il pane, e Socrate ad accettare una condanna ingiusta. Non è forse la disonestà intellettuale una vergognosa forma di codardia?

In numerum Sanctorum referre | Bisogna fare molta attenzione nell'elevare con troppa facilità gli uomini (soprattutto contemporanei) agli altari. La storia di Barabba e di Gesù di fronte alla folla ci insegna i molteplici equivoci del nostro giudizio storico. E, soprattutto, ci mette in guardia contro il giudizio degli intellettuali che, seguendo le proprie ferree convinzioni, tendono a lavarsi le mani rapidamente dai loro stessi vari fanatismi. Elevare agli altari i pirati, anacronisticamente, può forse servire come immagine poetica, ma ogni immagine ha i suoi limiti. Non sia mai che in futuro celebreranno uomini particolarmente loschi, dico, nel futuro.

Forma Sonata | La forma sonata descrive una struttura più o meno rigorosa in cui il brano musicale da comporre si divide in tre sezioni ben distinte: esposizione, sviluppo, riesposizione. Nella prima parte vengono presentati i due temi principali, che verranno poi ripresi e sviluppati nella seconda. Tuttavia, ciò che qui risulta interessante è la definizione stessa di tema principale: l'identità di tale tema può risiedere in un motivo melodico, in un motivo ritmico, in una specifica sequenza armonica o persino nella relazione intrinseca tra alcuni di questi elementi (incluso il timbro o la dinamica). L'aspetto più rilevante è che, sebbene sia possibile riconoscere questi temi principali (così come le loro successive variazioni), non esiste, per così dire, una sostanza che li contenga; o meglio, il tema non è rappresentato come una semplice somma delle sue parti perché, semplicemente, non si trova completamente in nessuna di esse, ma in tutte. E qui è importante ricordarlo: la suddivisione degli elementi sopra descritti è una pura astrazione arbitraria. Ora, questo implica che una vera e propria copia (ciò che chiamiamo plagio è una decisione giuridica, ma non una categoria musicale codificata) possa esistere solo se tutti e ciascuno degli elementi vengono riprodotti esattamente nello stesso modo (ar-

monico, melodico, timbrico, dinamico, ecc.). Infatti, se io scegliessi, come spesso accade, di copiare soltanto la melodia, non farei altro che estrarre un elemento che, nella sua singolarità, non appartiene a nessuno (nemmeno al brano stesso). Le diverse trasformazioni e i giochi interni alla forma sonata ci mostrano, in effetti, quanto siano complesse e aperte queste relazioni modulari.

Mare Liberum | Nel 1690 Grozio scrisse un breve trattato a favore della libera navigazione e del libero commercio. Contro le pretese portoghesi, Grozio negava tanto l'*imperium* quanto il *dominium* esercitato sull'oceano. E infatti, almeno dal *Digesto* fino agli scritti del grandissimo Francisco de Vitoria, vigeva il principio di *commeandi commercandique libertas* nel mare. Per questo motivo, secondo Grozio, poiché il mare era una sorta di bene pubblico, qualsiasi tipo di restrizione commerciale, così come qualsiasi tentativo di appropriazione del territorio navigabile, era un atto illegittimo e illegale. Fu solo in un opuscolo successivo, intitolato *Defensio Capitis quinti Maris Liberi*, in cui Grozio rispondeva agli attacchi di William Welwod, che troviamo un'esposizione più dettagliata e qualche aneddoto sui pirati. Ora, per Grozio la pirateria è un crimine diretto contro lo *ius gentium* (e dunque punibile da chiunque). Qualche riga dopo, Grozio racconta, parlando della possibilità giuridica di separare il mare dalle sue rive, che quando Gaio Giulio Cesare – essendo ancora un semplice cittadino privato – catturava e mandava a giudizio i pirati, il proconsole decise che non poteva punirli. Cesare tornò dunque in mare con i pirati catturati e lì furono crocifissi. Grozio ci dice che questo è possibile solo se, come risulta evidente all'interno di questa concezione topologica del diritto – sulla quale Yan Thomas insiste – il mare non era entrato nella giurisdizione romana; anzi, la disobbedienza a un ordine superiore da parte di Cesare sarebbe stato atto di lesa maestà contro il suo proconsole. Sebbene il punto di questa nota non sia analizzare nel dettaglio la logica giuridica di Grozio, da lui possiamo comunque apprendere alcune lezioni. E forse, come Grozio, dovremmo oggi difendere lo spazio pubblico con lo stesso rigore del grande giurista ed erudito, in quest'epoca di assolutismi statali e di corruzioni colluse. Dovremmo difendere la libertà dei diversi spazi cognitivi contro ogni moralismo benintenzionato, contro ogni censura "benigna" e rifiutare una tutela che è indegna di uomini liberi. Ma in un mondo in cui il pubblico è stato ridotto al sacro – nella religione di sacerdoti e burocrati, nel culto di esperti e potenti – e in cui, poco a poco, il diritto e le sue istituzioni confinano con la propria parodia, cosa ci resta da fare? Forse, attraverso i nostri umili mestieri, è giunto il momento di tracciare una nuova geografia cognitiva; come agrimensori che hanno dimenticato il proprio compito e che, proprio per questo, possono restituire il diritto (e i suoi amanuensi) al posto che gli spetta: riducendo, come ci ha insegnato Bucefalo, il diritto al suo studio.

Pirateria ultima e suprema | Una vera poetica corsara è sempre allusiva. Solo un lettore veramente attento, trasformandosi in silenzioso complice, può riconoscere che una profanazione è stata compiuta: non solo questo, ma conosce le ombre del bene appropriato e l'odore del santuario violato.

Copyright/Copyleft | “Faciamus hominem ad imaginem et similitudinem nostram: et praesit piscibus maris, et volatilibus caeli, et bestiis, universaeque terrae, omniique reptili, quod movetur in terra”.

English abstract

This note introduces the Italian edition of Yan Thomas's *Il valore delle cose* [2002] (Macerata 2015, 2022) and interprets his ideas. According to the author, Thomas sees law as an artificial system centered on things, built on procedural distinctions rather than fixed definitions. He is portrayed as critical of modern law's focus on the individual and rejecting dogmatic reconstructions of Roman law. His work, read through Giorgio Pasquali's philological lens, explores how legal fictions shape institutions. Additionally, the note includes an appendix with reflections from seminars on *Copyleft & Internauti pirati*, playfully inspired by Thomas's ideas and their broader humanistic implications.

keywords | Piracy; Roman Institutions; Yan Thomas; Giorgio Pasquali; Michele Spanò.

Chiusura

No logo?

Sul plagio e la vita dei segni, da Melania Trump ai magazzini criminali del Medioevo

Giorgiomaria Cornelio



1 | “Se il Make America Great Again è stato rafforzato dai meme, siamo sicuri che i loghi-meme realizzati dall’antagonismo di sinistra non finiscano per rafforzare i loghi originali?”. Donald Trump indossa il cappellino “Make America Great Again”.

All’origine ci sarà stato solo il difetto,
che è appunto il difetto d’origine o
l’origine come difetto.

Bernard Stiegler

Le paludi dell’originale

Siamo alla Convention del Partito Repubblicano del 2016, l’evento politico in cui il partito ufficializza la candidatura alla presidenza degli Stati Uniti. È un momento cruciale della campagna elettorale, un’occasione per consolidare il consenso interno e trasmettere un’immagine di forza e coesione al pubblico internazionale. La convention si svolge a Cleveland, in Ohio, uno degli stati chiave nelle elezioni presidenziali, e segna l’ingresso di Donald Trump

nella corsa alla Casa Bianca come candidato repubblicano. È in questo contesto che Melania Trump sale sul palco per tenere un discorso che ha l'obiettivo di presentarla come futura First Lady. Il suo intervento si concentra sui valori della famiglia, del lavoro e dell'integrità, elementi tradizionalmente centrali nella retorica repubblicana. È vestita con un abito bianco con maniche a sbuffo, realizzato dalla stilista Roksanda Ilincic, che tornerà protagonista in un articolo del New York Times pubblicato il giorno dopo, con il titolo *Melania Trump's Speech May not Have Been Original, but Her Dress Was*. Già nel giro di poche ore dall'evento, infatti, erano emerse evidenti somiglianze tra le parole di Melania Trump e il discorso pronunciato da Michelle Obama alla Convention Democratica del 2008. A chi li sta passando attentamente in rassegna, interi passaggi risultano identici, e tutto ciò solleva immediatamente accuse di plagio. La scoperta accende un dibattito sulla preparazione del discorso e sul ruolo dei ghostwriter nella politica contemporanea, ma ciò che è interessante evidenziare è proprio la spiegazione ufficiale fornita dallo staff di Trump: l'errore deriverebbe da una "svista" della redattrice Meredith McIver, che avrebbe incorporato nel testo finale frasi tratte dal discorso di Michelle Obama senza annotarne l'origine. McIver propone le sue dimissioni a Donald Trump, che però le rifiuta dicendole che "le persone a volte fanno qualche errore e che si cresce e si impara anche da queste esperienze". L'esperienza è tristemente formativa, il plagio è giustificato, l'origine è ribadita e fatta salva, e così la campagna può proseguire – culminando, come è noto, nella prima elezione di Donald Trump come 45esimo presidente degli Stati Uniti d'America. Ma è davvero così formativa questa vicenda di errore e pubblico svergognamento?

In un pezzo dal titolo emblematico, *The Case for Plagiarism, From a Celebrated Poet Who Has Made a Career Out of It*, il poeta laureato (e plagiatore seriale) Kenneth Goldsmith invitava, qualche giorno dopo lo scandalo, a immaginare cosa sarebbe accaduto se sul palco della Convention del Partito Repubblicano Melania Trump avesse volutamente plagiato l'intero discorso di Michelle Obama, senza uscire dal personaggio. "Nel mondo spietato della politica" scrive lui:

Il tipo di ammirazione che Melania avrebbe mostrato per Michelle copiando il suo discorso parola per parola sarebbe stato raro. Se avesse fatto la 'Michelle completa' invece di un semplice 7%, l'avrei definito un tributo davvero rinfrescante. Ma poiché non ha ammesso il suo plagio, non possiamo indulgere in queste fantasie. Invece, siamo ancora una volta intrappolati nelle paludose acque dell'autenticità e dell'originalità (Goldsmith 2016, traduzione di chi scrive).

Come già in un suo libro seminale, *CTRL+C, CTRL+V – Scrittura non creativa*, venerato e odiato con la stessa ferocia da gran parte del mondo letterario statunitense, Goldsmith insiste a considerare l'originale come una trappola che impantana, impedendo alle forze di riappropriazione di agire liberamente, attivando, nelle immagini e dei discorsi troppo consueti, altre energie altrimenti addormentate.

Nel caso di Melania Trump, Goldsmith nota anche come l'autentico si dia sempre in partenza nella forma di un equivoco: non ha a che fare con una verità, ma con una performance della verità. Chi parlava davvero nel 2008, Michelle Obama o il suo team di ghostwriter? I discor-

si “sono quasi sempre scritti da altri, ma ufficialmente vengono attribuiti al relatore, non allo scrittore, il che distorce le nozioni tradizionali di paternità”. Se l'autentico nella contemporaneità è tanto assiduamente difeso è proprio perché esso torna a essere, dopo alcuni secoli di dominio incontrastato, un concetto inoperoso e terminale nell'epoca dell'IA generativa e di quello che più avanti chiameremo il riaffermarsi del “magazzino medievale”: un magazzino oggi ancora desolatamente criminale. Ed è qui il punto: fino a quando non depenalizzeremo culturalmente il plagio, “continueremo a ripetere gli stessi drammatici copioni. Se continueremo a puntare il dito [...] rivedremo lo stesso scandalo senza mai cambiare la conversazione. In una cultura dove la maggior parte delle canzoni pop è costruita su campioni e i vestiti che indossiamo sono imitazioni di fast fashion, quando finalmente riusciremo ad ammettere che una copia potrebbe essere altrettanto buona – o addirittura migliore – dell'originale?” (Goldsmith 2016, traduzione di chi scrive).

Per sottrarre lo sguardo dalla trappola dell'originale conviene, come avviene nella pubblicità, o nella moda, scucirne l'aura, ribaltarne il carattere incorruttibile. Ripartiamo, allora, proprio da un rovesciamento.

Rubare McDonald's (ancora una volta)

Nel marzo 2022, le insegne dorate di McDonald's iniziano a scomparire dalle strade delle città russe. Dopo oltre trent'anni di presenza nel paese, la multinazionale americana decide di chiudere i propri ristoranti in segno di dissenso contro l'invasione dell'Ucraina. È un segnale forte, non solo economico: il marchio che aveva rappresentato l'ingresso della Russia nell'era del consumismo globale abbandona il suolo nazionale. Nel giro di poche settimane, come risposta viene annunciata l'apertura di una nuova catena russa di fast-food chiamata “Uncle Vanya” (lo “Zio Vania” di Anton Čechov); anche in questo caso si tratta di chiaro messaggio politico: la Russia non ha bisogno dell'Occidente, può rimpiazzare i suoi simboli e reinventarli a propria immagine, sovvertendone i loghi; basta ruotare la celebre M gialla di novanta gradi e aggiungere un tratto verticale: il risultato è la lettera B dell'alfabeto cirillico, iniziale di Ваня (Vanya). La Russia tarocca McDonald's, rubandone il logo per farlo suo. Non è la prima volta che accade: gli archi dorati sono stati sottratti ai fratelli McDonald da Ray Kroc, il responsabile del successo planetario della multinazionale di hamburger, che ai fratelli ha preso con forza tutto ciò che poteva prendere, a partire dal nome, tradendone la filosofia e condannandoli di fatto a essere espropriati della propria eredità.

I fratelli McDonald avevano sperimentato la formula vincente di una cucina coreografata come una catena di montaggio, messa in prova disegnando con del gesso i contorni su un campo da tennis. Nel 1952, commissionarono all'architetto Stanley Clark Meston il design di un nuovo modello di ristorante per la loro catena di fast food; Meston e il suo assistente George Dexter idearono due grandi archi dorati ai lati dell'edificio, pensati non solo come elemento estetico, ma anche per rendere il ristorante riconoscibile da lontano. Quando Ray Kroc visitò il McDonald's con sede a San Bernardino nel 1954, ne fu subito attratto: “quella notte nella mia stanza di motel non riuscivo a togliermi dalla testa quello che avevo visto durante il giorno. Vi-

sioni di ristoranti McDonald's a ogni angolo di strada hanno sfilato attraverso il mio cervello". Fu lui a traghettare la catena verso il successo, escludendo progressivamente i fratelli dalla loro stessa creazione; e fu proprio sotto la gestione di Kroc che il logo venne standardizzato: nel 1962 il designer Jim Schindler stilizzò gli archi dorati trasformandoli in una "M". Uno dei personaggi iconici della storia di McDonald's, Hamburglar, somiglia sinistramente a Ray Kroc: commistione dei termini *hamburger* e *burglar*, questo ladruncolo di panini non è ostracizzato dagli altri personaggi della comunità McDonald's (come Ronald McDonald, il famoso pagliaccio), ma tenuto in ottima considerazione. Il furto – di terre, di idee, di loghi – è per certi versi riconosciuto come pratica fondativa americana, ma solo in versione cartonesca – in una dimensione cioè apparentemente innocua.



2 | La scritta "Djadja Vanja" (Zio Vania) della catena che dal 2022 è subentrata nella gestione dei ristoranti McDonald's in Russia.

In realtà, il furto deve essere neutralizzato per ristabilire, violentemente, il culto dell'originale: Ray Kroc, questo venditore di frullatori per frappé riscopertosi imprenditore e titano, impone che in ogni ristorante venga esposta una sua effigie dorata, con il titolo di "fondatore" (il *The founder* di un film magnifico diretto da John Lee Hancock). Inoltre, dopo averli praticamente obbligati a cedergli la catena di ristoranti per 2,7 milioni di dollari, come smacco definitivo alla memoria dei due fratelli Kroc apre di fronte al loro storico ristorante di San Bernardino un nuovo McDonald's, condannandolo di fatto a chiudere nel giro di pochi anni. L'originale risale il corso delle genealogie per 'eradicarle'. Non si tratta di una appropriazione mirata a liberare il logo, a farne qualcosa di utilizzabile e trasformabile da tutti, ma piuttosto di una pratica coloniale che ristabilisce la proprietà trasformando il furto in un fenomeno fondativo. La storia americana, il suo film (si veda appunto *The founder*) cor-

risponde sempre a un remake monumentale di *Birth of the Nation*, come già notava Gilles Deleuze ne *L'immagine-movimento*: "in fin dei conti, il cinema americano non ha mai smesso di girare e rigirare uno stesso film fondamentale, che era Nascita di una nazione-civiltà, ci cui Griffith aveva offerta la prima versione" (Deleuze [1983] 1984, 182).

Quasi un secolo dopo il furto fondativo di Ray Kroc, la catena Uncle Vanya si riappropria del logo per farne una dichiarazione di intenti. Dopo l'annuncio si diffonde sul web un video che mostra l'apertura del primo punto vendita di Uncle Vanya a Mosca; nel frammento di una manciata di secondi, che diventa immediatamente virale e viene rilanciato da diverse testate in tutto il mondo, si vede l'inaugurazione del ristorante, con la M ruotata che lampeggia in maniera irregolare, quasi si trattasse di un'insegna già malandata. Chi cercasse oggi il ristorante, però, resterebbe deluso: il video è un'opera creata digitalmente dall'artista 3D russo Gleb Mazur, pubblicata il 24 marzo 2022 su Instagram. L'artista ha preso il logo per immaginare, a suo modo, l'apertura, facendolo diventare una sua creazione; in un susseguirsi di dichiarazione tanto buffe quanto vertiginose, Gleb Mazur ammette che non voleva diffondere notizie false,



3 | Nel 1952, Stanley Clark Meston e il suo assistente George Dexter idearono per il nuovo modello di ristorante McDonald's due grandi archi dorati ai lati dell'edificio, per rendere il ristorante riconoscibile da lontano.

ma “alcuni media hanno preso il mio lavoro senza permesso e lo hanno condiviso come un filmato reale senza nemmeno menzionare il mio nome”. Insomma: si tratta di un susseguirsi di furti; biblicamente, sciagura partorisce altra sciagura. Eppure, cioè che è accaduto con Uncle Vanya è diverso dalla vicenda di Kroc: semplicemente, le immagini e i loghi non fanno altro che vivere di vita propria, battendo, con la loro carica energetica, sulla porta di ciò che definiamo realtà. L'aspetto interessante non sta nella supposta igiene dell'autentico, ma nella proliferazione costante – e spesso dichiarata – del falso: quando i loghi (i segni) si conficcano nella vita quotidiana, e diventano altro, finendo inevitabilmente per slogarsi, per perdere la loro supposta integrità. Oggi, a dispetto di ogni rivendicazione coloniale, il logo di McDonald's è diffuso ovunque anche attraverso la sua manipolazione, dalle parodie memetiche fino al design di Demna Gvasalia.

Il ricercatore e graphic designer Michele Galluzzo ha usato parte di questa storia singolare proprio per introdurre una delle questioni fondamentali del suo libro *Logo in real life*: “cosa succede ai loghi quando entrano nel mondo reale?”. E ancora: cosa succede “quando lasciano i manuali di identità aziendale, le agenzie di branding, gli studi, i portfolio dei designer, le linee guida del marchio, i premi e le mostre di settore? Cosa accade quando incontrano i meme, la contraffazione, la cultura pop o la controcultura? Le proteste, la moda, la politica?

Cosa succede a questi artefatti – simboli del graphic design – quando iniziano a vivere *in real life*?” (Galluzzo 2024, 22). Tali domande sono spesso trascurate dalla storiografia ufficiale del graphic design, e per questo il libro, anche nella sua forma, si costituisce alla maniera di una congerie di “note per una storia sociale della visual identity”. Come nota Chiara Alessi nella prefazione, non un libro sulla grafica politica, ma sulla politica della grafica, che è anche formidabile politica della contraffazione, del plagio, della restituzione del segno all’utente, che ne fa letteralmente quello che vuole.

Una storia scombinata, sui dintorni (del segno, del testo), che vale la pena approfondire.

Un felice contagio

“L’idea della maiuscola che allungandosi in orizzontale copre a tettoia le altre lettere che compongono il nome nacque a New York in un giorno del lontano 1908. Fu una trovata del momento, dovuta a una richiesta del rappresentante che la Pirelli aveva sul posto”: queste righe sono scritte da Vittorio Sereni nel 1958, mentre s’appresta – per la rivista Pirelli di cui era allora responsabile dell’ufficio stampa – a ripercorrere la creazione della leggendaria “P” allungata. L’idea di una maiuscola che si estende orizzontalmente sopra il resto della parola, alla maniera di una tettoia, nasce dunque come una soluzione pratica, un segno distintivo capace di rendere il marchio riconoscibile, evocando l’elasticità della gomma, materia prima e cuore tecnologico della produzione Pirelli. Accanto a questa versione ufficiale ne esiste un’altra che collega la forma del logo direttamente alla firma del fondatore, Giovanni Battista Pirelli, il quale avrebbe siglato il proprio cognome con un tratto simile. Indipendentemente dall’origine esatta, che come sempre è indisposta dall’accumulo di deviazioni e versione alternative, la P allungata si afferma rapidamente come segno immediatamente riconoscibile, accompagnando il marchio nel suo percorso di crescita e legandosi alle prime grandi imprese sportive. In una delle versioni più iconiche, le due parole vengono integrate nel profilo di un’auto da corsa, con la scritta che si fonde nel cofano e nel radiatore di una vettura rossa lanciata nella velocità, ma gli usi della P si slargano progressivamente, arrivando a infettare l’intera strategia comunicativa dell’azienda. È proprio Vittorio Sereni a parlare di un felice contagio, destinato, come racconta Michele Galluzzo, ad acquisire significati imprevedibili:

Quello che ancora non era chiaro a inizio Novecento era che il contagio della “long P” potesse estendersi oltre la comunicazione ufficiale e acquisire significati imprevedibili. Per esempio, la forma elastica dell’occhiello della P viene trasformata in un rumoroso vettore, dilatato come un proiettile nelle composizioni parolibere di Filippo Tommaso Marinetti all’interno del libro *Les mots en liberté futuristes*. O ancora nell’*Aereo Pirelli*, aeropittura di Giulio D’Anna del 1928 o nel bozzetto realizzato da Sonia Delaunay nel 1913, in cui il nome dell’azienda milanese è trascritto come “Pneu Pinelli” al posto di Pneu Pirelli (Galluzzo 2024, 74).

Soltanto nel secondo dopoguerra inizia un processo di razionalizzazione grafica che porterà a una maggiore armonizzazione delle proporzioni; progressivamente vengono definite le regole di base del marchio: il rapporto tra altezza e lunghezza, lo spessore delle lettere, la pulizia del disegno. Poi, nel 1961, il logotipo viene ulteriormente codificato, e si stabilisce una “riproduzione ideale” in rosso su fondo giallo. Eppure, fa notare Galluzzo, proprio gli anni Ses-



4 | H.L. Roowy, *Pneu Pirelli*, 1910 ca.

santa, “che si aprono con un auspicio di ordine, regolamentazione formale e controllo da parte dell’azienda milanese, si chiuderanno con il nome di Pirelli moltiplicato in maniera disordinata su volantini, cartelloni e striscioni prodotti dagli operai milanesi in lotta” (Galluzzo 2024, 78). Guerreggiano, i segni, si fanno termometri che registrano la temperatura del contesto politico: ogni lotta di rivendicazione orfanizza i simboli del padrone per iniziarli a una lotta diversa, dove ciò che era marchio d’infamia diventa annuncio di fiera rivendicazione.

Il motore dei segni, l’influenza delle segnature

Il motore dei segni (come quello disegnato per Pirelli da H.L. Roowy) è suscettibile di continui inceppi, stalli, riavvi; nel corso della lunga storia della politica della grafica vediamo riemergere pratiche di plagio e contraffazione come azioni pensate per provare a disattivare, dal suo interno, la matrice dell’oppressione. Tale utilizzo, quando arriva a mischiarsi pericolosamente con una brandizzazione della lotta, porta sempre con sé una molteplicità di diffidenze, soprattutto nel contemporaneo. Ciononostante, credere di essere in un’epoca che può rifiutare il logo (o preservarsi dalla sua influenza) significa negare gli scenari in cui siamo immersi: tra guerra dei meme, hackeraggi e manomissioni quotidiane dei grandi marchi l’incrocio promiscuo di lotta e brand è un dato di fatto osservabile ovunque; il logo Adidas, per esempio, può tramutarsi allo stesso tempo nella grafica antifascista “Antifas” o in un invito a votare il partito laburista – e così via. Ciò che accade non è solo una sottrazione, ma un vero e proprio

riuso strategico del codice grafico dominante, un'operazione che si muove tra l'hacking e la parodia, tra il *détournement* e l'appropriazione culturale. Il segno viene distorto, trattenendosi tuttavia nella sua carica (o nella sua linea di abbrivio); l'energia viene reindirizzata, riutilizzata, rilanciata in direzioni che sfuggono al controllo della matrice 'originaria'.

In quest'ottica di ingarbugliamenti e contagi, il dubbio più volte sollevato è: cosa succede quando questi stessi processi vengono riassorbiti dall'industria culturale, quando l'hacking dei loghi finisce per alimentare una nuova estetica commerciale del dissenso? Michele Galluzzo dà voce a questi interrogativi così:

Quello che pare chiaro è che i loghi non sono più soltanto “una bandiera” o “uno scudo” ma piuttosto un contenitore “memeficabile”. Bootleg, rip-off e meme stanno espandendo quella che fino a qualche tempo fa i manuali di graphic design, branding e marketing chiamavano corporate image, il percepito comune del pubblico rispetto a un marchio. Ma quando il rip-off di un logo ambisce a veicolare messaggi politici, quale “image” sta espandendo? Quale percepito sta influenzando? A quale concetto sta portando visibilità? Se il Make America Great Again è stato rafforzato dai meme, siamo sicuri che i loghi-meme realizzati dall'antagonismo di sinistra non finiscano per rafforzare i loghi originali? (Galluzzo 2024, 203).

Se da una parte la diffidenza porta in risalto dubbi legittimi, primo fra tutto quello del rafforzamento ‘dell'originale’, dall'altra il rifiuto del logo mostra oggi tutto il suo carattere intimamente reazionario e nostalgico di una purezza perduta, come intimamente reazionario (e insieme imprescindibile) era libro-manifesto di Naomi Klein pubblicato nel 2000, *No Logo*, proprio a partire dalle sue premesse:

Il titolo *No logo* non va letto letteralmente come uno slogan – come No more logos! (Non più logo!) – o come un logo post-logo (esiste già una linea di abbigliamento No logo, o almeno così mi dicono). Al contrario, è il tentativo di esprimere una posizione contraria alla politica delle multinazionali, che a mio parere si sta manifestando tra molti giovani attivisti. Il cardine di questo libro è una semplice tesi: quante più persone verranno a conoscenza dei segreti della rete globale dei marchi e dei logo, tanto più la loro indignazione alimenterà il grande movimento politico che si sta formando, cioè una vasta ondata di contestazione che prenderà di mira proprio le società transnazionali, in particolare quelle con i marchi più conosciuti (Klein [1999] 2000, 19).

L'idea che la conoscenza fosse un vettore di affrancamento e indignazione, che bastasse cioè rendere nota la rete che i marchi traccia su noi per liberarcene, appare oggi terribilmente desueta: il fatto di sapere come funzionano i meccanismi di brandizzazione non ci restituisce un fuori a cui aspirare, ma semmai ci rende ancora più consapevoli del carattere irrimediabile di questa promiscuità. Poniamoci allora una domanda più interessante: e se fosse sempre stato così? Se non ci fosse un'epoca no-logo a cui ritornare, nostalgicamente? Se insomma la vita fosse da sempre implicata in una dottrina delle signature?

Caduti nel mondo

Per Paracelso, tutto le cose sono portatrici di signature, e la dottrina delle signature è una conseguenza del peccato, perché Adamo nell'Eden era assolutamente “non-segnato” (*unbezeichnet*) e tale si sarebbe mantenuto se non fosse “caduto nella natura”, che non

“lascia nulla non-segnato” (Agamben 2008, 35). Proprio nell’essere implicati, de-pressi, in un certo senso caduti si gioca la questione dell’animale-umano come vivente contrassegnato (traversato dai segni), e sua volta segnatore incallito. Questa forma di consapevolezza non monda dalla caduta, e neppure deve essere più vissuta come una condanna, ma ci sfida oggi a ripensare la politica proprio a partire dall’efficacia della rete dei marchi – delle immagini che mette in movimento. Cosa differenzia le stesse frasi pronunciate da Michelle Obama e plagiate da Melania Trump se non la segnatura che le attiva, le disloca, le rende intelleggibili per uno specifico contesto - un momento la convention democratica, un altro quella repubblicana? Come scrive Giorgio Agamben in *Signatura Rerum*, la teoria delle segnature “interviene a rettificare l’idea astratta e fallace che vi siano dei segni per così dire puri e non segnati, che il *signans* significhi il *signatum* in modo neutrale, univocamente e una volta per tutte. Il segno significa perché porta una segnatura, ma questa ne predetermina necessariamente l’interpretazione e ne distribuisce l’uso e l’efficacia” (Agamben 2008, 65-66). Come non ci sono segni assolutamente puri, così pure i messaggi politici risentono delle segnature che li attivano, e dei paesaggi immaginativi in cui si trovano ‘immischiati’. Per cui la domanda non dovrebbe soltanto essere: questi messaggi sono giusti, sono puri? Ma anche: sono efficaci? Possiedono una carica capace di scuoterci, di legarci, di vincolarci? “Non pare, insomma, che vi sia realtà alcuna che sfugga ad una riflessione sui rapporti civili in questa prospettiva: nella misura in cui gli uomini vincolano o sottostanno a vincoli o sono essi stessi vincoli o circostanze vincolanti”: così tuonava la filosofia dei vincoli di Giordano Bruno nel *De Vinculis in Generale*, che dovrebbe costituire oggi una specie di prontuario per la politica della contemporaneità (o quanto meno un suo cifrario).

After further reflection I've come to the realization that I'm not a Nazi.

Kanye West



5 | David Bowie nelle vesti di Thin White Duke fa il saluto romano a Victoria Station, London 1976.

Fin dove dobbiamo spingere la nostra riflessione? Quando Naomi Klein scrive che aziende come Ikea “trasformano magistralmente merci anonime in prodotti di marca, soprattutto attraverso un’estetica audace e curata” (Klein [1999] 2000, 40), non sta forse ammettendo che la filosofia dei marchi è a tutti gli effetti una filosofia, una dottrina delle segnature capace di un’efficacia (e di un’audacia) che spesso è mancata alla politica, soprattutto delle recenti sinistre? Cosa ci spaventa nel dirlo? Quale paura di una contaminazione? Quale timore di riconoscere, al nemico, un’evidente superiorità delle sue armi? Trump è stato, fin dall’inizio, ridicolizzato, e la sua vittoria ipotizzata solo come uno scherzo di cattivo gusto. A ben

analizzarla, però, la battaglia trumpiana di MAGA (con tutti i suoi affiliati) appare oggi come un vero e proprio titanismo dell’immaginazione, un’ipnocrazia, un eccesso che slarga continuamente la realtà portandosi a livelli di buffoneria (e insieme di brutalità) che non siamo ancora capaci di articolare. Bifo, in quel libro necessariamente feroce che è *Pensare dopo Gaza*, scrive che si può ridurre quel che sta accadendo oggi (dall’America di Trump e Musk fino all’Israele genocida di Netanyahu) a un ritorno del fascismo storico solo “perché non abbiamo parole adeguate al nuovo stadio della brutalità” (Bifo 2025, 145). Si spiega allora perché, tanto nelle campagne politiche quanto nella lotta delle immagini il segno (il brand) dell’antifascismo è spaventosamente inefficace: esso è divenuto inadeguato poiché si colloca (in questo occidente apparentemente “riparato” da tutto) in maniera univoca, ferma, superiore, pura –senza neppure abbracciare alcuna “ora del fucile”, alcuna intifada. Tale inadeguatezza consente di essere facilmente manipolata dalle destre, e dunque resa inoperativa, proprio perché dall’altra parte i segni impiegati sono “armati” e potentemente ambigui. Elon Musk fa il saluto nazista all’insediamento di Trump: è davvero nazista? Oppure sta volutamente strappando al nazismo un gesto (una formula patetica) ancora carica di un’energia fortissima, e la sta gettando contro un pubblico pronto a reagire?

Musk tratta i gesti come segnature magiche; segnature che più ancora che veicolare un messaggio univoco, vincolano e catturano chi guarda attraverso la loro programmatica ambiguità. Il gesto così performato è capace di scuotere chiunque: dai fascisti dell’ultima ora ai nostalgici del Terzo Reich agli antifascisti solennemente incazzati, e per questo ancora più presi nel vincolo. Musk e Trump non sono semplicemente nazisti: sono maghi neri armati di formidabili segnature; segnature che hanno saputo riconoscere come ancora potenti poiché suscettibili di brucianti riattivazioni. Da questo punto di vista, la loro magia flirta con quella di un altro duca-duce buffonesco del passato, il White Duke inventato da David Bowie a metà degli an-

ni Settanta. Colui che, ricordiamolo, osò dire che Adolf Hitler era stata la prima rockstar e che “l’Inghilterra avrebbe dei benefici da un leader fascista. Dopotutto, il fascismo è il vero nazionalismo”. Quello stesso Bowie arrestato al confine russo-polacco per possesso di cimeli nazisti, e immortalato alla Victoria Station mentre in piedi sulla sua Mercedes si esibisce in un saluto romano. Travolto dalla bufera mediatica, l’ufficio stampa dell’artista s’impegnò a rilasciare immediatamente un comunicato in cui veniva specificato che la rock-star era stata semplicemente ripresa nell’atto di salutare i fan, e che insomma il gesto era stato male interpretato. Suona familiare?

Più tardi, Bowie si scuserà, liquidando il Duca Bianco come uno dei suoi numerosi personaggi – certamente il più spregevole. Ma ciò che è interessante, della sua apologia, è l’aspetto che chiama in causa la sua vera ossessione di quel periodo: il nazismo non come fenomeno dittatoriale, ma come regime di mitologie e segni magici ancora carichi di energia: “[...] ero fuori di testa, totalmente impazzito. Ero interessato principalmente alla mitologia più che all’intera faccenda su Hitler e il totalitarismo [...]”. Bowie, insomma, aveva trattato il nazismo come un brand da scucire e rimodellare per generare un immaginario capace di catturare il suo pubblico. Così, *L’uomo che cadde sulla Terra* aveva intuito e abitato, con decenni di anticipo, il piano ipnocratico dell’uomo che invece, dalla Terra, vuole scappare: Elon Musk.

Quello che accomuna questi superlativi manipolatori di immagini più o meno occulte è proprio la capacità di inventare il “passato”, l’originale che stanno reclamando (“Make America Great Again”). In realtà, questi maghi si sintonizzano con segni che hanno una carica di tensione fortissima (come il saluto romano) ma non inequivocabile, e che pertanto reagiscono al contatto con la contemporaneità in maniere imprevedibili. Le formule recuperate, i gesti strappati con luciferina abilità al passato somigliano allora a quelli che lo storico dell’arte Aby Warburg definiva dinamogrammi: elementi dell’antico lasciati “in retaggio in uno stato di tensione massima ma non polarizzata [...]”. È solo il contatto con la nuova epoca a produrre la polarizzazione. Questa può portare a un radicale rovesciamento (inversione) del significato che essi avevano” (*Allgemeine Ideen*, 1927; in Gombrich [1970] 1983, 215).

Ecco perché Musk e Trump (e con loro il capitalismo più audace) non hanno paura a vampirizzare qualsiasi territorio, mischiandosi ambigualmente con tutto e il contrario di tutto – dalla nostalgia dell’Impero alla nostalgia del futuro. Mentre l’immaginario progressista di molte “sinistre” si impegna in una retorica di superiorità, di altezza, di distacco dal devasto, il trumpismo si inabissa tanto nel sordido quanto nella vertigine scintillante – nel regno del framezzo dove tutto è manipola-



6 | Bernie Sanders durante un comizio elettorale; Demna Gvasalia nel 2017 recupera il logo elettorale di Sanders per Balenciaga.



7 | Collezione Gucci disegnata da Alessandro Michele, autunno-inverno 2018/2019.

bile, e reagisce per schianto, per contatto 'tensivo' con la contemporaneità. Per questo non si può licenziare quanto sta accadendo come semplice ignoranza generalizzata; Giordano Bruno metteva in guardia: "neanche i vincoli che devono irretire hanno sempre e dovunque virtù di efficacia: bensì a tempo debito e con adeguata disposizione dei destinatari". Studiare l'efficacia delle segnature – i loghi arruolati nelle recenti campagne politiche – significa anche interrogarsi sulla disposizione dei destinatari contemporanei, e sul loro universo immaginativo. Non serve ipotizzarsi 'distanti': occorrono nuove politiche pensate come strategie capaci di infettare l'immaginazione incancrenita e senescente di questo occidente; occorre, cioè, attraversare la catastrofe senza negarla, e senza pretese di distacco, o di innocenza: inforestarsi nella "selva oscura" dei segni che ci circondano, non per arrendersi, ma per osare altre epopee dell'immaginazione nell'epoca dei maghi e dei titani della grande disfatta. Come diceva James Hillman: "la smisuratezza titanica può essere abbracciata e contenuta soltanto da una capacità altrettanto vasta di creare immagini" (Hillman [1992] 2014, 134).



8 | Balenciaga, che altrove diventa "Balenciocab", sotto la guida di Demna Gvasalia è stato capace di incorporare l'errore e il *détournement* nella propria strategia di mercato.

In quest'ottica, tornando al discorso dei brand, forse può esserci utile proprio l'esempio della moda. Non si tratta di portare i politici alle sfilate (o di reclutare nelle campagne elettorali star del fashion-system, operazione che, come abbiamo visto, si è dimostrata alquanto inefficace), ma – più radicalmente – di iniziare una parte della politica stessa all'apprendistato della moda, cioè al suo linguaggio di continua mitopoiesi. La moda, proprio perché si pensa sempre in una pericolosa (e provvisoria) coincidenza tra abito e vita, è già dal principio impastata con l'impuro, con il problematico, con il mercantile che contraddistingue il paesaggio dell'animale umano; nella moda non c'è salvezza assoluta: *it is about staying in the places that are haunted*. Per questo molte delle riflessioni e dei rovesciamenti più audaci degli ultimi decenni provengono proprio dal lavoro di alcuni straordinari stilisti, capaci di intervenire a fondo (e di

rendere virali) dibattiti che serpeggiano anche nel panorama filosofico contemporaneo: dalla decostruzione del paradigma di sovrapposizione tra 'biologia' e 'identità' all'elogio-istigazione del manifesto cyborg (pensiamo alla sfilata Autunno Inverno 2018/2019 di Gucci) fino alle questioni del fascismo dell'originale e dell'autentico. La moda, proprio perché si situa sempre in una sfasatura del tempo, ci permette di traversare il presente con uno sguardo particolarmente accorto; spiega a tal proposito Agamben:

La segnatura della moda strappa gli anni (Venti, Sessanta, Ottanta...) dalla cronologia lineare e li dispone in una relazione speciale con il gesto dello stilista, che li cita a comparire nell'ora incomputabile del presente. L'uomo alla moda, come lo storico, può leggere le segnature del tempo solo se non si situa interamente nel passato né coincide senza residui col presente, ma si tiene, per così dire, nella loro "costellazione", cioè nel luogo stesso delle segnature (Agamben 2008, 75).

Come non notare, in questa descrizione, una specie di svelamento dei meccanismi che agitano molti degli ecosistemi tecnologici che abitiamo? Non solo il feed di Instagram o Tiktok, ma più generale una capacità della Rete di sottrarre dal passato qualsivoglia elemento per santificarlo e situarlo in una relazione costellazionale con il presente, in cui temporalità estremamente disomogenee si trovavano a convivere insieme – esattamente come in una sfilata. La moda ci emancipa dalla linearità del tempo e dei segni univoci, costruendo con ognuno degli elementi che tocca un rapporto spregiudicato e ambiguo. Trump e Musk, da questo punto di vista, sono politici ‘malvestiti’ ma estremamente alla moda.

Come vedremo tra poco, la moda di lusso gioca volutamente con la sua ambiguità, riportando in superficie segni che nascono dal basso per risemantizzarli secondo le logiche dell’alta gamma, trasformando le contraffazioni in edizioni limitate, la lotta politica in trend stagionale. Balenciaga, che altrove diventa “Balenciab”, ne è uno degli esempi più evidenti: sotto la guida di Demna Gvasalia è stato capace di evocare la sovversione estetica, di incorporare l’errore e il *détournement* nella propria strategia di mercato; ha saputo far emergere la retorica della ribellione dentro le sue stesse collezioni, creando un circuito in cui il plagio si trasforma in lusso e la decostruzione diventa merce. Si pensi soltanto all’operazione messa in atto nel 2017, quando Gvasalia usò nella sua collezione lo stile del logo del democratico Bernie Sanders, arrivando a vendere un paio di ciabatte a 600 dollari; si pensi anche alla borsa plagiata a Ikea, o alla sfilata Autunno Inverno 2020/2021, dove il set era un paesaggio letteralmente allagato dall’acqua del riscaldamento globale.

Ciò che emerge, quindi, dai detriti e dalle alluvioni del tempo, è uno spazio incerto in cui il segno grafico, sottratto e riconfigurato, può essere contemporaneamente strumento di protesta e merce di scambio, gesto politico e feticcio da passerella. La risignificazione della moda si gioca tutta in questa tensione: tra il desiderio di liberare il segno dalla sua ‘origine’ e la consapevolezza che questa stessa libertà verrà probabilmente riassorbita, trasformata in stile, in consumo, in memificazione.

Così facendo, la moda (quella più interessante) ci dice che non esistono facili soluzioni all’ammacco del mondo, o aggiustamenti definitivi, ma solo spilli che reggono per un tempo provvisorio – per una stagione. La carica della moda si dà in un ricominciamento costante, in un traballamento del pensiero che non ha la monumentalità di una scienza chiamata a risolvere la storia ma che, trovandosi in essa già implicata, può illuminarla da dentro, costruendo anche spazi di distanza – di riflessione. Per questo Emanuele Coccia ha più volte ribadito che nel futuro talune sfilate o singoli capi andranno considerate come parte essenziale di quelli che siamo abituati a chiamare patrimonio filosofico: un vero e proprio pensare attraverso gli abiti. Come afferma lo stilista Alessandro Michele ne *La vita delle forme*, scritto proprio con Coccia: “è stata la moda a portarmi alla filosofia” (Coccia, Michele 2024, 24), e aggiunge “la moda ha questo potere di liberazione: usa forme predefinite che sembrano trasmettere messaggi precisi e le libera dalla loro univocità. Fa della possibilità la sola sostanza del mondo e dell’ambiguità la vera potenza delle cose” (Coccia, Michele 2024, 53).

La moda è pericolosamente collocata in ciò che del mondo è guasto e riottoso, nell'amalgama dei segni e degli stracci, dei loghi e delle patinature; è una filosofia che brucia, in ogni senso, e dunque è la filosofia di questo nostro – di ogni – presente: non “una camminata su una lastra di ghiaccio, ma piuttosto il tentativo di afferrare cose belle, sfavillanti e ardenti, che indubbiamente hanno scottato le dita” (Fink [1969] 2024, 98).

Fiorucci Made Me Hardcore



Immaginiamo la strategia di Fiorucci come le lettere che traversano, in una foto degli anni Ottanta, le schiene di alcune modelle: fissano per un istante il nome – il marchio – per poi prepararsi a essere scombuscolate, a formare altre avventure alfabetiche.

Se esiste un marchio della moda che ha fatto della destituzione dell'originale la propria ragion d'essere, se c'è un nome che ha assunto il plagio non come accidente ma come metodologia strutturale, questo è Fiorucci: una macchina di riscrittura che può esserci ancora utile per capire come si inventa, si impone (e si comunica) il plagio come scienza rigorosissima (e rigorosamente senza nome).

Nel 1967, quando Elio Fiorucci aprì il suo primo negozio a Milano, il suo esercizio commerciale era praticamente una dichiarazione di intenti. Niente aveva a che fare con l'eleganza compassata della moda italiana, niente con il lusso talvolta museificato delle grandi maison parigine. Fiorucci era già allora un'anomalia: una cellula impazzita nel sistema, un laboratorio alchemico che mescolava alta e bassa cultura, sacro e profano, erotismo e infantilismo, street culture e avanguardia. Fiorucci non inventa: preleva, frammenta, riassembla. Svuota il concetto di autenticità per trasformarlo in superficie rifrangente. Negli anni Settanta e Ottanta, mentre molto dell'haute couture si avvitava su sé stessa nell'illusione di un'aura ancora possibile, Fiorucci operava una torsione brutale: allineava la moda alla logica del campionamento,

anticipando la cultura del remix e del mash-up. Il negozio di Milano, e più ancora quello di New York, non erano semplici punti vendita, ma palinsesti viventi. L'immagine non apparteneva a nessuno, se non alla forza centrifuga che la esponeva a continue metamorfosi. Il plagio era esibito, reso manifesto, persino celebrato. Scrive Galluzzo: “mentre i progetti di corporate identity di stampo modernista si fondano sull'autorialità, sulla tutela dell'originalità e del diritto d'autore, il metodo progettuale coltivato dall'ufficio grafico Fiorucci si basa, al contrario, sulla citazione, sul riciclaggio delle fonti, sulla decontestualizzazione di elementi noti, sulla riappropriazione, sul collage, sul *détournement*” (Galluzzo 2024, 96).

Fiorucci cercava il cortocircuito: le immagini si contraevano, si moltiplicavano, interferivano a vicenda. La copia non era il negativo dell'originale, ma la sua condizione di possibilità. Oggi, nel tempo del foreverismo e del vintage come linguaggio sempre prossimo-venturo, il metodo Fiorucci si impone come una specie di padre senza vincoli di paternità: l'originale è un'illu-

sione retrospettiva – un’invenzione che arriva sempre in ritardo. Già nel 1980 Eve Babitz, la celeberrima rovistatrice dell’anima di Los Angeles, descrive la realtà italiana di Fiorucci così:

In Fiorucci non c'è nulla di veramente originale, tranne il fatto che tutto lo è. Tutto viene da qualcosa o da qualche parte, ed è così che deve essere. I Fiorucci sono drogati di informazioni. Raccolgono informazioni come gli scoiattoli raccolgono le noci, per un uso futuro. Tutto – i vestiti, la grafica, gli arredi del negozio – è derivativo. [...] Il riciclo è il principio centrale del design di Fiorucci (Galluzzo 2024, 96).

Immaginiamo la strategia di Fiorucci come le lettere che traversano, in una foto degli anni Ottanta, le vesti e le schiene di alcune modelle: fissano per un istante il nome – il marchio – per poi prepararsi a essere scombussolate, a formare altre avventure alfabetiche. O ancora, pensiamo a *Fiorucci Stickers*, in un certo senso apice della filosofia Fiorucci. L'anno è il 1984. Di fronte a noi, più che un album di figurine pubblicato da Panini, un organismo: si sfalda, si richiude, si disperde; fucsia e giallo fluo, un bottone calamitato come unica frontiera tra il dentro e il fuori, tra l'archivio e l'anarchia. Le schede mobili non trattengono nulla, sono placche instabili, pronte a essere divelte, risemantizzate altrove. Ogni figurina è un'incursione, una fuga dal catalogo, un detrito lanciato nella circolazione selvaggia delle superfici urbane – diari, scooter, pareti domestiche, il retro di una mano. La collezione non esiste più: esistono solo le derive, le dispersioni, le mutazioni. Non è il logo a dominare, ma il rumore. Un marchio che si lascia rapinare, che rifiuta il recinto dell'identità e si consegna al plagio. *Fiorucci Stickers* era la prova generale di un'estetica nomade in cerca dell'infedeltà. Centocinque milioni di figurine vendute non per fissare un'immagine, ma per perderla, per renderla irreperibile. Fiorucci, insomma, anche con i suoi fallimenti, le sue derive e strambe filiazioni (lo studio Plagio, dal nome che è già un manifesto) resta oggi la prova provata di cosa è possibile fare quando si stacca e riattaca – si sfigura – l'ossessione per l'autentico, inseguendo altre vie di diffusione della cultura, dell'immaginario.

Insistendo sulle vie alternative di diffusione, che si trattengono nel logo per liquidarlo, c'è forse un ultimo esempio portato da Galluzzo che vale la pena menzionare: le pasticche di ecstasy. Il punto di partenza è racconto della rivista underground romana “Torazine”, pubblicato nel 2000 e intitolato *Mitsubishi*. La Mitsubishi, marchio automobilistico giapponese, si ritrova siglata in un cerchio di ecstasy. Non è più il rombo del motore, ma il tremore della mente, il logo stampato sulla pelle chimica della droga. Quel diamante geometrico, creato a fine Ottocento da Yataro Iwasaki, si condensa in un formato più piccolo, diventa territorio di sperimentazione, dove la grafica aziendale si insinua tra i confini della “subcultura”, questo virus che infetta le coscienze, che indistingue corpo e marchio, consumo e gesto. Il logo si scioglie, si assorbe nel corpo, arriva a coincidervi; accade così per moltissimi altri loghi, documentati, “archeologicamente”, da Frédéric Post nel libro *Anonymous Engravings on Ecstasy Pills* (Post 2009).

Oggi, in uno stadio sempre più terminale del concetto di originale, e insieme in un'epoca che fa di tutto per mantenerlo in vita, è bene ricordare che i loghi possono essere pensati proprio

come sostanze da sciogliere e riannodare, come turbolenze e allucinazioni di tempi inevitabilmente *out of joint*. Basta una figurina, o una pasticca di ecstasy, per scombinare la storia dell'autentico – del 'vero' e del 'falso' (fake). Una storia, peraltro, in gran parte sconsolatamente occidentale.

L'origine inaccessibile



Shanzhai (山寨), in cinese significa letteralmente “villaggio di montagna”, il termine indicava inizialmente i rifugi nascosti tra le alture; ora il termine è passato a significare una forma di falso apertamente dichiarato: telefoni, farmaci, vestiti che esibiscono il loro carattere mutante, che taroccano l'idea di originale per approdare altrove.

Nella Grecia antica, il termine *adyton* (τὸ ἄδυτον) designa ciò che è inaccessibile, un recinto sigillato dentro il tempio, dove il sacro si custodisce sottraendosi allo sguardo dei profani. Qui la separazione non è solo architettonica, ma ontologica: il divino si definisce nel suo essere per lo più irraggiungibile, chiuso nella profondità del santuario. L'*adyton* è una cesura che istituisce il confine, un vuoto che si fa principio di distinzione. Altrove, come spiega il filosofo Byung-Chul Han, questa logica si dissolve. Nel tempio buddhista non esiste chiusura, né barriera: lo spazio sacro si espande, permeabile, aperto su ogni lato. Non protegge, non esclude. Alcuni templi sono solo porte, soglie che non separano nulla, finestre senza volto. L'assenza di un *adyton* nel pensiero cinese traduce una visione dissigillata. Il sacro non si nasconde: circola. L'*adyton*, allora, non è solo un dispositivo spaziale: è il gesto di chiudere, di trattenere, di istituire l'originale come ciò che si separa; un'origine che si

preserva solo negandosi, restando – eccetto per pochi – imprendibile. Così, il recinto si confonde con quanto viene protetto, e il tempio non è più un luogo, ma una condizione del pensiero occidentale. Nel pensiero cinese, invece, “non esiste un *adyton*”, spiega Byung-Chul Han: “nulla si separa, nulla si isola. Nulla è assoluto, cioè in sé staccato e separato. L'originale stesso è una varietà di questa separazione e chiusura. Si potrebbe anche dire che l'*adyton* contribuisca alla costituzione dell'originalità e dell'autenticità. Il pensiero cinese è pragmatico in un senso specifico: non traccia un'essenza o un'origine, ma piuttosto le mutevoli costellazioni delle cose (*pragmata*)” (Han [2016] 2017, 4, con modifiche di chi scrive). Ciò non significa che il pensare della soglia, del *limes*, del contorno non possieda in sé un vettore di sfioramento, una forza che conduce oltre – guardiamo soltanto al discorso dell'iconostasi nella filosofia del culto ortodosso: “e allora la finestra stessa, che ci dà la luce, è la luce” (Florenskij [1922] 2021, 54); tuttavia tale divisione, poiché arruolata alla maniera di un dispositivo identitario, è divenuta nel tempo la segnatura che definisce l'origine come ciò che deve essere venerato proprio in quanto inaccessibile se non per pochi, per chi possiede la chiave, la decifrazione, il dominio dell'*arché* (gli arconti designati per ogni epoca).

Allo stesso tempo è importante notare, come fa Donatella di Cesare, che an-archico è il vero il punto d'insorgenza della democrazia, e insieme il suo rimosso, l'innescato inevitabilmente occultato:

Scrutata alla radice la democrazia rivela il suo vincolo indissolubile con l'anarchia. Ma certo è proprio lì, dove una parola inedita, e inaudita, si solleva per destituire il progetto di città ordinata sull'*arché*, che quel nesso si rivela in tutta la sua radicalità. Lo spettro dell'anarchia si aggira già nei primi documenti, nei testi di poeti e storici, filosofi e tragici. Il vincolo con l'anarchia, per quanto dissimulato, irrompe tra le righe. Ma è Platone a parlare chiaro, a denunciare quell'alleanza sovversiva: la democrazia è *poikile* e *ànarchos*, "variopinta e anarchica" (Di Cesare 2024, 65-66; vedi anche Nanni 2024).

Derrida diceva che l'origine non fa altro scartarsi: "il punto d'origine diventa inafferrabile" (Derrida 1998, 60); questa inafferrabilità è stata per moltissimo tempo ciò con cui si è determinata l'identità dell'Occidente, il motore di una dislocazione vissuta con dolore, nostalgia e conflitto. "Il pensiero dell'identità è prima di tutto un pensiero del limite" commenta Monica Centanni ne *L'originale assente*; figure di questo limite, oltre al tempio, "sono le mura della *polis* greca, che ne ritagliano geometricamente la forma rispetto a ciò che sta fuori; così come il *limes* che segna i confini del territorio dell'Impero romano e che spesso si materializza nell'architettura del *vallum*, al punto che in latino la denominazione di un territorio coincide con il nome dei confini: *finēs*" (Centanni 2005, 21). Così, l'identità occidentale prosegue a definirsi attraverso ciò che esclude, il nemico, e ciò che occulta e che perde, pur continuando ad affermarla nostalgicamente: l'origine. Così Centanni:

L'Occidente è lo scenario di una decisione e di una perdita: è l'inquietudine rappresentata da Eschilo con la figura di Ellade che recide in un moto di ribellione il nodo del giogo che la serrava all'origine. Quel taglio, quella decisione, è irrevocabile: dal movimento teoretico dello strappo [...] nasce l'Occidente come irreversibile tramonto dell'idea di origine. Ma resta la nostalgia di un'autenticità fondata: una sofferenza per difetto di garanzia che provoca l'Occidente a pensarsi, storicamente e poeticamente, come dimensione dell'invenzione politica e artistica. [...] Occidente è definizione dell'orizzonte, del limite, della dislocazione. [...] La forza ermeneutica dell'idea di limite si fonda sul rapporto con chi, da quel limite, si trova per qualche ragione escluso: un rapporto che spesso, tende a risolversi nella forma del conflitto (Centanni 2005, 20).

Quanto viene reciso, o reso inaccessibile, continua ad appartenerci, e quanto viene escluso continua a definirci. Per questo il nemico è sempre anche mio fratello; per questo ogni guerra con lo straniero si rivela, inevitabilmente, una guerra contro noi stessi – una lotta fratricida: nel pensiero classico "la guerra contro il nemico, tende sempre a rivelarsi come una forma di



Wang Fu, *Poesia d'addio a Fengcheng*, 1400ca.

stasis, guerra interna, civile” (Centanni 2005, 20). Ciò che oggi si cela, dietro il culto dell’originale, del naturale, dell’autentico (nella razza, nella famiglia, nella cultura) è allora l’incapacità di venire a patti con una modalità di iniziazione al mondo che non passi per questo conflitto – ma che al contrario lo disinnesci.

Byung-Chul Han, invece, fa partire il proprio discorso sulla decostruzione dell’originale in Cina da un’altra parola-chiave: *shanzhai* (山寨). Letteralmente “villaggio di montagna”, il termine indicava inizialmente i rifugi nascosti tra le alture, luoghi fuori dal controllo imperiale, dove il potere si disperdeva; durante la dinastia Song (960–1279), *shanzhai* divenne sinonimo di comunità di banditi che sfuggivano alle autorità corrotte per condurre imprese che ritenevano giuste: un’arte della variazione che erodeva il confine tra lecito e illecito. Il termine si radicò nell’immaginario cinese anche attraverso *I briganti*, uno dei grandi classici della letteratura cinese, opera senza autore certo (e dalle innumerevoli versioni) dove un gruppo di ribelli si oppone al dominio imperiale, trasformando la clandestinità in un codice alternativo di esistenza. I fuorilegge di Liangshan non si limitano a fuggire: si giurano fratellanza, reinventano la giustizia, creano un ordine proprio. Anche qui l’identità sembrerebbe definirsi rispetto a un limite, se non fosse che nel termine *shanzhai* oggi è in gioco, più che il carattere oppositivo, quello della reinvenzione continua dell’ordine; *shanzhai* è infatti passato a significare una forma di falso – di fake – apertamente dichiarato, con nessuna nostalgia dell’originale: telefoni, farmaci, vestiti che esibiscono il loro carattere mutante, che taroccano l’idea di originale per approdare altrove. Ciò che importa, per Byung-Chul Han, è proprio l’aspetto creativo: la gioiosa proliferazione del falso come forma di pensiero generativo, mischiato con la paccottiglia del mondo. Un iPhone *shanzhai* può avere tre SIM, un’interfaccia mai concepita da Apple: non c’è inganno, marchio da custodire o rivendicare. Il logo si svuota, ritorna, deformato e aberrante ma socialmente accettato; nulla è definitivo. La fortezza di montagna continua a sparire nella nebbia.

Questo pensiero del falso non ha però a che fare soltanto con la merce della contemporaneità, con cellulari e scarpe taroccate. “Un capolavoro cinese non rimane mai uguale a se stesso” scrive Byung-Chul Han; “esso viene regolarmente riscritto da intenditori e collezionisti, che vi si iscrivono attraverso iscrizioni e sigilli. [...] Più un’opera è famosa, più iscrizioni reca. Si presenta come un palinsesto. Non solo le singole opere, ma l’intero corpus di un artista è soggetto a trasformazione” (Han [2016] 2017, 13, con modifiche di chi scrive). Per questo se un falsario prende in prestito un dipinto e restituisce una copia perfetta e nessuno se ne accorge, non c’è inganno. Nell’antica Cina, questo non era un furto: l’arte appartiene a chi sa riconoscerla, non a chi la possiede. Più ancora radicalmente, il falso contribuisce alla creazione di un corpus, e anzi ne è parte essenziale. A tal proposito, nel suo saggio Byung-Chul Han riporta l’esempio del famoso maestro Dong Yuan; il corpus delle sue opere:

Appare diverso durante la dinastia Ming rispetto alla dinastia Song; persino le falsificazioni o le repliche contribuiscono a definirne l’immagine. Si verifica un’inversione temporale: il successivo o il retrospettivo definisce l’origine. [...] L’opera è una vasta lacuna, un cantiere

sempre in costruzione, che si riempie continuamente di nuovi contenuti e nuove immagini. Si potrebbe anche dire: più grande è un maestro, più vuoto è il suo corpus. Egli è un significante senza identità, che viene costantemente caricato di nuovi significati. L'origine si rivela essere una costruzione retrospettiva (Han [2016] 2017, 13, con modifiche di chi scrive).

Allo stesso modo, i sigilli cinesi, che hanno una storia millenaria, non hanno il compito di sigillare l'origine, ma di complicarla. Non garantiscono l'inalterabilità di un "capolavoro", né lo strappano alla deriva del tempo; non recano con sé il gesto irrevocabile della firma europea, il suggello che chiude e convalida l'opera nella sua solitudine autoriale; non sempre attestano, e anche quando autenticano, lo fanno molte volte sovracifrando, accumulando segni, giudizi, differenti visitazioni. I sigilli inscrivono la traccia di un passaggio – di un collezionista, di un intenditore, o più semplicemente di qualcuno che si congeda indulgiando, per lo spazio di un segno, nell'opera, lasciandovi un messaggio d'addio, come nel caso di *Poesia d'addio a Fengcheng*. Dipinto da Wang Fu (1362-1416) in forma di dono per un collega al servizio dell'Accademia Imperiale Hanlin (che si preparava a tornare a casa con onori), l'immagine mostra tre figure, raccolte attorno un tavolo custodito da un padiglione quasi nascosto. È un banchetto d'addio, consumato vicino a una sponda dove solitaria galleggia una barca, già pronta al viaggio; l'ampio spazio nella parte superiore del dipinto, appena sopra le montagne, è riempito da sigilli e messaggi di saluto, e la coreografia verticale dell'opera lascia piombare questi segni dal cielo come fossero specie di lacrime.

Nessuna passione triste per l'originale: Byung-Chul Han ritorna spesso a marcare questa distanza, scindendo la prospettiva cinese da un culto dell'irriproducibile che collima invece in Occidente con l'idea del genio 'naturale', e che trova un primo, decisivo punto di irruzione attraverso il pensiero di quello che poi sarà considerato il genio *par excellence*: Leonardo da Vinci. A proposito della nobiltà della pittura, Leonardo si esprime in questi termini in un frammento del suo *Trattato* – frammento intitolato *Delle scienze imitabili*, e come la pittura è inimitabile, però è scienza:

La pittura [...] non s'insegna a chi natura nol concede, come fan le matematiche, delle quali tanto ne piglia il discepolo, quanto il maestro gliene legge. Questa non si copia, come si fa le lettere, che tanto vale la copia quanto l'origine. Questa non s'impronta, come si fa la scultura, della quale tal è la impresa qual è l'origine in quanto alla virtù dell'opera. Questa non fa infiniti figliuoli come fa i libri stampati; questa sola si resta nobile, questa sola onora il suo autore, e resta preziosa e unica, e non partorisce mai figliuoli eguali a sé (*Trattato della pittura*, I, 4).

Per Leonardo la pittura è nobile perché inimitabile, a differenza della stampa: ciò che figlia le proprie copie distrugge inesorabilmente la propria aura (e s'intravede qui la genealogia di una pruderia che arriva a toccare pure il Benjamin de *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, testo diventato a sua volta un marchio onnicitato). Questa idea di genio assolutamente inimitabile sostituirà progressivamente tanto l'autonomia del saccheggio fieramente dichiarato quanto la maestria dell'imitazione, che pure aveva contraddistinto il talento di una moltitudine di artisti-falsari, capaci nel Rinascimento di produrre "falsi di capolavori

che idealmente erano indistinguibili dagli originali. Se un falsario dipingeva come un maestro, allora era veramente un maestro e non un falsario” (Han [2016] 2017, 29, con modifiche di chi scrive).

Se l'origine ha rappresentato in maniera occulta un cruccio costante, l'imitazione invece non è stata, per grande parte della storia occidentale, una pratica da condannare (eccetto per alcuni filosofi): il mondo delle copie garantiva la trasmissione dei saperi, ed è soltanto con il passaggio dal Rinascimento all'età moderna, e con l'emergere della società libresca e dell'idea di Autore (meglio ancora se “geniale”) che si avvia quel processo ambivalente in cui la diffusione sempre maggiore delle opere deve essere tutelata, e la tutela (dallo Statuto di Anna in poi) diventa pratica fissatrice delle identità e dei confini. Un'opera esiste solo se è catturata dal diritto.

Il filosofo, il califfo, il mercante (e il diritto d'autore)

È sempre interessante imbattersi in testi del passato che tracciano in qualche modo il paesaggio del dibattito contemporaneo. La polemica letteraria tra Johann Reimarus e Johann Gottlieb Fichte è in questo senso particolarmente esplicativa, e attraversa una diatriba a noi oggi piuttosto familiare, che infiammava già da decenni l'ambiente illuminista: la questione della ristampa ‘illegittima’ dei libri. Per rispondere a Reimarus, che ne *L'editoria nuovamente ponderata rispetto agli scrittori, gli editori e il pubblico* aveva rivendicato la libera circolazione dei testi a favore del benessere comunitario, nel 1793 Johann Gottlieb Fichte pubblica, sulla “*Berlinische Monatschrift*”, un articolo dal titolo *Prova dell'illegittimità della ristampa dei libri*. Un ragionamento e una parabola. Come spiega Maria Chiara Pievatolo, ristampa “traduce letteralmente l'espressione tedesca Nachdruck: ci si chiedeva se fosse lecito che un libraio-stampatore-editore usasse i suoi torchi allo scopo di ristampare un libro già uscito per i tipi di un altro” (in Di Corinto 2006, 71). In questo articolo polemico di Fichte troviamo una sorta di sintesi perfetta tra il misticismo dell'autore e la supposta (e incontestabile) naturalità del diritto; sintesi che merita di essere attraversata in maniera approfondita perché, a distanza di secoli, vi siamo ancora in qualche modo invischiati. Leggiamo in Fichte:

Finora gli scrittori non se la sono avuta a male se noi usiamo i loro scritti, li diffondiamo ad altri per il loro uso, istituimmo con essi biblioteche di prestito, nonostante che vada manifestamente a loro danno (qui, infatti, li consideriamo pur sempre come venditori); e se li vogliamo stracciare o bruciare, questo offende un essere ragionevole solo quando ciò avviene verosimilmente nell'intento di mostrargli disprezzo. Finora ci hanno dunque generalmente concesso la piena proprietà dell'aspetto fisico dei loro scritti. Né tanto meno si sono offesi quando, nelle opere scientifiche, si sono fatti propri i loro principi, li si è presentati da svariati punti di vista e li si è applicati a oggetti svariati; o in opere secondo il loro stile si è imitata la loro maniera, che è qualcosa di interamente diverso dalla loro forma. Così hanno ammesso che la proprietà dei pensieri può trasferirsi ad altri (Fichte [1793] 2012).

L'immoralità, per Fichte, non dipende dalla circostanza, dal motivo che spinge al plagio o alla trascrizione; in questo il suo giudizio è granitico: “che questo qualcosa di immorale [...] non consista affatto nella circostanza che, con la vendita di una cosa che l'acquirente già possie-

de, lo deruba del suo denaro, si mostra dal fatto che la nostra cattiva opinione di lui non viene minimamente attenuata se egli ha trascritto un libro rarissimo rinvenibile, forse, solo in grandi biblioteche” (Fichte [1793] 2012). Colui che si macchia di questa infamia non può essere in alcun modo giustificato, neppure se la sua azione (come nel caso di un testo introvabile) è mirata a favorire la comunità; non si tratta neppure di valutare il peso dei danni; anzi: ammes- so pure che la maggiore diffusione rechi vantaggio alla gloria dell’autore (che gli giovi essere ampiamente ristampato), il punto per Fichte resta interamente altro:

La questione non è quella dei danni che il ristampatore infligge allo scrittore immediatamente o mediatamente, nella persona del suo mandatario. Si può mostrare quanto ci pare che dalla ri- stampa non deriva uno svantaggio né per lo scrittore né per l’editore, che è anzi un vantaggio per lo scrittore essere molto ristampato, che la sua gloria si diffonderà così per tutti gli stati della Germania, dalla città depositaria dell’erudizione fino al più lontano paesino di provincia e dallo studio del dotto fino alle officine dell’artigiano. In questo modo diventa diritto ciò che non lo è? Si può fare del bene a qualcuno contro il suo diritto e la sua volontà? Ciascuno ha la facoltà perfetta di non rinunciare al suo diritto, sia pure dannoso quanto si vuole. Quando si avrà un sentimento per la sublime idea del diritto, senza riguardo all’utile? Si è inoltre notato che il diritto dello scrit- tore leso dal ristampatore non si fonda su un presunto contratto dell’autore con il pubblico e su una sua riserva mentale gesuitica, come crede il signor Reimarus, ma è un diritto di proprietà naturale, innato, inalienabile (Fichte [1793] 2012).

Naturale, innato, inalienabile. Così, ancora una volta il diritto istituisce la stessa idea di natura che si propone di proteggere, esattamente come il diritto d’autore fonda l’autore “catturando- lo” in esso – per il suo bene, che lo voglia o no. L’utile, il comunitario, il “bene comune” passa in secondo piano rispetto a questa sublime idea del diritto. E tale diritto, spaventosamente, torna indietro per investire il passato, per infestarlo. Secondo Fichte, ciò che oggi è diritto lo è sempre:

Se gli scrittori antichi non hanno pensato al possibile usufrutto della loro paternità o, non desi- derandolo, hanno lasciato la copia dei loro libri libera a discrezione di chiunque e le hanno dato il loro assenso col loro silenzio, essi continuano ad avere – come tutti – il più perfetto diritto di rinunciare al proprio diritto; ma, se avessero voluto, avrebbero potuto far valere la loro paternità esattamente come la nostra: ciò che oggi è diritto lo è sempre (Fichte [1793] 2012).

Fichte vuole estendere la proprietà al carattere ‘spirituale’ dell’opera, che egli eleva al di sopra di quello fisico. Nota a riguardo Pievatolo che “l’argomento di Fichte prelude all’estetica ro- mantica del genio creatore. L’individuo secerne un testo che – per la sua forma o formulazione – può aver scritto soltanto lui” (Di Corinto 2006, 74).

Che tale interesse per la disciplinazione del carattere ‘spirituale’ tradisca una concezione del- la società totalmente repressiva lo dimostra la (per molti versi terrificante) parabola finale che sigilla il ragionamento di Fichte. In questa parabola si racconta che nella città del califfo Ha- run al-Rashid un uomo distilla un farmaco capace – a detta di molti – di vincere la morte. Egli non si cura della vendita: la affida a un mercante che ne detiene l’esclusiva e ne trae grande profitto. Ma un altro commerciante sceglie una via diversa: ruba il rimedio, lo vende a

basso prezzo e ne diffonde il nome. La sua impresa prospera, ma la fortuna lo tradisce: catturato, viene condotto davanti al califfo. “Qui il mercante di medicine presentò la sua accusa, che suonava abbastanza simile a quella dei nostri librai contro i ristampatori” scrive Fichte, rimarcando il suo punto. Messo alle strette, il ladro non nega però il furto: lo giustifica. Il bene pubblico, sostiene, è misura ultima dell’agire. Il suo commercio ha reso la cura accessibile, ha salvato vite, ha garantito la diffusione del farmaco ben più dell’intermediario legittimo e ha giovato immensamente alla nomea dell’inventore: “e la sua gloria non si diffonderà nei villaggi più lontani? Il suo nome a lettere grandi e dorate non sta su tutte le mie scatole e i miei vasi? [...] Egli preferisce vivere di onore!” (Fichte [1793] 2012). Quanto al mercante, la sua pretesa di rivendicazione è illusoria: egli ha goduto del privilegio dell’esclusiva, e ora deve accettare il rovesciamento della sorte. Il furto non è un crimine, ma una redistribuzione inevitabile – tanto più che questa redistribuzione rende la medicina “originale” venduta dal mercante qualcosa di unico, e quindi di più ricercato. Chiede il “ladro”, in un’invettiva straordinariamente consonante con il dibattito contemporaneo: “perché non mi si vuole permettere una piccola spigolatura? Non c’è ancora abbastanza gente ora che preferisce comprare la sua merce costosa piuttosto che la mia a buon mercato, o per amore del presunto maggior beneficio della sua medicina, che pure può essere di poco conto, o per un bizzarro pregiudizio sul possesso legittimo e una presunta partecipazione alla ruberia altrui – come se anch’io, se proprio si vuol parlare di legittimità, non avessi ottenuto la proprietà legittima della sua merce essendomi dato la pena di rubarla?” (Fichte [1793] 2012).

Così si esprime quello che Fichte definisce il ciarlatano. E qual è la risposta del califfo? Egli ordina di impiccare l’uomo, negando tutte le sue argomentazioni. Finisce in questo modo la funesta parabola invocata dal filosofo illuminista, lasciando intravedere tutto il carattere repressivo del suo ragionamento, ma anche evidenziando un’idea di diritto che, in nome della sua naturalità, istituisce la realtà, reprimendo le contingenze che ritiene inappropriate, dissuadendo e criminalizzando (come oggi vorrebbero fare altri despoti) la libera circolazione delle opere in favore di un’originalità dell’Autore e di un’identità chiara – a prescindere da cosa gli autori vogliano davvero. Eppure, il dibattito sul copyright che attraversa la nostra epoca di saccheggi pirateschi, loghi taroccati e IA generative ci ricorda che è sempre più difficile mantenere questa identità chiara, e che forse una prospettiva feconda sulla questione (per quanto aberrante) non proviene più dalla storia del diritto d’autore, ma da uno sguardo al Medioevo, e ai suoi (grandi) magazzini criminali. Magazzini Criminali si chiama anche una compagnia teatrale nata a Firenze, che del saccheggio post-moderno fu una delle più radicali (e sfavillanti) testimonianze della postavanguardia italiana.

Medioevo: officine di falsi...

Non c'è grande questione del Medio Evo, alla quale non si connetta una falsificazione.
Augusto Gaudenzi

Nessuna epoca – se non forse la “nostra” – è stata così traboccante di falsi come quella medievale, nella sua lunghissima, multiforme estensione. “‘Età dei falsi’, ‘paradiso dei falsi’, ‘medioevo falsario’, queste e altre simili espressioni si affermano incontrastate nella storiografia europea dal Rinascimento ai nostri giorni” scrive Paolo Preto in *Falsi e falsari nella Storia*, recuperando il giudizio di un altro illuminista italiano, Ludovico Antonio Muratori, grande studioso della vita medievale:

Nessuna età e disciplina, certo, è immune dagli “impostori”, sostiene Muratori, ma quest’epoca, vittima dell’“ignorantia literarum et imperitia criticae artis” nonché di guerre ed invasioni distruttrici di documenti, è il regno incontrastato dei falsari. [...] Le leggi contro i falsari, pur esistenti, sono come le tele del ragno che catturano le mosche e le zanzare ma sono lacerate dagli uccelli rapaci, cioè puniscono i “minores” e salvano i “maiores” (Preto 2020, 39).



Anonimo Bizantino, *Lascito di Costantino*, Oratorio di San Silvestro, Roma, XIII sec..

Nel Medioevo tutto si tarocca, si plagia indistintamente, si sfalda in miriade di copie e contraffazioni; la falsificazione è una prassi che attraversa indistintamente ogni ambito della vita e della produzione documentaria. Dalle bolle papali ai diplomi imperiali e regi, dalle leggi ai trattati teologici e liturgici alle carte geografiche, fino alle lettere, alle opere letterarie e agli atti di monasteri, vescovati e concili, nulla sfugge alla possibilità dell’alterazione; neppure i testamenti, le indulgenze, i miracoli, le iscrizioni, i sigilli, le opere d’arte, le monete e le merci, così come le cronache, sono immuni da interpolazioni, contraffazioni, riscritture strategiche. L’autenticità, in questo contesto, non è un dato oggettivo né un valore intrinseco, ma una condizione imposta dal riconoscimento di un’autorità. Essa non preesiste alla legittimazione; si produce piuttosto attraverso di essa: un documento è considerato autentico, spiega Preto, se è *auctoritate plenus*, ossia garantito da un potere superiore, sia esso religioso – le Sacre Scritture, i Padri della Chiesa, il papa, i vescovi, i concili – o laico, incarnato cioè nella figura dell’imperatore, del re o di un’istituzione pubblica. L’alterazione, quindi, non costituisce necessariamente un atto di falsificazione in senso moderno, quanto piuttosto una ridefinizione della verità documentaria secondo le esigenze di chi ne stabilisce l’autorità; “discriminante è la falsa significatio, l’intenzione dolosa e truffaldina di modificarne il contenuto; falso è contrario a vero, non necessariamente ad autentico o genuino” (Preto 2020, 41).

Questa ambiguità rende la nozione di ‘falso’ estremamente articolata. Più che una semplice contraffazione, il falso può costituire una riscrittura strategica della realtà, funzionale a esigenze politiche, economiche o religiose; esso si sfalda in una vertigine di definizioni, infet-

tando ogni ambito dell'esistenza, con una particolare preminenza, come abbiamo visto, per quello documentario. Tale vertigine è evidenziata dalla classificazione per i documenti privati medievali proposta da Ettore Cau e richiamata da Preto; è facile perdersi in questa epopea del fraudolento:

Ci sono i falsi in forma di originale, quelli in forma di originale e copia autentica genuina del medesimo, in forma di copia autentica con intervento fraudolento del notaio autenticatore, in forma di copia semplice imitativa e autentica falsa dei medesimi; c'è il notaio in buona fede, che autentica la copia di un documento falso e quello "falsario" che costruisce il falso, in forma di originale o di copia falsificata e infine il "falsario" che crea copie autentiche false attribuite a notai defunti o inventati; un caso particolare è il falso per retrodatazione: il documento è autentico nel contenuto ma alterato nella data, per rivendicare priorità di diritti, esenzioni, privilegi (Preto 2020, 41).

I monasteri, che molto condizionarono l'immaginario che abbiamo oggi del Medioevo, non furono immuni da questa "infezione"; anzi: in questa gigantesca storia del falso, che si dipana per secoli, sono proprio i monasteri ad avere un ruolo preminente. Essi non furono solo luoghi di preghiera, ma anche centri promotori di articolate contraffazioni – vere e proprie "officine di falsi"; non esageriamo a dire che ogni grande cenobio d'Europa conserva nei suoi archivi documenti manipolati, contraffatti o del tutto inventati: in alcuni scriptoria la falsificazione divenne una pratica sistematica, condotta con metodo e continuità nei secoli, sia per rafforzare i propri diritti sia per favorire altre istituzioni ecclesiastiche. Ma come possiamo spiegare, si domanda Preto, il fatto che furono soprattutto uomini di Chiesa, e in particolare i monaci, a produrre una quantità enorme di falsi, molti dei quali ancora conservati negli archivi europei? Come si conciliava la condanna cristiana della menzogna, della frode, del falso volontario con una pratica così diffusa e radicata? Che tipo di reazioni fomentò? Quali pene, quali sgomenti?

È qui – nel terreno ancora di questa interrogazione – che vediamo emergere una distinzione fondamentale tra *crimen falsi* (da condannare nettamente) e *pia fraus* (o *falsa pietas*), un'espressione che proviene dalle *Metamorfosi* di Ovidio e che sta a intendere l'azione fraudolenta compiuta però con un giusto fine, per esempio da un religioso. Di che parliamo? "L'esaltazione di un santo, la prova dell'ortodossia di opinioni teologiche, la difesa o ampliamento del prestigio e dei possessi temporali di un monastero o altra istituzione ecclesiastica" (Preto 2020). La produzione di atti apocrifi risponde cioè a precise logiche di potere e si configura come una pratica strategica volta a garantire, ampliare o consolidare diritti e privilegi. Il falso può servire a colmare la perdita di documenti autentici – distrutti da incendi, guerre, smarrimenti – oppure a costruire ex novo attestati giuridici che giustificano condizioni ritenute verosimili. Non si tratta solo di una forma di frode, ma di un mezzo di legittimazione, un dispositivo attraverso cui le istituzioni, in particolare quelle monastiche, affermano la propria autorità nel confronto con rivali e avversari. All'interno di questa dinamica, la falsificazione agisce sia come strumento difensivo sia come arma di supremazia e riscrittura "dell'origine"; retrodatare la propria fondazione, innestarla nell'albero genealogico del potere – un imperatore, un re, un patrono illustre – significa tessere una continuità ininterrotta tra il monastero e la sua *auctoritas*, fare della menzogna un fondamento praticamente inattaccabile. L'atto falso

stabilisce, corregge, amplia: sigilla donazioni, particolarmente quelle di sovrani di alto profilo, istituisce diritti di proprietà, li sottrae all'incertezza delle contese, li protegge da usurpazioni. È arma giuridica e amministrativa, perimetrante e vincolante, che circoscrive i confini, fissa le decime, determina il diritto esclusivo a “pesca, guado, pascolo, macina, pedaggio” (Preto 2020, 45); revoca assoggettamenti, stabilisce esenzioni: sottrae il monastero all'autorità del vescovo, del feudatario, del balivo, facendo della scrittura il luogo di una sovranità inaccessibile. E ancora, il falso interviene sulla gerarchia interna, garantisce la libera elezione dell'abate, aggira interferenze esterne, conferisce alla comunità il diritto di autogovernarsi, di darsi la propria regola. La falsificazione è qui un gesto fondativo: disegno di un ordine in cui la scrittura non si limita a registrare la realtà, ma la determina, la impone, la inverte. Parallelamente, la costruzione del falso si estende alla sfera spirituale e simbolica: le agiografie di monaci, la narrazione di miracoli, l'invenzione di reliquie e indulgenze concorrono a consolidare la legittimazione religiosa dell'istituto monastico.

La falsificazione è dunque una pratica sistematica, radicata nella cultura del tempo, in cui la scrittura modella attivamente la realtà secondo necessità ritenute giuste e pie; il problema del falso dipende esclusivamente dai suoi scopi: “folle di monaci e religiosi” riempiono “l'Europa di *piae fraudes*, senza pentimenti, anzi nella serena coscienza di compiere un'azione giusta e doverosa, a maggior utile e gloria del loro ordine, monastero, istituto. La pia fraus non è, salvo qualche rara eccezione, un problema per gli uomini del Medioevo” (Preto 2020). Non suonerà allora strano, alla luce di quanto abbiamo osservato lungo tutto questo saggio, che “la condanna senza appello dei falsi medievali” arrivi soltanto “all'alba dell'età moderna: artefici primi ne sono gli umanisti (peraltro a loro volta fecondi produttori di falsi) e Lutero che getta al rogo il *Decretum*; dal Cinquecento al Novecento univoca e aspra è la denuncia, da parte dei teologi e storici riformati, e, sulla loro scia, di intellettuali laici e anticlericali di ogni nazione, dei falsi della Chiesa medievale” (Preto 2020, 43).

Se questa tarda condanna continua a risuonare nel nostro secolo, pure non possiamo considerarci scampati dal pericolo; al contrario, molteplici sono le forze che agiscono quotidianamente per erodere l'autonomia dell'autentico, e l'incessante produzione di falsi in ogni ambito della vita – dalla politica alla letteratura, dalle guerre all'architettura stessa della realtà – ci apparenta al “Medioevo dei falsari” molto più di quanto siamo disposti ad ammettere.

“Sopravvivenza”, “tradizione”, “influsso”,
“imitazione”, “deduzione”, “derivazione”,
“assimilazione”, e così via.

Salvatore Settis



Anonimo Francese, Creature
dell'oltretomba che battono i dannati,
“L'Apocalisse di Cambrai”, Ms.
422, Bibliothèque Municipale de
Cambrai, Cambrai.

Continuità, distanza, conoscenza sono tre le tre categorie che Salvatore Settis, in *Continuità dell'antico*, delinea alla maniera di un *vademecum* per avvicinarsi alla questione, sempre radioattiva, di come le tracce del passato si trasmettono, migrando di epoca in epoca, ricombinandosi, aparendo e sparendo in forme molteplici. Tre atteggiamenti che caratterizzano progressivamente il passaggio dal primo Medioevo alla modernità, fermo restando che tali distinzioni sono sommarie, e che la compresenza di tensioni non è l'accidente ma la costante di ogni epoca: l'uso dell'antico, fuori da ogni vocazione univoca, si dà in un orizzonte pericolante, ambiguo, provvisorio, in cui conservazione e frantumamento, eredità e rinnegamento attraversano polarità irrimediabilmente oscillatorie:

In ogni età (anche nella nostra) la distruzione e/o dispersione di monumenti e di opere d'arte antiche – che di per sé suggeriscono, piuttosto, fratture e discontinuità – sempre convissero con la conservazione e l'attenzione per le antichità: gli stessi marmi furono, nello stesso periodo, ridotti a calce e frantumati, ma anche esaltati come *mirabilia Urbis*. La coesistenza di diversi, se non opposti, usi dell'Antico è precisamente, allora come ora, il fatto storico con cui misurarsi; e l'incessante presenza fisica è per gli uni e per gli altri lo sfondo comune [...] (Settis 1994).

La caduta dell'Impero Romano d'Occidente, che nell'immaginario comune certifica una cesura e spalanca una lunga epoca di barbarie, in realtà non possiede la forma di questa netta stroncatura. Continuità nell'Alto Medioevo significa che le rovine pagane non arretrano: ingombrano, pesano, dominano il paesaggio. L'antico si frantuma per rifarsi. Colonne crollate sorreggono basiliche, marmi scolpiti migrano in nuove facciate, iscrizioni si sovrascrivono, stratificano una complessità in cui resto è proprio ciò che non cessa mai di restare. Riuso, adattamento, innesto: l'antico incombe, impone, si lascia tradire ma mai dimenticare; “la presenza fisica dell'antico vale, nel Medioevo, come inesauribile deposito di memoria e di forme, serbatoio e paradigma” spiega Settis, e Monica Centanni commenta così:

Nella ‘continuità’ possiamo riconoscere l'atteggiamento medievale verso il passato – considerato come un “magazzino sotto casa” di pezzi disponibili da riutilizzare senza peso di scrupoli, per famigliarità e per senso indiscusso di proprietà ereditaria: con affetto ma senza rispetto; un passato

infectum, continuato fino all'oggi in un'epoca unica e continuata, senza strappi e senza discontinuità (Centanni 2013, 8).

La continuità è infetta: contagia la fragile bordatura delle cose, mischia e saccheggia senza scrupolo, per cui le rovine costituiscono tanto l'immagine del crollo del paganesimo quanto il suo magazzino ancora rifornito e strabordante, da trasformare in un vero e proprio repertorio. Magazzini criminali, appunto, in cui frullano in maniera turbolenta le questioni del naturale, dell'artificio, del meraviglioso e del mostruoso; esempio supremo per Settis è l'architettura sacra, dove "i frammenti antichi" sono "esibiti e mescolati insieme con curiosità naturali come corna di unicorno, meteoriti, uova di struzzo: la chiesa è dunque il luogo che raccoglie, offrendoli al fedele come altrettanti exempla, i mirabilia, naturali e artificiali" (Settis 1994).

Le cose convivono, si metamorfezzano, conoscono nuove vite; il Medioevo vive dunque la sua continuità in un "tempo unico non storicizzato" (Centanni 2013, 9). Questa adesione senza scrupoli non ha bisogno di reclamare l'antico poiché vi è ancora mischiata; al contrario, tanto più una tradizione ha bisogno di rivendicare la propria appartenenza all'antico (la propria autenticità), tanto più essa si scopre inventata, manifestando una rottura insanabile con quel passato che non ha più nulla di vivente. Lo spiegano Eric J. Hobsbawm e Terence Ranger ne *L'invenzione della tradizione*:

Questa rottura risulta evidente anche nei movimenti volutamente e esplicitamente "tradizionalisti", che si rivolgevano a gruppi unanimemente considerati come depositari della continuità e della tradizione storica. E anzi, proprio la comparsa di movimenti che si propongono la tutela o la rinascita delle tradizioni, "tradizionalisti" o meno che siano, costituisce un indice della rottura. Movimenti di questa fatta, comuni tra gli intellettuali a partire dal Romanticismo, non saranno mai in grado di ricreare, e nemmeno di tutelare un passato vivente (se non forse costruendo isolati angoli di vita arcaica in lontani santuari naturali), e divengono inevitabilmente "tradizione inventata". [...] Laddove i vecchi modi sono ancora vitali, non occorre né recuperare, né inventare le tradizioni (Hobsbawm, Ranger [1983] [1987] 2002, 10).

L'imparentamento con il passato, quando passa per la reclamazione identitaria, per il diritto del sangue e della terra, rende la continuità un'ulteriore forma di tossicità (che oggi, nell'epoca di MAGA, ci troviamo a scontare con particolare ferocia). Più interessante, invece, è il rapporto con il passato vissuto nel segno della distanza; nel Rinascimento, il mondo antico cessa di essere percepito come una riserva inesauribile di materiali immediatamente utilizzabili e diviene invece un universo compiuto, regolato da principi interni autonomi, che richiedono uno sforzo di comprensione, interpretazione e, talvolta, di ricostruzione. Non si tratta più di un semplice "magazzino" da cui attingere secondo il bisogno, ma di una realtà storica e culturale da indagare nella sua interezza, con un approccio sistematico destinato a divenire filologico: "dall'indefinita contiguità di un serbatoio di molteplici modelli, equivalenti ed equidistanti, si vien formando l'idea che si possa distillare un superiore e compatto codice di norme che servano di esempio su cui modellare le pratiche presenti e future" (Settis 1994). Questo mutamento inaugura un nuovo metodo di studio, basato sulla consapevolezza della storicità dei testi e delle opere; l'umanesimo rinascimentale si fonda proprio su questa rinnovata per-

cezione dell'antichità come un'entità strutturata e coerente, la cui conoscenza non può più essere soltanto frammentaria o occasionale, ma deve costituirsi come il risultato di un'indagine rigorosa, volta a restituirne l'organicità e il senso profondo. Un senso, però, che nell'essere indagato e ricostruito viene anche, inevitabilmente, costruito – per combinazione, per devozione, per necessità specifica (si pensi all'invenzione del Laocoonte di cui parla Warburg; vedi Centanni 2003), approdando nuovamente nel territorio incerto del “falso”. Scrive Settis:

Antichità-vetustas è concepita come un intero perduto, ma ricostruibile, nel quale ogni frammento, ogni monumento può e deve essere ricollocato. L'auctoritas orienta il riuso (*in re, in se*) in base al principio dell'accessibilità dei frammenti e della persistenza delle pratiche; la *vetustas*, al contrario, orienta il riuso in base al principio del giudizio selettivo sui monumenti e a corrispondenti opzioni normative. S'innesci così un processo di “vedere ricostruendo” che conduce, per due strade che solo lentamente si verranno distinguendo l'una dall'altra, da un lato alle procedure del congetturare filologico per combinazione di testimonianze testuali e visive; e dall'altro alle audacie del reinventare, per analoga e però più labile combinazione, producendo quello che più tardi sarebbe venuto in chiaro come “falso” (Settis 1994).

Con la modernità invece è il paradigma della conoscenza a imporsi: il passato diventa letteralmente terra straniera, chiusa per sempre, da osservare da una posizione di superiorità archeologica; l'antichità si definisce col circoscriverla. Questa circoscrizione, questo regno in sé esaustivo e insieme condannato alla perenne sconclusioni, ha segnato negli ultimi secoli il nostro rapporto col passato – e ora ha smesso di appartenerci. Il gigantesco sforzo di magnificazione e archiviazione, di dissotterramento e costruzione di un corpus definito, ha incontrato infine la propria valanga. Oggi più che mai non possiamo dirci moderni (e come Latour dovremmo chiederci: lo siamo mai stati?); non solo la conoscenza, ma anche la distanza sono rimesse in discussione; il contemporaneo è un tempo particolarmente sfasato e contraffatto: la nostra superiorità forense, l'esercizio autoptico di aprire integralmente il corpo della conoscenza si scontra con il grande buio che trova al proprio interno. Siamo di nuovo piombati in una paccottiglia di segni e segnature, di loghi e di falsi, di manipolazioni sensoriali, di architetture ipnocratiche, di immagini generate – naturalmente innaturali.

Questa consapevolezza da una parte ci deve spingere a rifiutare con ancora più veemenza il sigillo dell'originale, la tensione reazionaria a tornare come non siamo mai stati; dall'altra ci deve spingere a studiare ancora più a fondo il regime delle immagini - ad avere un'immaginazione capace di un confronto e di un dialogo con i phantasmata di questo medioevo futuro. Di riconsegnare, come già fanno gli psicomaghi al potere, il giusto peso alle segnature. Quel punto di fronte a *No logo* non può oggi che trasformarsi in un punto interrogativo – *No logo?*. Nessuno studio poliziesco del passato, nessuna paranoia delle fonti, nessuna nostalgia delle nature familiari potrà salvarci: siamo qui, nel naufragio dell'originale, nel regno dei loghi, dei falsi, dei discorsi impuri. Non c'è un posto sicuro a cui tornare, un autentico che ci possa far sentire davvero a “casa”; all'origine rimane solo il difetto: la segnatura di questa nostra caduta nel mondo.

Riferimenti bibliografici

Agamben 2008

G. Agamben, *Signatura Rerum*, Torino 2008.

Bifo 2025

F. Berardi "Bifo", *Pensare dopo Gaza. Saggio sulla ferocia e la terminazione dell'umano*, Palermo 2025.

Benjamin [1936] 2010

W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* [*Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Paris 1936], trad. di E. Valagussa, E. Filippini, Torino 2010.

Cau 1995

E. Cau, *Studi sui documenti medievali*, Firenze 1995.

Centanni 2003

M. Centanni, *L'originale assente. L'invenzione del Laocoonte. Saggio interpretativo di Mnemosyne Atlas, Tavola 41a*, "La Rivista di Engramma" 25 (maggio-giugno 2003), 29-42.

Centanni 2005

M. Centanni (a cura di), *L'originale assente. Introduzione allo studio della tradizione classica*, Milano 2005.

Centanni 2013

M. Centanni, *Sul metodo: per una archeologia della visione*, "La Rivista di Engramma" 110 (ottobre 2013), 8-12.

Coccia, Michele 2024

E. Coccia, A. Michele, *La vita delle forme*, Milano 2024.

Deleuze [1983] 1984

G. Deleuze, *L'immagine-movimento* [*Cinéma 1: L'Image-Mouvement*, Paris 1983], trad. di J.-P. Manganaro, Torino 1984.

Di Cesare 2024

D. Di Cesare, *Democrazia e anarchia. Il potere nella polis*, Torino 2024.

Di Corinto 2006

A. Di Corinto (a cura di), *L'innovazione necessaria*, Roma 2006.

Fichte [1793]

G.J. Fichte, *Prova dell'illegittimità della ristampa dei libri. Un ragionamento e una parabola* [*Beweis der Unrechtmäßigkeit des Büchernachdrucks*, "Berlinischen Monatsschrift" (Mai 1793)], trad. di M.C. Pivatolo, "Bollettino telematico di filosofia politica" 7 (2012).

Fink 2024

E. Fink, *Moda. Un gioco seduttivo* [*Mode... ein verführerisches Spiel*, Baden-Baden 1969], a cura di G. Matteucci, Torino 2024.

Florenskij [1922] 2021

P.A. Florenskij, *Le porte regali. Saggio sull'icona* [*Iconostas*, lavra di San Sergio 1922], a cura di L.M. Pignataro, Milano 2021.

Galluzzo 2024

M. Galluzzo, *Logo in real life*, Brescia 2024.

Goldsmith [2011] 2015

K. Goldsmith, *CTRL+C, CTRL+V – Scrittura non creativa* [*Uncreative Writing: Managing Language in the Digital Age*, New York 2011], trad. di V. Mannucci, Milano 2015.

Goldsmith 2016

K. Goldsmith, *The Case for Plagiarism, From a Celebrated Poet Who Has Made a Career Out of It*, "Quartz", 21 July 2016.

Gombrich [1970] 1983

E.H. Gombrich, *Aby Warburg. Una biografia intellettuale* [*Aby Warburg. An Intellectual Biography*, London 1970] Torino 1983.

Han [2016] 2017

B.-C. Han, *L'espulsione dell'altro* [*Die Austreibung des Anderen*, Berlin 2016], trad. di V. Tamaro, Torino 2017.

Hillman [1992] 2014

J. Hillman, *L'anima del mondo e il pensiero del cuore* [*The Thought of the Heart and the Soul of the World*, Putnam 1992], trad. di A. Bottini, Milano 2014.

Hobsbawm, Ranger [1983] [1987] 2002

E.J. Hobsbawm, T. Ranger, *L'invenzione della tradizione* [*The Invention of Tradition*, Cambridge 1983], trad. di E. Basaglia, Torino [1987] 2002.

Klein [1999] 2000

N. Klein, *No Logo* [*No Logo*, Toronto 1999], trad. di S. Borgo, E. Dornetti, Milano 2000.

Nanni 2024

P. Nanni, *Il nome segreto della politica. Presentazione di: Donatella Di Cesare*, Democrazia e anarchia. Il potere nella polis, *Einaudi*, Torino 2024, "La Rivista di Engramma" 215 (agosto 2024), 327-337.

Post 2009

F. Post, *Anonymous Engravings on Ecstasy Pills*, Genève 2009.

Preto 2020

P. Preto, *Falsi e falsari nella Storia*, Roma 2020.

Settis 1994

S. Settis, *Continuità dell'antico*, Torino 1994.

Stiegler [1996] 2003

B. Stiegler, *La colpa di Epimeteo* [*La faute d'Épiméthée*, Paris 1996], a cura di P. Vignola, Milano 2003.

English abstract

This paper critically reinterprets the discourse on branding, originality, and authenticity in contemporary consumer culture, challenging the anti-corporate stance of Naomi Klein's *No Logo*. Rather than viewing branding as a tool of oppression and homogenization, the study explores its potential as a dynamic system of meaning-making, where the interplay between the real and the fake generates new aesthetic and cultural possibilities. The analysis delves into the concept of signatures in fashion, where authenticity is not an inherent quality but a constructed narrative mediated by symbols, repetition, and appropriation. By examining the magical language of branding, this paper investigates how commodities acquire an aura of uniqueness despite their mass production, complicating traditional binaries of genuine versus counter-

feit. The discussion also engages with the paradox of originality in China, where the boundaries between imitation and innovation are constantly renegotiated, challenging Western notions of authorship and authenticity. Ultimately, the paper reveals how branding, far from merely enforcing corporate dominance, operates as a flexible and evolving structure that reshapes identity, desire, and social belonging.

keywords | Naomi Klein; No logo; Melania Trump; Salvatore Settis; Kanye West; Originality; Authenticity; Fashion, China, Imitation, Innovation, Authorship.

Il potere segreto. Wikileaks e la digitalizzazione dell'informazione

Intervista a Stefania Maurizi

a cura di Alessandro Visca

Il 24 giugno 2024 Julian Assange, giornalista australiano di 52 anni, fondatore dell'organizzazione giornalistica Wikileaks, davanti ai giudici del tribunale distrettuale degli Stati Uniti a Saipan, nelle Isole Marianne Settentrionali, si dichiara colpevole di "cospirazione per ottenere e diffondere illegalmente informazioni riservate, relative alla difesa nazionale degli Stati Uniti" e patteggia una pena di 5 anni di reclusione. Assange ha già scontato la pena nel carcere di massima sicurezza di Belmarsh nel Regno Unito, e può tornare in Australia da uomo libero, dopo una persecuzione giudiziaria durata 14 anni, sette dei quali passati da rifugiato all'interno dell'ambasciata dell'Ecuador a Londra. Nell'ottobre dello stesso anno una risoluzione ufficiale dell'Assemblea parlamentare del Consiglio d'Europa ha riconosciuto che "per le violazioni subite" è giustificata "la designazione del signor Assange come prigioniero politico".

Assange nel 2006 fondò Wikileaks, una ONG che si proponeva di utilizzare la rete internet per ottenere da fonti anonime documenti segreti o confidenziali provenienti da istituzioni militari, governative e diplomatiche. In pochi anni Wikileaks ricevette e rese pubblici milioni di pagine di documenti coperti da segreto che rivelarono abusi e crimini di guerra, provocarono crisi diplomatiche ed ebbero un impatto eclatante sull'opinione pubblica mondiale. Per queste attività e per il caso giudiziario che seguì Assange divenne una celebrità globale e anche un personaggio divisivo: da alcuni, comprese le organizzazioni dei giornalisti di molti paesi del mondo, è considerato un eroe e un paladino della libertà di stampa, da altri è invece ritenuto un pericoloso megalomane, complice più o meno involontario di interferenze indebite della Russia nella politica americana e occidentale.

I problemi giudiziari di Assange cominciarono nell'estate 2010 quando due donne svedesi lo accusarono di stupro e molestie sessuali. In quell'anno, ad aprile, la sua organizzazione, Wikileaks, aveva pubblicato un video intitolato *Collateral murder*. Nel filmato, girato da un elicottero dell'esercito americano in Iraq, si assiste all'uccisione a freddo di 11 civili inermi, tra i quali due giornalisti. L'equipaggio dell'elicottero Apache apre il fuoco anche su un furgone che cerca di salvare i feriti. Nell'audio si sentono i commenti divertiti del pilota e dei soldati sull'elicottero.

Oltre al video, Wikileaks nei mesi successivi rese pubblici più di 400.000 file militari classificati relativi alla guerra in Iraq e 90.000 rapporti secretati dell'esercito americano in Afghanistan.

Questi documenti fecero conoscere abusi e crimini commessi dalle truppe americane e alleate impegnate nella cosiddetta guerra al terrore, proclamata dal presidente americano George W. Bush dopo gli attentati alle torri gemelle dell'11 settembre 2001.

Nel 2010 Wikileaks distribuì ad alcuni grandi giornali internazionali oltre 250.000 documenti confidenziali della diplomazia americana, inviati dalle ambasciate degli Stati Uniti in tutto il mondo al dipartimento di Stato degli Usa.

Dopo le denunce per stupro, Assange comparve davanti a un giudice svedese che non ritenne le accuse sufficienti per arrestarlo e quindi fece ritorno nel Regno Unito. A novembre del 2010 la magistratura svedese emise un mandato di cattura internazionale e Assange fu arrestato nel Regno Unito e poi rilasciato su cauzione. Nel febbraio dell'anno seguente un tribunale inglese ordinò l'estradizione in Svezia di Assange, che fece ricorso alla corte suprema britannica. Assange sapeva che negli Usa era stata aperta un'inchiesta su di lui e su Wikileaks ed era convinto che se fosse stato estradato in Svezia sarebbe arrivata la richiesta di estradizione negli Usa. Nel giugno del 2012 la Corte suprema inglese rigettò l'appello di Assange contro l'estradizione in Svezia e cinque giorni dopo il giornalista australiano si rifugiò nell'ambasciata dell'Ecuador a Londra dove chiese asilo politico.

Assange trascorse i successivi sette anni confinato in una stanza dell'ambasciata costantemente sorvegliata dalla polizia inglese. Per i primi tre anni l'ambasciata fu piantonata 24 ore su 24, con un costo, evidenziato in un'inchiesta recente, di 12 milioni di sterline. Assange visse in quei sette anni in una stanza, dove dormiva e lavorava, senza poter uscire neppure nel cortile dell'ambasciata.

Durante questo periodo Wikileaks continuò a pubblicare documenti riservati, tra cui le mail interne dell'organo interno del Partito Democratico americano durante la campagna presidenziale del 2016 di Hillary Clinton contro Donald Trump e più di 8.000 documenti della CIA, che spiegavano, tra l'altro, con quali software i servizi segreti americani entravano in computer, telefoni e reti informatiche.

Nell'aprile del 2019, in seguito al cambio di presidenza in Ecuador, Assange dovette lasciare l'ambasciata, fu arrestato dalla polizia inglese e internato nel carcere di massima sicurezza di Belmarsh. Il Dipartimento della giustizia degli Stati Uniti formalizzò la richiesta di estradizione di Assange, accusato sulla base dell'Espionage Act del 1917 di cospirazione e altri reati per cui rischiava fino a 175 anni di prigione. A questo punto ha inizio una battaglia legale per evitare l'estradizione che si è conclusa con il patteggiamento della fine del 2024.

L'intera vicenda è raccontata in un libro, avvincente e documentatissimo, di Stefania Maurizi (*Il potere segreto*, Chiarelettere 2024). L'autrice, giornalista de "Il Fatto Quotidiano" e già collaboratrice di "la Repubblica" e "L'Espresso", ha collaborato con Wikileaks per l'analisi dei documenti segreti venuti in possesso dell'organizzazione, pubblicando le notizie più importanti che riguardavano l'Italia, ha conosciuto Assange, lo ha visitato più volte nell'ambasciata

londinese dell'Ecuador e ha condotto una battaglia legale per avere la documentazione relativa al suo caso giudiziario.

Nella conversazione con lei non torniamo sul racconto delle vicende descritte in modo puntuale nel libro, ma cerchiamo di capire se e per quali aspetti la storia di Assange e di Wikileaks ha realmente cambiato qualcosa nel modo di fare informazione e nei rapporti tra potere politico-economico e informazione.

Alessandro Visca | Stefania, cominciamo parlando degli hacker, gli esperti di informatica in grado di superare le protezioni delle reti informatiche di aziende, governi, istituzioni. Alcuni considerano gli hacker gli eredi dei movimenti di controcultura degli anni Settanta, per il loro impegno etico nella ricerca di informazioni e di spazi di libertà. Per altri si tratta soprattutto di bande di criminali. Anche i fondatori di Wikileaks vengono dal mondo degli hacker. Assange a 25 anni fu processato e condannato per aver hackerato le reti della compagnia telefonica canadese Nortel. Come vanno considerati gli hacker, paladini della libertà o delinquenti?

Stefania Maurizi | Bisogna stare attenti alle parole, le definizioni sono importanti, c'è una differenza radicale tra un hacker e un cyber criminale. L'hacker è una persona che riesce ad accedere a un database o a una rete informatica, anche violando le autorizzazioni, per mettere in evidenza la vulnerabilità di un sistema, oppure per acquisire informazioni che è giusto conoscere, comunque per un interesse pubblico. Gli hacker agiscono con un comportamento guidato da un'istanza etica, un gesto molto diverso da chi ruba i numeri delle carte di credito o cerca di acquisire vantaggi di tipo economico. Per dare un giudizio su un hacker o su un atto di hackeraggio bisogna capire qual è lo scopo per cui viene fatta una violazione. Che è poi quello che a suo tempo certificò la sentenza del giudice australiano che comminò una pena molto mite al giovane Julian Assange, quando fu processato per essersi intromesso nella rete di una compagnia telefonica. Il giudice riconobbe che Assange non aveva cercato alcun vantaggio economico e non c'era altra motivazione in quello che aveva fatto se non la sua passione per l'informatica e il desiderio di acquisire conoscenze sul funzionamento delle reti.

AV | Questo tema della passione per l'informatica e per la conoscenza ci porta diritti alla nascita di Wikileaks. L'organizzazione fondata da Assange nel 2006 con l'idea di unire la modalità wiki, ossia una conoscenza prodotta da una comunità che collabora sulla rete, con i leaks, le fughe di notizie rese possibili dalla protezione dell'anonimato delle fonti, offerta da un sistema di criptazione dei dati. Nel tuo libro è spiegato bene che la criptazione è un elemento molto importante in questa storia...

SM | Certo, la possibilità di criptare i messaggi prima di Wikileaks era qualcosa di strettamente confinato agli apparati dello stato, ai servizi segreti e alle forze militari, oppure a esperti di informatica. Negli anni Novanta c'è stata una vera e propria rivoluzione con l'introduzione del

primo software per la cifratura delle email disponibile per tutti. La crittografia è una branca della matematica che permette di proteggere le informazioni in modo che non siano immediatamente accessibili a chiunque. Per usare un'immagine semplice pensiamo alla differenza tra una cartolina e una lettera. Il contenuto della cartolina può essere letto da chiunque la veda, mentre la lettera è chiusa in una busta con un destinatario. L'informazione crittografata è accessibile solo a chi ha l'autorizzazione per aprire la busta e leggere la lettera che contiene. La svolta venne da un ingegnere informatico, Philip Zimmermann, un attivista un pacifista che organizzava manifestazioni contro le armi nucleari, che si rese conto che le sue comunicazioni e quelle dei suoi compagni andavano protette perché era chiaro che il governo americano aveva un interesse a leggerle. D'altronde i casi di cyber spionaggio sono più che mai all'ordine del giorno, basti pensare, per citare il più recente, quello che è emerso sull'uso dello spyware Paragon, con il quale venivano controllati gli attivisti che lavorano per salvare vite umane in mare, tra cui anche un religioso.

L'attività di sorveglianza e di spionaggio dei governi nei confronti di oppositori e attivisti va considerata una costante, ma nell'era digitale ha assunto proporzioni inimmaginabili prima. In passato la polizia politica doveva intercettare la corrispondenza dei dissidenti, magari aprire le buste con il vapore per leggere le lettere, operazioni che richiedevano un grande impiego di tempo e di personale, mentre oggi con un software si possono leggere le mail di milioni di persone, compresi attivisti, sindacalisti, giornalisti. Quando Zimmermann rese accessibile a tutti il software PGP (Pretty Good Privacy), che permetteva di cifrare le email, si ritrovò subito addosso il governo americano, perché la possibilità di comunicare in modo sicuro, protetti dalla crittografia, era considerata una prerogativa esclusiva dello Stato.

Si creò un caso legale intorno al software PGP, ma il governo degli Stati Uniti non riuscì a incriminare Zimmermann e si aprì una possibilità per tutti di utilizzare la crittografia. Si è trattato della conquista del diritto di comunicare in modo protetto, con un sistema applicabile anche alle transazioni economiche e ad altre forme di scambio e comunicazione. La possibilità di crittografare i messaggi penso vada considerata come l'acquisizione di un diritto fondamentale.

AV | Nel caso di Wikileaks il sistema di crittazione dei dati ha permesso di ricevere enormi quantità di materiale coperto da segreto, come quello trasferito da Chelsea Manning, soldato americano addetto dell'intelligence durante la guerra in Iraq, che fece arrivare a Wikileaks migliaia di documenti segreti, mantenendo l'anonimato grazie al sistema di crittazione. Manning fu poi individuata e condannata a 35 anni di carcere, ma solo per una sua imprudenza. Si può dire quindi che il sistema di protezione dei dati ha funzionato?

SM | Ha funzionato in modo eccezionale perché innanzitutto diverse fonti, non solo Manning, hanno fatto arrivare a Wikileaks documenti di eccezionale importanza e in una quantità senza precedenti. Se pensiamo per esempio ai cosiddetti *Pentagon Papers*, i documenti segreti sulla guerra in Vietnam pubblicati dal "New York Times" nel 1971, erano in tutto 7.000 pagine, mentre Wikileaks è venuta in possesso di decine di milioni di pagine segretate. Sicuramente

con le comunicazioni tradizionali, senza la protezione della crittografia, i *whistleblower*, le fonti interne agli apparati militari e governativi, sarebbero state facilmente individuate. In realtà Manning, la fonte sulla guerra in Iraq, è stata scoperta, ma non per un fallimento della crittografia. È stata scoperta per un altro motivo su cui vale la pena di riflettere. In un momento di fragilità psicologica Manning confessò in chat a uno sconosciuto, una persona che non aveva mai visto, quello che aveva fatto. Questa persona le disse che poteva confidarsi con lui senza paura, avrebbe mantenuto il segreto come un sacerdote in confessione e invece andò subito a denunciarla e Manning fu arrestata dall'FBI. Questo caso ci fa capire che anche con le tecnologie più sicure la fragilità umana rimane un aspetto con cui fare i conti.

AV | Continuando a parlare della rete internet e di eventi senza precedenti parliamo ora dell'idea da cui è nata Wikileaks che era quella di avere dalla rete, in modo protetto, informazioni diverse da quelle che passano dai canali ufficiali. Una ricerca di fonti alternative con un richiamo anche a un'impresa collettiva di ricerca della verità. Si può dire che il programma di Wikileaks sia riuscito?

SM | Questa rivoluzione, perché di questo si è trattato, è sicuramente riuscita, nel senso che una modalità sperimentata per la prima volta ha permesso di rivelare un enorme volume di informazioni segrete, che riguardavano fatti di eccezionale importanza, che l'opinione pubblica aveva il diritto di conoscere. L'idea da cui è partita Wikileaks è semplice: se noi forniamo alle fonti un sistema protetto dalla crittografia, chi ha accesso a informazioni eccezionalmente importanti e delicate avrà una motivazione in più a farle arrivare all'opinione pubblica, perché sa che non sarà scoperto. La scommessa ha funzionato perfettamente perché fin dall'inizio della sua storia Wikileaks ha ricevuto documenti di eccezionale importanza, come per esempio il manuale segreto della task force che gestiva il campo di detenzione di Guantanamo. Informazioni che non arrivavano ai media tradizionali perché non offrivano garanzie sufficienti di protezione della fonte.

AV | Possiamo dire che internet, che per molti versi ha depotenziato il ruolo e lo status professionale dei giornalisti, ha però anche aperto nuove possibilità d'indagine?

SM | Chiaramente il web permette l'accesso a un'enorme quantità di informazioni e non si tratta solo di materiali segreti, ci sono anche molte informazioni interessanti tutt'altro che scontate, che sono pubblicamente accessibili, si tratta di trovarle.

AV | A proposito di internet e giornalismo, cosa possiamo dire sul rapporto tra Wikileaks e i media cosiddetti tradizionali, ovvero i grandi giornali e i grandi editori? Il materiale raccolto da Wikileaks è stato pubblicato dai giornali e attraverso il lavoro di decine di giornalisti di tutto il mondo, a cui tu hai partecipato in prima persona. Questo significa che la funzione dei giornalisti rimane fondamentale per informare?

SM | Innanzitutto occorre pensare che parliamo di un volume di informazioni mostruoso, ad esempio i cavi della diplomazia degli Stati Uniti venuti in possesso di Wikileaks sono 250.287 documenti segretati che riguardano paesi di tutti i continenti e solo i cavi che

riguardano l'Italia, a cui ho lavorato personalmente, erano 4.189. Nessuno è in grado di analizzare una simile mole di informazioni da solo. Capire che cosa c'è in questa massa di comunicazioni richiede una grande quantità di lavoro e una grande competenza, quindi alla base della scelta di Wikileaks di lavorare con i giornalisti c'è stata l'esigenza di mettere al lavoro specialisti, persone in grado di capire l'importanza di ogni documento, che andava verificato, selezionando le informazioni che fossero di interesse pubblico. Si doveva accertare l'autenticità del documento, l'interesse del suo contenuto e anche che si trattasse di rivelazioni, ossia di informazioni che non fossero già note. Per fare questo lavoro eravamo 90 giornali di tutto il mondo, dal Giappone all'Argentina alla Nuova Zelanda. Queste partnership, queste collaborazioni che ha introdotto proprio Wikileaks, poi sono diventate molto comuni nel giornalismo, abbiamo visto il caso dei *Panama Papers*, pubblicati da un consorzio di giornalismo investigativo internazionale. Questo tipo di organizzazioni sono diventate la regola dopo che WikiLeaks le ha introdotte nel 2010, perché spesso si ha che fare con milioni di pagine di documenti che riguardano tutte le nazioni del mondo, quindi serve un grande lavoro di verifica delle fonti e dell'autenticità dei documenti.

AV | Al di là del lavoro dei giornalisti sicuramente contenti di lavorare con fonti di questo valore, per quanto riguarda gli editori e la proprietà dei giornali, che comunque dovevano assumersi la responsabilità di pubblicare le notizie, qual è stato l'atteggiamento nei confronti dei materiali emersi con queste modalità?

SM | Sicuramente il fatto che le notizie fossero in possesso di un'organizzazione giornalistica quale è Wikileaks (ed è importante ricordarlo) che le avrebbe comunque rese pubbliche, indipendentemente dalle decisioni dei singoli direttori di giornale, ha fatto sì che molti non avessero voglia di censurare perché poi sarebbe stato imbarazzante, nei confronti dei lettori, dover ammettere che il giornale non aveva fatto uscire una notizia importante. Assange e altri sono stati hacker da ragazzi, ma il lavoro fatto da Wikileaks è stato ed è un lavoro giornalistico, un lavoro di informazione secondo le regole del giornalismo.

Quando iniziai a guardare il lavoro sull'Iraq rimasi stupita che Wikileaks fosse riuscita a entrare in possesso di documenti segreti di eccezionale importanza, che nessun giornalista era riuscito ad avere. Ad esempio il manuale della prigione di Guantanamo. Mi fece una grande impressione quando vidi questo documento pubblicato sul loro sito, un documento che avevano cercato di avere con ogni mezzo, senza riuscirci, giornalisti, organizzazioni internazionali per i diritti umani, docenti di studi legali, avvocati, anche attraverso battaglie legali sempre senza esito.

Poi capii che quel risultato era stato raggiunto da Wikileaks per due ragioni. Prima di tutto la reazione agli abusi dell'amministrazione Bush nella guerra al terrorismo, abusi così grandi, così estremi che c'erano tanti disposti a far arrivare questi documenti e queste informazioni, purché ci fosse un modo per essere protetti, per farlo in modo anonimo. E il secondo motivo era questo: in quegli anni c'era un'unica organizzazione giornalistica che offriva una reale protezione delle fonti e non era il "New York Times", il "Washington Post" o il "Guardian", ma era

questa piccola organizzazione giornalistica, Wikileaks fondata da Julian Assange. Poi va considerato un altro fattore fondamentale, il coraggio. Tu puoi avere come giornalista il documento più esplosivo, ma se poi non hai il coraggio di pubblicarlo non serve a nulla, se lo metti nel cassetto perché hai paura delle conseguenze che dovrai affrontare una volta pubblicato quel documento è come non averlo.

Quando Wikileaks pubblicò il manuale di Guantanamo, il Pentagono li contattò e disse che doveva essere immediatamente rimosso dal sito, perché non avevano l'autorizzazione a pubblicarlo. Bene, non obbedirono, non lo rimossero dal sito. E questo non va dato per scontato, poiché soprattutto in quegli anni, negli anni dopo l'11 settembre, la stampa e il giornalismo erano molto supini all'autorità, ai servizi segreti, agli apparati dello Stato. Quindi il coraggio si deve considerare il filo conduttore di tutto il lavoro di Julian Assange e di Wikileaks. È vero anche che Assange ha pagato un prezzo altissimo per questo coraggio, come i giornalisti e l'organizzazione, che sono stati più di 10 anni sotto la minaccia giudiziaria di un'inchiesta del governo americano. Tra l'altro non si sa ancora se questa inchiesta sia chiusa, si sa che il caso Julian Assange è chiuso, ma non si sa cosa ne è stato dell'inchiesta su tutta l'organizzazione.

AV | Siamo quindi arrivati a parlare dello scontro con il potere, che è il tema centrale del tuo libro, dove tra l'altro racconti anche di una battaglia legale che hai fatto e che stai facendo per conoscere la verità sulle incriminazioni e le vicende giudiziarie di Assange.

SM | Credo che il dovere del giornalista sia cercare la verità, una cosa che può essere molto complicata, su certe vicende non basta chiedere ufficialmente dei documenti per averli, spesso ci si trova di fronte a un rifiuto e quindi o si deve decidere se abbassare la testa oppure combattere per ottenere quello che si ha diritto di conoscere. Ed è quello che faccio da 10 anni, dal 2015, per avere i documenti sul caso Julian Assange e Wikileaks.

La mia battaglia legale nasce nel 2015, quando Assange aveva passato 5 anni sotto indagine in Svezia accusato di un presunto stupro e queste indagini non facevano nessun progresso. Assange era chiuso in una stanza dentro l'ambasciata dell'Ecuador a Londra senza poter mettere il naso fuori, una condizione veramente critica, e nessuno aveva provato a chiedere i documenti sul suo caso giudiziario, nessun giornalista si era messo in testa di vederci più chiaro. Come mai il caso di Assange non faceva nessun progresso, come mai i magistrati svedesi non si decidevano a incriminarlo per stupro, a rinviarlo a giudizio oppure a scagionarlo?

Nessuno aveva provato a vedere le carte, per cui si scrivevano articoli semplicemente riportando le affermazioni dell'accusa e quelle della difesa, ma in questo modo non si capiva nulla del caso, non si capiva da cosa fosse veramente motivata questa situazione di stallo. Ne parlai con un magistrato italiano. Detto per inciso la magistratura italiana in più occasioni, come per esempio nel caso del rapimento illegale di Abu Omar a Milano, ha dimostrato un alto grado di preparazione e indipendenza.

Il magistrato con cui parlai mi disse che era effettivamente strano che i magistrati svedesi non volessero andare a Londra per interrogare Assange e stabilire se andasse incriminato, rinviato

a giudizio oppure no. E mi spronò a indagare, a cercare di capire perché ci fosse questo atteggiamento da parte dei magistrati svedesi. A questo punto, non avendo fonti confidenziali, pensai di ricorrere ai documenti ufficiali, utilizzando il FOIA (Freedom of Information Act), la norma che garantisce il diritto di accesso alle informazioni in possesso delle pubbliche amministrazioni.

La Svezia ha un FOIA estremamente evoluto, la prima legge svedese sull'accesso alle informazioni del governo è datata 1776, in Italia esiste solo dal 2016. Presentai la richiesta all'autorità giudiziaria svedese e grazie a questo scoprii informazioni importanti, tra cui l'informazione cruciale, ossia che erano state le autorità giudiziarie inglesi a chiedere a quelle svedesi di non venire a Londra a interrogare Assange, chiedendogli di rimandare l'interrogatorio a dopo l'estradizione. Assange non si opponeva alla richiesta di interrogatorio, era stato già interrogato in Svezia e si era messo a disposizione, non voleva essere estradato in Svezia per essere interrogato perché era convinto che lo avrebbero poi estradato negli Stati Uniti. Le autorità inglesi, chiedendo ai magistrati svedesi di non venire a Londra, avevano di fatto impedito la soluzione rapida del caso, avevano lasciato Assange in un limbo in cui non veniva né interrogato, né incriminato, né scagionato, quindi rimaneva chiuso nell'ambasciata con l'accusa di essere uno stupratore, con una reputazione e una credibilità personale compromessa.

AV | In questo numero di Engramma riflettiamo sulla figura del pirata e del suo rapporto con l'apertura di nuovi spazi di libertà, che spesso coincidono con l'arrivo di nuove tecnologie, nuove possibilità di comunicazione, pensiamo ad esempio alle radio pirata e al loro ruolo quando si aprì la possibilità di trasmettere in FM. Per quanto riguarda Assange, tu che l'hai conosciuto personalmente, come descriveresti la sua figura e la vicenda di Wikileaks in questa prospettiva?

SM | Io non posso che descriverlo come una figura eroica, non c'è dubbio, sia lui che i giornalisti di Wikileaks che hanno rischiato tantissimo, e hanno pagato anche un prezzo molto alto. Sicuramente sono dei pionieri, perché hanno creato una rivoluzione, inventando un modo per far uscire informazioni non autorizzate, quindi un modo reale per sfuggire al controllo dell'informazione da parte di chi detiene il potere.

Julian Assange e i giornalisti di Wikileaks hanno creato un'enorme spaccatura, uno squarcio profondo, in quello che io chiamo il potere segreto, il livello più alto del potere. Lo possiamo chiamare il complesso militare industriale, come diceva il presidente Eisenhower. Un potere, che oggi ha incluso anche Big Tech, le grandi aziende dell'informatica, che negli Usa sono parte integrante del complesso militare-industriale. Nelle guerre attuali in cui si usano i droni e l'intelligenza artificiale Big Tech ha un ruolo cruciale.

Wikileaks ha pubblicato per la prima volta i documenti segreti su questo potere. Penso che si debba considerare eroica la scelta di sfidare un potere come quello del governo degli Stati Uniti e affrontare quattordici anni di confino e carcere duro, anziché utilizzare le proprie capacità nell'informatica per arricchirsi.

Sono certa che la rivoluzione di Wikileaks ha aperto una strada che potrà essere percorsa anche da altri: Il fatto che *whistleblower* come Chelsea Manning abbiano pagato un prezzo altissimo, otto anni di prigione e tre tentativi di suicidio, non ha scoraggiato altri dopo di lei che hanno fatto uscire importanti documenti segreti, come Edward Snowden, che ha svelato i programmi di sorveglianza di massa del governo americano. Penso che la storia di Wikileaks non sia finita, ora sappiamo che la battaglia contro il segreto può essere vinta.

English abstract

In this issue of Engramma, we present an interview with Stefania Maurizi, journalist and author of *Il potere segreto* (Chiarelettere, 2024). Maurizi has worked closely with WikiLeaks – the organization founded by Assange that released millions of classified documents revealing critical information about the wars in Iraq and Afghanistan, as well as US diplomatic activities. Her book traces the events that led Assange to spend seven years as a political refugee inside the Ecuadorian embassy in London, in an effort to avoid extradition to the United States, where he faced charges of conspiracy and espionage. This was followed by five years in the UK's high-security Belmarsh prison, a chapter that recently came to an end with a plea agreement with the US government. The interview revisits key moments in the WikiLeaks saga and Assange's trajectory – episodes that mark a turning point in the history of journalism and shed light on the complex entanglements between political-economic power and the right to information.

keywords | Julian Assange; WikiLeaks; information; Hackers; Cryptography; Whistleblowers.

Museums and the Enclosure of the Public Domain in the Digital Age

Douglas McCarthy



1 | John Constable (1776–1837), *Ploughing Scene in Suffolk*, Oil on canvas, England, 1824-25, Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection, B1977.14.41., CC0.

Unbounded freedom ruled the wandering scene
Nor fence of ownership crept in between
To hide the prospect of the following eye
Its only bondage was the circling sky.

John Clare, *The Moors*

In the 18th and 19th centuries, the Enclosure Movement swept through rural England. Common lands that had been open for communal use were fenced off, privatised and controlled by a few landowners. For local citizens and communities, this meant the loss of access to shared land and resources that had sustained them for generations. While precise figures for population decline in every village affected by enclosure are difficult to determine due to the limitations of historical records, the overall impact was significant. J.M. Neeson estimates that between 1750 and 1820 as much as 30% of agricultural land in England was enclosed by an

Act of Parliament (Neeson 1993, 328). Villages experienced substantial changes in their social structure as families were forced to migrate to urban centres in search of work.

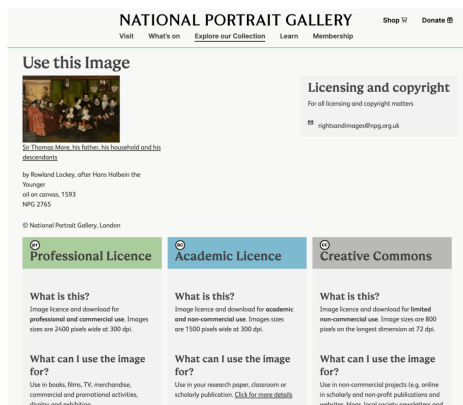
Advocates for enclosure, like Arthur Young, praised its efficiency gains (Young 1770, 252-264), while critics such as William Cobbett and John Clare highlighted enclosure's devastating social consequences (Cobbett [1830] 1985, 176; Clare 1820, 169). What had been freely accessible land became restricted, turning shared resources into private property. This transformation displaced communities, disrupted livelihoods and concentrated power in the hands of a few. Enclosure fundamentally reshaped the relationship between people and the commons.

Just as enclosure privatised communal lands, many early museums emerged from the private collections of elites, consolidating cultural artefacts into managed spaces. These institutions, often born of colonial acquisitions or aristocratic patronage, centralised heritage itself and the ways in which it was organised, mirroring the loss of shared access to land (Aldrich 2009, 137-156). Artefacts once integral to communal or ceremonial life were removed and recontextualised within curated environments, far from their original contexts.

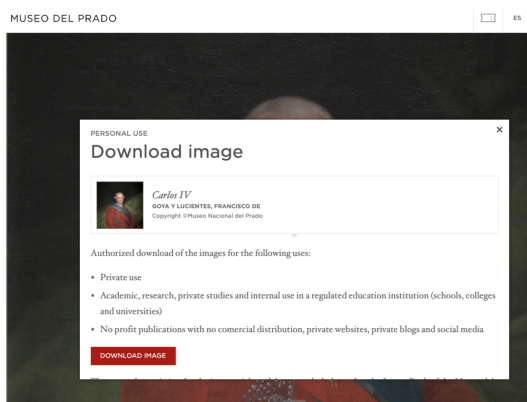
The Digital Enclosure of Cultural Heritage

In the realm of museums, the rise of digitisation has been celebrated as a way to democratise access to culture. By putting artworks, manuscripts and artefacts online, museums promised to make these treasures accessible to anyone with an internet connection (European Commission 2010). In practice, however, access is frequently granted under restrictive terms that limit the use and reuse of these digital resources. A phenomenon reminiscent of enclosure has unfolded in the digital realm, particularly concerning when these restrictions are applied to digital reproductions of works that are themselves in the public domain.

This practice disrupts the fundamental principles of copyright, which grants creators exclusive rights for a limited time to encourage creativity. Once this period expires, works enter the public domain, becoming a shared cultural resource, freely available for public access, use and reinterpretation. The public domain plays a crucial role in fostering innovation, education and the creation of new works, allowing artists, writers and scholars to build upon the foundations laid by previous generations. It ensures that knowledge and culture are not indefinitely locked away behind paywalls but can be freely accessed and used to inspire new creative endeavours. However, many institutions use copyright and contract law to assert control over digitised public domain collections, such as centuries-old paintings, medieval manuscripts and historical photographs. In most jurisdictions, the legal basis for asserting copyright over straightforward digital reproductions of public domain works is highly questionable, as such reproductions typically lack the originality required for copyright protection. By effectively extending copyright beyond its intended limits, these institutions are creating an artificial scarcity that hinders the free flow of information and creativity, contradicting the very purpose of the public domain.



2a | Screenshot of the National Portrait Gallery's website, highlighting copyright assertion and complex licensing framework.



2b | Screenshot of the Museo del Prado website, indicating its authorised forms of 'personal' image use.

In addition to legally dubious copyright assertions, many museums impose licensing fees and restrictive terms of use on their digital assets, even for educational and non-commercial purposes. London's National Portrait Gallery, for instance, claims copyright in its digital images of public domain artworks and has three similar but distinct licences covering the spectrum of commercial to non-commercial use (National Portrait Gallery 2025). The Museo del Prado also claims copyright in images of works by long-dead artists and allows free use for a narrow range of non-commercial "personal use" (Museo del Prado 2025). Restricting access to digitised cultural heritage has far-reaching consequences. Scholars, educators and artists face significant hurdles when attempting to use these resources, especially financial barriers.

The British Museum charges £100 to reproduce a public domain artwork (in which it claims copyright) in an online academic publication, for an unlimited time period (British Museum 2025). The cumulative effect of such fees becomes apparent when considering that costs rise significantly with print runs and expanded territorial rights, quickly making image-rich publications prohibitively expensive. In 2019, the art historian Professor Kathryn Rudy calculated she had spent £24,000 in less than a decade of publishing articles and books, writing in the "Times Higher Education" that 'the more I publish, the poorer I am' (Rudy 2019). Image fees impose financial strain on scholars, particularly those in the early stages of their careers or working with limited budgets. The cost of acquiring licences for numerous images can rapidly become prohibitive, compelling researchers to make difficult decisions about which artworks to include in their publications. In some cases, these fees even influence the choice of research topics, as scholars may be forced to avoid areas that require extensive use of images.

The financial implications of these restrictive practices are far-reaching and exacerbate existing economic inequalities. While individual researchers, authors and artists in high-income countries bear a significant burden, the impact is even more detrimental to individuals and

institutions in low- and middle-income countries. Licensing fees can quickly deplete already limited budgets, hindering their ability to create exhibitions, develop educational programmes, engage in digital outreach or support local scholarship. This disparity effectively creates a two-tiered system of access to cultural heritage, where institutions and scholars in less affluent nations are disproportionately disadvantaged. Moreover, by throttling access to digital reproductions, museums limit the range of perspectives and narratives that can be shared about art and history, leading to a narrower, more homogenous understanding of our collective cultural heritage and potentially excluding marginalized voices and alternative interpretations. This risks creating a chilling effect on scholarship and public discourse, ultimately undermining the very purpose of cultural institutions as stewards of shared heritage.

Lessons from History: The Impoverished Commons

Ralph Waldo Emerson, in his essay *Nature*, lamented the loss of access to shared natural spaces as part of broader societal trends of privatisation and individualism (Emerson 1836). Emerson's reflections resonate deeply with today's cultural enclosures, where control over digitised heritage is maintained by institutions rather than shared openly. As the historian and critic Tyler Green noted in the foreword to his book *Emerson's Nature and the Artists*:

Nothing restrains our knowledge of how art and artists have engaged with and impacted broader histories than the absurd rights fees that most art museums, libraries and other institutions charge to publish pictures of out-of-copyright art (Green 2021, 31).

The enclosure of cultural works invites critical questions about access, ownership and the role of memory institutions. Museums that impose restrictions on digitised public domain materials risk undermining their public mission and betraying the trust placed in them as stewards of collective memory.

Commodification of the Commons: NFTs and Public Domain Art

The rise of NFTs (non-fungible tokens) in 2021-23 added another layer of complexity to the debate over digital enclosures and public domain heritage. Several world-famous museums entered commercial partnerships to create and sell NFTs of masterpieces in their collections, a move that, at first glance, might seem to embrace new technology and potentially wider audiences. However, a closer look reveals a more concerning trend. The museums that most readily experimented with NFTs – including the State Hermitage Museum, the Thyssen-Bornemisza Museum, the Uffizi Galleries and the British Museum – were also, typically, institutions with highly restrictive access policies regarding their digital collections. These were the very same museums that leverage both copyright and contract law to exert control over digital images of public domain works, imposing restrictive licensing fees, even for non-commercial use.

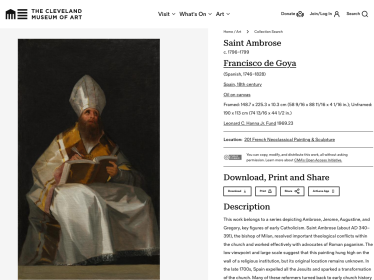
This was no coincidence, but a revealing indicator of a broader strategy. Rather than a genuine effort to democratise art, these museums' forays into the NFT market appear to be driven by a desire to further monetise and control their digital assets, even those based on public domain works. Instead of opening up their collections, these NFT projects represented an extension of their existing restrictive practices into a new digital realm. It demonstrated that the

underlying motivation was not to share cultural heritage freely but to find new avenues for asserting ownership and generating revenue. These NFT ventures, therefore, served to highlight the fundamental tension between a museum's role as a public institution and the desire to commercialise and control cultural assets. The move raised ethical questions about whether these institutions were prioritising profit over their public mission to preserve and share cultural heritage (Deakin 2023).

Resisting Enclosure: Open GLAM and the Digital Commons

Despite the prevailing trend of digital enclosure described above, the case for open access to public domain heritage has been gaining ground. For two decades, the Open GLAM (Galleries, Libraries, Archives and Museums) movement has actively challenged this enclosure by advocating for the free sharing of cultural heritage collections and data while respecting ethical considerations, such as the sensitive handling of culturally significant materials and appropriate consultation with communities of origin. Open GLAM has gained significant momentum, as evidenced by the growing number of institutions adopting open access policies, the development of supporting infrastructure and tools and the advocacy efforts of a global coalition of organisations. The Open GLAM Survey has recorded over 1,600 institutions worldwide with some form of open access initiative (McCarthy, Wallace 2025). A growing number of major institutions offer high-resolution downloads of their public domain collections for free, demonstrating a commitment to open access principles. While precise figures are difficult to track comprehensively, over 98 million digital objects from cultural institutions have been made freely available online to date (McCarthy, Wallace 2025). This continuing growth demonstrates a clear shift within the cultural heritage sector towards greater openness and a recognition of the public benefits of sharing digital collections widely.

Beyond individual institutions adopting open access policies, broader initiatives are providing crucial support at a systemic level. For example, Wikimedia affiliates and projects around the world, such as local chapters in Côte d'Ivoire, Colombia, Armenia and Argentina, are driving the digitisation of cultural heritage and making these digital resources freely available online under open licences. (GLAM Wiki 2025). Projects such as TAROCH (Towards a Recommendation on Open Cultural Heritage), a collaborative effort to achieve the adoption of a UNESCO standard-setting instrument to improve open access to cultural heritage, and the GLAM-E Lab Open GLAM Toolkit, which offers practical resources and guidance for implementing open access, are helping to drive change (Creative Commons 2024; GLAM-E Lab 2024). These



3 | Screenshot of image on the Cleveland Museum of Art's website, demonstrating open access to a high-resolution image made available under a Creative Commons Zero (CCO) designation.



4 | Member institutions of the TAROCH Coalition, Creative Commons, Image of Logos of TAROCH Coalition, CC BY 4.0.

initiatives are supported by a growing global coalition that extends beyond the GLAM sector, including open society and open data advocates. Organisations such as Communia Association, the Open Knowledge Foundation and Creative Commons have long championed the principles of open access, working to promote policies and infrastructure that enable the free flow of information and knowledge. For example, Creative Commons provides a suite of legal tools and licences that allow creators to share their work completely openly, or while retaining certain rights, while the Open Knowledge Foundation develops tools and resources for open data initiatives (Creative Commons 2025; Open Knowledge Foundation 2025). Communia focuses on advocating for copyright reform that supports the public domain and open access (Communia 2025). The combined efforts of these organisations, along with those of Open GLAM advocates, legal experts and museum professionals involved in such projects, are creating a powerful movement towards a more equitable and participatory cultural landscape where knowledge is freely shared, reused and built upon to foster creativity and innovation.

Complementary to these initiatives, digital commons repositories such as Wikimedia Commons, Europeana and cultural heritage aggregators provide shared infrastructures for managing cultural assets collaboratively and openly, and fostering public engagement. These platforms demonstrate the practical possibilities of open access, providing models for how cultural heritage can be made freely available and reusable, while respecting ethical considerations and the rights of creators where applicable.

Conclusions

The digital enclosure of cultural heritage mirrors the historical Enclosure Movement, with similarly profound consequences. While museums face legitimate funding challenges in maintaining their collections and operations, many in the cultural heritage sector, including myself, believe that relying on licensing fees for public domain images is not a sustainable or ethical long-term solution. In fact, I have argued that such restrictive licensing practices often generate negligible revenue, while open access policies can drive significant financial and mission-based benefits for institutions (McCarthy 2024). My research suggests that many museum image libraries operate at a loss. Furthermore, open access can lead to increased visibility, wider reach, new opportunities for collaboration and enhanced public engagement, ultimately helping museums to better fulfill their core mission.

Moving away from a reliance on restrictive licensing requires exploring alternative funding models, such as increased public funding, philanthropic support and innovative revenue streams that do not restrict access. Beyond traditional membership programmes and business partnerships, many museums are exploring opportunities in areas like digital storytelling, online education and creative collaborations with artists and designers that leverage openly-licensed digital collections. Some institutions have successfully implemented open access policies while maintaining financial stability, demonstrating that these goals are not mutually exclusive. However, the persistence of restrictive licensing practices continues to create a two-tiered system of access to cultural heritage, disproportionately impacting scholars and institutions in

countries with fewer resources. The broader cultural and educational benefits of open access, including fostering creativity, innovation and public engagement, should be central to discussions about the future of museums and their role in the digital age. Therefore, it is imperative that museums, policymakers, funders and the public actively support open access initiatives, challenge restrictive licensing practices and work together to create a digital cultural landscape where public domain heritage is freely available to all, regardless of geographical location or financial means.

Bibliography

Bibliographical References

Aldrich 2009

R. Aldrich, *Colonial museums in a postcolonial Europe*, "African and Black Diaspora: An International Journal", vol. 2 (2009), 137-156.

Clare 1820

J. Clare, *The Mores*, in *John Clare: Selected Poetry*, London 1990, 169.

Cobbett [1830] 1985

W. Cobbett, *Rural Rides in the Counties of Surrey, Kent, Sussex, Hampshire, Wiltshire, Gloucestershire, Herefordshire, Worcestershire, Somersetshire, Oxfordshire, Berkshire, Essex, Suffolk, Norfolk and Hertfordshire*; republished as *Rural Rides*, London 1985, 176.

Deakin 2023

C. Deakin, *Museums and NFTs: what's the opportunity, who's doing it best and why question marks remain*, "Museum Next", 19 September 2023.

Emerson 1836

R.W. Emerson, *Nature*, Boston 1849.

Green 2021

T. Green, *Emerson's Nature and the Artists: Idea as Landscape, Landscape as Idea*, London 2021.

Neeson 1993

J.M. Neeson, *Commoners: Common Right, Enclosure and Social Change in England, 1700-1820*, Cambridge 1993.

Rudy 2019

K.M. Rudy, *The true costs of research and publishing*, "Times Higher Education", 29 August 2019.

Young 1770

A. Young, *The Farmer's Tour Through the East of England*, London 1770.

Online Resources

British Museum 2025

British Museum Images.

Communia 2025

Communia website, 2025.

Creative Commons 2025

Creative Commons website, 2025.

European Commission 2010

European Commission, A Digital Agenda for Europe, 2010.

GLAM Wiki 2025

GLAM Wiki website, 2025.

GLAM-E Lab 2024

GLAM-E Lab, Open GLAM Toolkit, 2024.

McCarthy 2024

D. McCarthy, Balancing access and income – the dilemma of museum image licensing, 2024.

McCarthy, Wallace 2025

D. McCarthy, A. Wallace, Open GLAM Survey, 2018-2025.

Museo del Prado 2025

Museo del Prado website.

National Portrait Gallery 2025

National Portrait Gallery website.

Open Knowledge Foundation 2025

Open Knowledge Foundation website.

Creative Commons 2024

Creative Commons, *TAROCH (Towards a Recommendation on Open Cultural Heritage)*, 1 November 2024.

English abstract

This article examines how many museums are restricting access to digital images of public domain artworks, a practice likened to the historical Enclosure Movement in England. It argues that this “digital enclosure” limits scholarship, education and creative reuse, undermining the natural state of the public domain. The article analyses the legal and ethical implications of these practices, particularly in relation to copyright claims over digital reproductions. It also explores the irony of museums with restrictive access policies embracing NFTs as a new form of monetisation. The article further highlights the resistance to this trend, exemplified by the Open GLAM movement, and the efforts of organisations like Creative Commons and Wikimedia Foundation affiliates, along with projects like TAROCH, to promote open access. By advocating for alternative funding models and greater collaboration, the article calls for a shift towards a more open and equitable digital cultural landscape, where public domain heritage is freely shared and accessible to all.

keywords | Digital Enclosure; Public Domain; Open Access; Copyright; Cultural Heritage.

Piracy Shield, diritto d'autore e monopoli intellettuali: il caso italiano

Barbara Pasa



Blueskin, the Pirate, da: H. Pyle, M.D.V. Johnson (eds.), *Howard Pyle's Book of Pirates: Fiction, Fact & Fancy Concerning the Buccaneers & Marooners of the Spanish Main*, New York/London 1921, 154.

Premessa

Durante i seminari organizzati presso la sede della rivista Engramma siamo stati invitati a rileggere un'opera fondamentale di Carl Schmitt, *Il Nomos della Terra* (*Der Nomos der Erde*, 1950) e a riflettere sul pensiero schmittiano come chiave di lettura del fenomeno contemporaneo della pirateria digitale. L'accostamento tra gli "schiumatori del mare" e gli "internauti pirati" che oggi navigano il world wide web può apparire più formale che sostanziale, generando nel lettore una certa sorpresa. Di fatto questa digressione prende forma anche in relazione a un altro lavoro di Schmitt, *Il concetto di pirateria* (*Der Begriff der Piraterie*, 1938) scritto in occasione della nota Conferenza diplomatica di Nyon del 1937, che stabilì l'illegittimità degli

attacchi contro il traffico mercantile, qualificandoli come veri e propri “atti di pirateria”. Essa suscitò diverse reazioni critiche, tra cui spiccava anche l’articolo del giurista costituzionalista Schmitt. Quali sono, dunque, le esperienze di pirateria che hanno un significato politico e culturale, e conseguenze sul piano giuridico nell’attualità? L’internauta pirata di oggi corrisponde alla classica figura dello sradicato avventuriero, violento e predatore, che usa saccheggiare in maniera indiscriminata tanto gli amici quanto i nemici, come nei tempi antichi? Perché parlare di pirateria in relazione al materiale protetto dal diritto d’autore? Julian Assange è un pirata informatico di fama mondiale? UbuWeb, fondato da Kenneth Goldsmith, paladino del plagio, è un archivio pirata di arte d’avanguardia? Sci-Hub, il noto archivio scientifico online gratuito che rende disponibili articoli indipendentemente dal loro regime di copyright, ha liberato la conoscenza scientifica? E ancora, condividere la conoscenza, a partire dalla rimozione di ogni restrizione o chiusura posta da università e istituzioni pubbliche all’accesso agli articoli scientifici, è un imperativo morale e giuridico, come sostiene il Manifesto della Guerrilla Open Access di Aaron Swartz? In uno dei primi post del suo blog, il 4 febbraio del 2002 (*Arrgh, pirates*), Aaron Swartz aveva contestato proprio l’uso del termine *pirate* in ambito digitale:

Mi sono spesso lamentato, con le persone, per l’uso che fanno del termine “piratare” per intendere “condividere”. Quando la gente si lamenta dei film “piratati”, intende davvero insinuare che condividere i film con qualcuno sia l’equivalente morale di attaccare una nave? Tuttavia, man mano che il termine si diffonde, non posso fare a meno di chiedermi se la connotazione negativa si esaurirà: lo vediamo persino presente nel dizionario come “Fare uso o riprodurre (un’opera altrui) senza autorizzazione”: Ehi Johnny, ho una copia pirata di Shakespeare per te! Proprio l’altro giorno la mia insegnante di matematica ha detto di aver “piratato” dal libro di testo alcuni degli esempi che stava scrivendo alla lavagna.

Il “teorema di Cohen” della giurista Julie Cohen della Georgetown University, secondo cui ogni persona avrebbe il diritto di violare un sistema chiuso (diritto di hacking) qualora ciò fosse necessario per tutelare i propri diritti sanciti per legge in materia di libere utilizzazioni delle opere dell’ingegno, teneva vivo il dibattito su questioni come l’hacking, il download e la condivisione gratuita, soprattutto per le delicate implicazioni giuridiche. L’hacking in altre parole può essere etico e costruttivo, non solo dannoso, e non sempre ha a che vedere con il furto o altri reati: sebbene in alcuni casi sia legato al fenomeno delle truffe informatiche, può rappresentare una forma di denuncia delle vulnerabilità di un sistema o di critica rispetto a regimi di tutela che creano monopoli intellettuali. Negli anni della massima espansione dell’economia digitale e della crescita dei profitti degli editori, anche in ambito scientifico, il celebre saggio di Lawrence Lessig, *The Code is Law* (1999) con intento provocatorio, aveva stilato una lista di strategie che avrebbero portato a una regolamentazione illiberale e liberticida della società digitale. Tra i suggerimenti ironici rivolti al decisore politico e al legislatore, vi era quello di eliminare il movimento open source, poiché la presenza di hacker e sostenitori della cultura open avrebbe reso più complessa l’imposizione di un controllo normativo sul cyberspazio. Al contrario, un modello basato esclusivamente sulla chiusura – tipico del software proprietario – avrebbe consentito un controllo più capillare sia sulle applicazioni, sia sull’architettura tecnologica. Lessig era peraltro consapevole del fatto che, ben più dannose degli strumenti

legislativi erano, e sono, le *Big Tech Companies*, le quali attraverso il controllo delle infrastrutture (data center, cavi sottomarini, quelle dell'intelligenza artificiale), hanno il monopolio dell'informazione e della conoscenza. Già allora invitava chi si occupava della difesa dei diritti e delle libertà in Internet ad analizzare sia l'azione del *West Coast Code*, il codice informatico che è sviluppato nella Silicon Valley in California, sia l'azione dell'*East Coast Code*, ossia l'insieme dei provvedimenti legislativi sul digitale voluti dal Congresso (Ziccardi 2022).

A seguito della Raccomandazione della Commissione Europea che invitava ad adottare nuove regole per contrastare la riproduzione non autorizzata di eventi sportivi, con la Legge 93/2023, il nostro ordinamento ha preso posizione sulla pirateria digitale creando la piattaforma *Piracy Shield*. In prima battuta, si potrebbe affermare che la necessità di reprimere la pirateria ha prodotto un paradigma normativo arricchito da metafore piratesche come quella dello scudo antipirateria (*Piracy Shield*), il quale sta trovando interessanti applicazioni presso le nostre Corti. Tuttavia, non sempre la metafora del pirata è utile per comprendere cosa sta accadendo nel mondo digitale del world wide web (semmai solo in uno specchio di mare rappresentato dal *deep* o dal *dark web*). Nel 1664 la Corona inglese aveva assegnato a Henry Morgan, uno dei corsari che terrorizzarono i mari, una “lettera di corsa” ovvero una sorta di lasciapassare che consentiva loro di attaccare liberamente tutte le navi e di destinare gran parte dei bottini ai sovrani stessi (attività definite dagli storici “guerre di corsa”). Chi sono i corsari contemporanei? Quali sono i limiti della regolazione del *mare magnum* del web? Prima di rispondere, riprenderemo per sommi capi alcuni passaggi del pensiero di Schmitt su cui siamo stati invitati a riflettere nei nostri incontri.

Mari e Terre, Pirati e Stati

L'ordinamento eurocentrico del mondo, sorto nel secolo XVI, risulta così diviso in due diversi ordinamenti globali: della terra e del mare.

Carl Schmitt, *Il nomos della terra*

L'opera di Schmitt – come è noto, al centro di un originale ritorno legato al tema del mare, interpretandolo in chiave psicoanalitica come un ritorno della madre, *de la mère/à la mer* (Sombart 1991) – ripercorre alcune vicende storiche e giuridiche della modernità: la lotta per il controllo degli oceani e la conquista di nuovi spazi coloniali, la nascita dello *jus publicum europaeum* e la sua parabola discendente. Dalla graduale disgregazione di questa *Raumordnung* secondo Schmitt scaturiva un nuovo “ordinamento spaziale”, che esprimeva un archetipo bellico e imponeva l'adozione di un lessico politico-giuridico specifico per qualificare i conflitti e descrivere la comunità internazionale dopo l'esperienza delle due grandi guerre.

La scaturigine di queste sue convinzioni fu la Conferenza diplomatica di Nyon nel 1937, sotto l'egida delle potenze anglo-francesi e in assenza di Italia e Germania, che portò a esiti di rilievo, sebbene contraddittori. I partecipanti stabilirono l'illegittimità degli attacchi contro il traffico mercantile, qualificandoli come veri e propri atti di pirateria e legittimando, di conseguenza, la reazione armata delle unità navali degli Stati aderenti all'Accordo (*The*

Nyon Arrangements 1938, 198-208; Goldie 1937, 495-498; Ronzitti 1988, 483-502; Din-stein 1989, 225-248).

L'Accordo di Nyon si collocava in un contesto di evoluzione del diritto bellico marittimo, contribuendo al dibattito sulla regolamentazione della pirateria nel diritto internazionale. Tuttavia, la Conferenza suscitò reazioni critiche, tra cui spiccava anche l'articolo di Schmitt *Der Begriff der Piraterie*, pubblicato sulla rivista "Völkerbund und Völkerrecht" e subito tradotto in italiano. Già giurista del nazionalsocialismo, e successivamente marginalizzato per dinamiche interne alla NSDAP, egli contestò l'approccio adottato a Nyon (Schmitt [1937] [1938] [1994] 2007). L'interpretazione schmittiana della pirateria come concetto giuridico e politico ha continuato a essere oggetto di riflessione anche nella dottrina contemporanea (Ruschi 2009, 1215-1276).

Secondo le parole di Schmitt, il pirata è una creatura del mare, che ne incarna l'essenza anarchica e imprevedibile; la sua azione si esaurisce nella razzia e nel saccheggio, espressioni di un'esistenza votata alla predazione e al disordine (Schmitt 1942, 42-46). Il predone del mare si configura come una figura non politica, da cui deriva che un'umanità il cui unico nemico fosse im-politico o a-politico sarebbe anch'essa priva di una dimensione politica. Vi era, dunque, una perfetta simmetria tra l'u-topia del mare – inteso come non-luogo sottratto alla sovranità statale – e l'inimicizia incommensurabile che qualificava il pirata. Tuttavia, l'Accordo di Nyon aveva infranto questa equivalenza, trasformando il pirata in un vero e proprio emblema della "questione internazionale", radicato in uno spazio che non era privo di statualità politica. Tradizionalmente, gli spazi marittimi sottratti al dominio statale costituivano il *topos* per eccellenza del pirata, il quale non poteva essere ricondotto a un'identità statale o a un'appartenenza politica. La pirateria, infatti, si caratterizzava come attività puramente predatoria e, pertanto, assolutamente im-politica, e il mare costituiva uno spazio de-statualizzato. Così, la repressione della pirateria doveva anch'essa essere intesa in termini non politici: non si configurava come un atto di guerra, bensì come un'azione di giustizia penale o una misura di polizia marittima internazionale, a seconda delle diverse interpretazioni dottrinali. Questo principio consentiva di distinguere il pirata dal partigiano: mentre le azioni dei partiti rivoluzionari, pur non riconosciuti come belligeranti dallo Stato avversario, possedevano una connotazione politica, la pirateria rimaneva un'attività priva di tale dimensione. Questa concezione si inseriva nel più ampio processo di monopolizzazione della forza da parte dello Stato: attribuire al princeps il compito di contrastare la pirateria significava, infatti, conferirgli il potere di determinare chi dovesse essere considerato pirata. In un'epoca dominata dalla "tecnica scatenata e dallo Stato totale", era ancora concepibile l'esistenza di uno spazio extrastatale come quello delineato? O non si trattava forse di un'ipotesi irrealistica, soprattutto nel Mediterraneo, divenuto teatro di competizione tra vecchi e nuovi imperialismi? In questa prospettiva, evocare lo spettro della pirateria, come fece la Conferenza di Nyon, costituiva un clamoroso fraintendimento. Un'ambiguità che si protrae sino ai giorni nostri, in cui il rapporto tra spazio, diritto e tecnica continua a rappresentare un filtro concettuale molto importante.

Pirati di allora, Argonauti di oggi

Il diritto si configurava, dunque, come ordine e misura delle terre, mentre i mari rappresentavano un non-luogo di radicale anomia, un dis-ordine in opposizione all'armonia costitutiva della *justissima tellus*. Il riconoscimento di questa tensione primigenia giocava sulla valenza negativa che, secondo Schmitt, caratterizzava la figura del pirata e la sua appartenenza a un'antropologia altra, emblema di un'esistenza ai margini dell'ordine costituito (Ruschi 2009, 1255). Seguendo questa linea argomentativa, la dicotomia tra terra e mare si traduceva nel contrasto tra *cives*, pienamente inseriti nel consorzio umano, e pirati (Schmitt [1937] 1938), che si collocavano appunto al di fuori di tale consorzio, *communis hostis omnium* (per riprendere De Martino 1958).

Questi pirati, tuttavia, non appartengono alla modernità. La pirateria si riferisce a un'epoca anteriore a quella in cui i grandi imperi europei si sono contesi il dominio degli oceani, come è stato messo in luce da vari studiosi. Nell'antichità, la pirateria aveva come obiettivo non solo le altre navi, ma anche gli insediamenti costieri: clamoroso fu il sacco di Ostia, che spinse il Senato ad attribuire a Pompeo poteri del tutto eccezionali per debellare una volta per tutte la pirateria (De Souza 1999, 161-167); essa non era circoscritta a una specifica regione del Mediterraneo, né appannaggio esclusivo di un unico gruppo etnico (Etolì, Cretesi, Cilici, Fenici, Illiri, Tirreni, Mauri e, in epoche successive, Eruli, Vandali e Visigoti...) portando alla formazione di diversi potentati, fino alla costituzione di entità politiche che si radicavano in aree marginali, lontane dalle grandi vie di comunicazione, come l'Illiria, l'Etolia e la Cilicia (Lévêque 2000). Nel tardo Medioevo la pirateria era praticata dagli emarginati, schiavi fuggiaschi, disertori, mercenari privi di paga e di padrone, pescatori ridotti alla miseria e mercanti disposti a oltrepassare i limiti della legalità. I genovesi, i castigliani e i veneziani alternavano il proprio ruolo di commercianti, pirati e contrabbandieri, a seconda delle circostanze e delle convenienze del momento (Papagno 2006, 212-213; Agius, Netton 1997, 283-301).

Il principio della libertà del mare “sanciva qualcosa di molto semplice: che il mare costituisce una zona libera, di libera preda” (*“piratae omnium mortalium hostes sunt comune”*), un'idea destinata a grande fortuna (Gentili, *De Iure Belli libri tres*, Hanoviae 1612, I, 4, in Schmitt [1950] 1991, 21ss), ma già nella prima Modernità questa definizione sembrava decisamente svuotarsi di significato: la libertà dei mari era prima di tutto un'opzione giuridica e una scelta strategica.

I giuristi del Seicento si confrontarono nella celebre “guerra libresca dei cent'anni” per sostenere, da un lato, la libertà dei mari o, dall'altro, la loro territorialità (Nys 1984, 262) – celebre il trattato di Grotius, *Mare Liberum*, in difesa dell'extraterritorialità dei mari fondata sul concetto di “diritto naturale” che aveva in realtà lo scopo pratico di proteggere i corsari olandesi nelle loro scorribande nello Stretto di Malacca, e quello di John Selden, *Mare Clausum*, in cui si sosteneva la sovranità inglese sulla fascia di mare attorno alle coste britanniche; sempre nel XVII secolo, una legge inglese sanzionava i pirati, coloro che a titolo personale compivano rapine e ogni crimine, a partire dagli omicidi, in mare aperto e nei porti, fiumi e insenature.

Ma l'alterità del pirata, tradizionalmente collocato al di fuori del consorzio umano, tendeva a sfumare sui tavoli della *politique politicienne*.

La repressione del *crimen pirateriae* e delle imprese predatorie dell'*hostis humani generis* diventava strumento di eccezione nelle mani del principe (Ruschi 2009), a tutela della *societas humani generis*. Così, il pirata diventava l'archetipo del nemico dell'umanità; l'intera "sinistra genia", comprendente filibustieri, contrabbandieri, bucanieri e, più in generale, tutti coloro che avevano scelto una *maritime Existenz*, veniva ricondotta a tale stigmatizzazione. Una volta dichiarato pirata, l'individuo era posto *hors-la-loi* e *hors-l'humanité*, in modo da poter usare nei suoi confronti metodi spietati sino all'estrema disumanità (Zolo 2008, XXII). Il pirata, un'immagine costruita a tavolino attraverso una retorica funzionale alla legittimazione di conflitti e degli interventi politici, era la minaccia da estirpare per riaffermare un ordine politico e giuridico stabile (Grewe 2000, 304-312; Da Pozzo 1965, 557-580).

Dunque, cosa ha a che fare tutto ciò con il copyright/diritto d'autore? Cosa c'entra la pirateria? Il copyright e il diritto d'autore (due nozioni contigue non perfettamente sovrapponibili, anche in ragione delle diverse tradizioni giuridiche di *Common Law* e *Civil Law* cui si riferiscono) si sono affermati durante il Settecento nella loro configurazione attuale a partire dallo Statuto di Anna, come particolari 'esclusive' che accordavano il diritto di copia agli stampatori e, solo indirettamente e successivamente, come meccanismo di tutela degli autori dei contenuti (Izzo 2010). L'evoluzione del concetto di copia e la sua rilevanza giuridica traggono origine da una lunga tradizione filosofica e giuridica che in queste brevi riflessioni non è possibile ripercorrere. Il diritto romano non prevedeva regole sul diritto d'autore (le fonti giuridiche menzionano solo l'ipotesi di scrivere su carta altrui: si rinvia a Bartocci 2009). Tuttavia, già a partire dalle fonti letterarie di Cicerone e Marziale è possibile rintracciare nel richiamo al *plagiarius* la relazione che ancor'oggi lega l'autore alla sua opera come indice di "paternità letteraria". Va peraltro ricordato che copiare non è sempre stato illegale. La copiatura ha rappresentato una pratica essenziale per la sopravvivenza dei testi antichi, che dipendeva dal lavoro degli scribi (la sorte della *Divina Commedia* ne fu segnata e pare che Dante non se ne sia lamentato). Copiare era sinonimo di ricchezza – cui allude evidentemente il termine cornucopia: lat. tardo *cornucopia*, class. *cornu copiae* "corno dell'abbondanza, simbolo della fertilità". Nel periodo medievale la pratica della trascrizione manoscritta a opera di amanuensi negli scriptoria monastici era strumento di salvaguardia e diffusione culturale. Con l'invenzione della stampa a caratteri mobili e la successiva diffusione di opere letterarie sacre e profane (emblematico il caso di Cervantes e le preoccupazioni in *Don Chisciotte*), si svilupparono le prime lettere patenti concesse dai sovrani – sia in Francia agli *imprimeur*, come in Inghilterra con i poteri concessi alla *Stationers' Company* – agli stampatori, attestanti il loro diritto di riproduzione e, solo successivamente, le esclusive si estesero agli autori offrendo una certa tutela dei contenuti creativi, per un periodo limitato. A partire dal noto Statuto di Anna del 1710, considerato il primo atto legislativo moderno sul copyright – che attribuiva agli autori un diritto esclusivo di sfruttamento economico delle proprie opere dell'ingegno creativo per un tempo pari a 14 anni, rinnovabile una sola volta, e al termine del quale l'oggetto della tutela entrava

nel pubblico dominio – gli Stati moderni assumevano il controllo sui libri e sui loro contenuti, esercitando anche poteri censori attraverso gli stessi stampatori.

I successivi interventi che hanno riguardato la disciplina del diritto d'autore a livello internazionale, a partire dalla Convenzione internazionale di Berna per la protezione delle opere letterarie e artistiche (1886), fino ai più recenti accordi dell'Organizzazione Mondiale della Proprietà Intellettuale e agli Accordi TRIPS dell'Organizzazione Mondiale del Commercio cui hanno aderito, a geometria variabile, numerosi Stati, non hanno fatto altro che ricercare un equilibrio affinché questo nuovo mercato potesse prosperare bilanciando la protezione degli interessi dei titolari dei diritti d'autore (e dei diritti connessi) con l'interesse collettivo all'accesso alla conoscenza e alla cultura. Così da un lato, si è assecondata l'esigenza di proteggere le opere frutto del nostro ingegno creativo, garantendone lo sfruttamento economico e, in alcuni ordinamenti, anche i diritti morali, quale incentivo alla creazione di nuove opere (art. 27 della Dichiarazione Universale dei Diritti Umani e Convenzione di Berna) mentre, dall'altro, si promuovono la cultura, la ricerca e la circolazione della conoscenza (ad esempio, in Italia si veda l'art. 9 della Costituzione, che promuove lo sviluppo della cultura e la ricerca scientifica e tecnica), un "bene comune" fruibile dalla collettività. Una prospettiva, quest'ultima, che a sua volta ha radici lontane – tra gli scritti di Seneca, le *Epistulae Morales ad Lucilium* (62-65 d.C.), pur essendo di secoli antecedenti all'affermazione giuridica dei diritti d'autore, anticipa talune istanze contemporanee in materia di accesso libero e condiviso alla conoscenza.

L'approccio italiano si colloca nel quadro appena descritto – Legge 633/1941 e successive modifiche, recante "Protezione del diritto d'autore e di altri diritti connessi al suo esercizio", che ha recepito la normativa europea, a partire dalla Direttiva 2001/29/CE sul diritto d'autore nella società dell'informazione sino alla Direttiva (UE) 2019/790 sul diritto d'autore nel mercato unico digitale.

Esso si fonda sul riconoscimento di un monopolio temporaneo all'autore, di durata piuttosto lunga (70 anni *post mortem*), con possibilità di sfruttamento economico esclusivo dell'opera e il riconoscimento dei diritti morali: di paternità dell'opera, di integrità, di pentimento e di inedito; la stessa legge poi precisa anche le prerogative dei titolari dei diritti connessi (ad esempio, sulla fotografia "semplice"), e prevede eccezioni e limitazioni a tutela di diritti e libertà fondamentali, tra cui l'istruzione, la ricerca scientifica e la valorizzazione del patrimonio culturale (Pasa 2024).

L'idea di copyleft che si impone in un contesto similmente regolato, quello statunitense a seguito del Digital Millennium Copyright Act (DMCA 1998), si pone come strumento di bilanciamento degli interessi assicurando la protezione giuridica dell'autore, ma vincolandolo anche al mantenimento della libertà di fruizione e modifica dell'opera, in ottemperanza a specifiche clausole contrattuali contenute nelle licenze d'utilizzo (Raymond 2001; Aliprandi 2005). In pratica, il copyleft rappresenta una strategia giuridica che, usando gli stessi meccanismi del diritto d'autore, impone che ogni versione modificata o derivata di un'opera protetta da una licenza copyleft – ad esempio in ambito software, la GNU General Public License, sviluppata

da Richard Stallman (1985) e dalla Free Software Foundation – resti soggetta alle medesime condizioni di libertà di utilizzo, riproduzione, modificazione e redistribuzione. Si tratta, dunque, di un'operazione di rovesciamento del copyright tradizionale dentro uno spettro flessibile di “some rights reserved”, oggi diffusa grazie alle licenze Creative Commons, che offrono diverse combinazioni di clausole (attribuzione, non commerciale, condivisione allo stesso modo, ecc.).

A questo punto entra in gioco la pirateria. Con questo termine si designano, nel linguaggio corrente, le azioni illegali di condivisione di opere protette da diritti d'autore senza autorizzazione, ad esempio tramite software P2P, reti Torrent, come fu nel caso di Napster (1999), e BitTorrent (2001), fino ai più recenti fenomeni di streaming illecito di contenuti protetti da diritto d'autore, per quanto riguarda gli eventi sportivi e, in particolare, le partite di calcio. Infatti, le tecnologie emergenti hanno reso possibile la trasmissione di concerti dal vivo attraverso piattaforme come Facebook, o l'ascolto di brani musicali in streaming mediante playlist condivise all'interno di gruppi d'ascolto privati; inoltre pratiche analoghe si registrano nei Metaversi, anche in concomitanza con la trasmissione degli eventi a pagamento.

Generalmente tali attività sfuggono al controllo e alle sanzioni imposte dalle autorità nazionali, pur integrando condotte che violano le previsioni contenute nei Codici Penali e nelle leggi speciali in materia di diritto d'autore – in Italia gli artt. 171 e ss. della Legge n. 633/1941 disciplinano le ipotesi di duplicazione e diffusione abusiva, prevedendo sanzioni che vanno dalle pene pecuniarie a quelle detentive. Le pratiche di file sharing non autorizzate possono dunque tradursi in violazioni dei diritti di sfruttamento economico e comportare responsabilità di natura penale poiché gli organizzatori di trasmissioni su siti ‘pirata’ ottengono un duplice vantaggio economico: da un lato, un ritorno diretto dalla vendita di spazi pubblicitari sulle relative pagine web, dall'altro, un guadagno indiretto grazie all'instradamento del traffico online e alla raccolta di dati di navigazione degli utenti. In questo modo, arrecano un danno agli operatori economici che diffondono gli stessi contenuti a pagamento – essendo gli utenti attratti dalla gratuità, *ça va sans dire*.

Esistono, come si diceva sopra, movimenti di pensiero, sviluppi giurisprudenziali e soluzioni contrattuali che mirano a bilanciare queste dinamiche, svolgendo altresì una funzione deflativa, come ad esempio le licenze open source e quelle Creative Commons, che rappresentano tentativi di mediazione tra sistemi di tutela proprietari, ibridi e aperti. Ma la ricerca di un punto di equilibrio che preservi i diritti esclusivi e, al contempo, favorisca l'accesso aperto alla conoscenza è tutt'altro che agevole. Le sfide poste dal mondo digitale richiedono pertanto un costante adeguamento normativo e interpretativo, volto a garantire sia il mercato delle opere protette, sia il rispetto delle libertà fondamentali sancite a livello costituzionale e internazionale (Baldwin, Woodard 2009), dalla libertà di pensiero e di espressione, al “diritto alla cultura”, di recente enucleazione.

In questo contesto complesso, il ricorso a strumenti sanzionatori *ex post*, come l'irrogazione di sanzioni pecuniarie, sembra comunque insufficiente a garantire una tutela effettiva del diritto

d'autore, mancando di tempestività e rendendo pertanto necessario l'impiego di misure preventive. A tal fine, l'8 agosto 2023 è entrata in vigore in Italia la Legge n. 93/2023, recante "Disposizioni per la prevenzione e la repressione della diffusione illecita di contenuti tutelati dal diritto d'autore mediante le reti di comunicazione elettronica". La legge ha lo scopo di rafforzare la tutela del diritto d'autore online anche mediante l'attribuzione di nuovi poteri all'Autorità per le Garanzie nelle Comunicazioni (AGCOM).

Il Piracy Shield italiano

Ai sensi della citata Legge n. 93/2023, l'AGCOM può emanare un provvedimento cautelare di blocco in tempo reale che impone agli operatori dei servizi del mercato digitale, ai sensi del quadro giuridico europeo – inclusi gli operatori che abilitano l'accesso alla rete – di disabilitare l'accesso a contenuti diffusi illecitamente attraverso il blocco dei nomi di dominio e dell'instradamento del traffico di rete verso indirizzi IP riconducibili ad attività illecite. Tale misura viene notificata immediatamente agli operatori, ai gestori di motori di ricerca e ai prestatori di servizi della società dell'informazione coinvolti nell'accesso e fruizione del sito o del servizio illegale (Franceschelli 2023, 232-244). Di fatto la procedura si articola in questo modo: quando il titolare di un diritto, ad esempio Dazn o la Lega Calcio, individua un sito che trasmette contenuti senza la necessaria autorizzazione, segnala l'indirizzo IP o il *Fully Qualified Domain Name* (FQDN) incriminato attraverso un'apposita interfaccia sul sito dell'AGCOM, corredando la segnalazione con prove documentali atte a dimostrare la violazione subito. A seguito della segnalazione, entro un termine massimo di 30 minuti, i 309 operatori di servizi Internet che aderiscono alla piattaforma chiamata *Piracy Shield* hanno l'obbligo di rendere il sito inaccessibile, sostituendolo con una schermata che ne notifica la sospensione. Eventuali ricorsi vengono successivamente esaminati dall'AGCOM, che si occupa di valutare le segnalazioni presentate da coloro che ritengano di essere stati oggetto di un provvedimento ingiustificato. La lotta italiana contro la pirateria digitale ha segnato un nuovo e significativo traguardo con l'ordinanza del 19 dicembre 2024, emanata dal Tribunale di Milano, Sezione Specializzata in materia di impresa. Il Collegio ha accolto integralmente il reclamo presentato dalla Lega Nazionale Professionisti Serie A (LNPA) nei confronti di Cloudflare Inc. Nel procedimento sono intervenute *ad adiuvandum* Dazn Ltd, Sky Italia s.r.l. e la Lega Nazionale Professionisti Serie B. Il provvedimento emesso nei confronti di Cloudflare impone una serie di misure restrittive volte a contrastare la pirateria digitale e a tutelare i diritti d'autore. Tra le misure di maggior rilievo rientra l'obbligo di impedire la risoluzione DNS per i domini associati ad attività illecite, al fine di precludere tecnicamente l'accesso degli utenti a tali siti.

Il Tribunale ha inoltre disposto il blocco del reindirizzamento del traffico verso indirizzi IP precedentemente segnalati dall'AGCOM tramite la piattaforma *Piracy Shield*, nonché la cessazione dell'erogazione di servizi essenziali – quali *Content Delivery Network* (CDN), DNS autoritativo e reverse proxy – che Cloudflare forniva, agevolando così la diffusione di contenuti protetti dal diritto d'autore in modo illecito. Infine, il provvedimento impone alla società Cloudflare l'obbligo di fornire dati e informazioni dettagliate sull'identità dei clienti che si avvalgono dei suoi servizi per la diffusione di contenuti illeciti. L'adempimento di tale disposizione con-

sentirebbe di identificare i responsabili delle violazioni, rafforzando la cooperazione tra le autorità competenti, i fornitori di servizi e i titolari dei diritti. Il provvedimento del tribunale che riconosce il ruolo di Cloudflare quale intermediario e fornitore di servizi di accesso alla rete (*access provider*), i cui servizi sono stati utilizzati per agevolare attività illecite di pirateria, rappresenta un passaggio delicato nella strategia di contrasto alla pirateria digitale perché costituisce il primo provvedimento interpretativo della Legge 93/2023 e del funzionamento della piattaforma *Piracy Shield*. Dopo le ordinanze emesse nei confronti di Cloudflare (ordinanza dell'11 luglio 2022 e ordinanza del 19 dicembre 2024), il Tribunale di Milano ha sancito in modo inequivocabile che anche Google è tenuto a rispettare gli ordini di blocco dei siti pirata. La recente ordinanza contro Google dell'11 marzo 2025 è stata pronunciata nell'ambito di un procedimento avviato dalla Lega Serie A, la quale ha denunciato il mancato rispetto, da parte di Google, degli ordini di blocco dei siti pirata emanati dall'AGCOM. In particolare, il servizio DNS di Google continuava a consentire l'accesso a contenuti già inibiti dalla piattaforma *Piracy Shield*. Il Tribunale ha stabilito che Google, essendo soggetta alla disciplina del Regolamento europeo sui servizi digitali, può essere destinataria “di provvedimenti adottati in via d'urgenza al fine di contrastare attività illecite svolte dai destinatari dei servizi, laddove il servizio prestato contribuisca causalmente alla violazione del diritto altrui”.

Il Tribunale di Milano ha ritenuto le argomentazioni della Lega Serie A fondate tanto da emettere l'ordinanza senza procedere a un'audizione preliminare di Google, la quale avrà comunque l'opportunità di difendersi nelle prossime udienze. Tuttavia, il messaggio veicolato dalla decisione appare chiaro: nessun soggetto, neppure le grandi multinazionali statunitensi, possono considerarsi al di sopra della legge italiana. Alcuni profili critici sono già stati individuati e segnalati: un primo limite è relativo al fatto che queste misure cautelari sono almeno in parte aggirabili, poichè l'oscuramento dei siti interessati da parte di AGCOM sono efficaci soltanto per chi si connette dall'Italia e pertanto con una VPN gli IP in black-list sono comunque raggiungibili e visibili. Inoltre, questo strumento ha colpito anche siti che con attività illegali non c'entravano (cd falsi positivi), ma erano colpevoli di condividere (o ereditare) gli IP con chi trasmette i contenuti illegalmente. Tra le altre cose, nel marzo del 2024 un pezzo del software di *Piracy Shield* è stato pubblicato su Github, una piattaforma molto utilizzata dagli sviluppatori per condividere i codici software, rappresentando un problema di sicurezza per la piattaforma AGCOM e per i dati degli utenti (Agenda Digitale 2024). Un ulteriore profilo critico della *Piracy Shield* italiana riguarda l'idoneità di incidere su diritti e libertà fondamentali – tra cui la libertà di espressione, di manifestazione del pensiero e di iniziativa economica privata – le quali, sebbene garantite attraverso strumenti di controllo e repressione delle condotte illecite e anticoncorrenziali, con il *Piracy Shield* rischiano di subire limitazioni sproporzionate e talvolta ingiustificate. Questo rischio risulta particolarmente accentuato nei casi in cui l'attività di controllo e la moderazione dei contenuti siano affidate a soggetti privati che operano mediante strumenti automatizzati basati su sistemi algoritmici o di intelligenza artificiale – come avviene appunto nel caso della piattaforma *Piracy Shield* dell'AGCOM, il cui impiego ha talvolta determinato l'oscuramento automatico di contenuti ritenuti illeciti, ma che, di fatto si inseriva-

no in circuiti di diffusione del tutto legittimi (Lorusso 2024, 205-229). L'esigenza di garantire un'efficace tutela del diritto d'autore, in altre parole, legittimerebbe l'adozione di procedure d'urgenza e l'impiego di strumenti tecnologici avanzati, inclusi algoritmi e sistemi di intelligenza artificiale, per contrastare la diffusione illecita di contenuti sul web. Ma è davvero ciò che vogliamo? Il T.A.R. Lazio, con la sentenza n. 1223/2024, ha esaminato una vicenda originata dal giudizio volto all'annullamento delle delibere adottate dall'AGCOM, mediante le quali l'Autorità ha modificato il regolamento in materia di tutela del diritto d'autore in ambiente digitale.

Tali delibere prevedono la possibilità, nell'esercizio delle funzioni amministrative, di avvalersi di piattaforme che, attraverso l'impiego di sistemi di intelligenza artificiale, consentano l'oscuramento automatico dei contenuti illeciti. Il T.A.R. ha riconosciuto che l'esercizio dei poteri inibitori da parte dell'AGCOM si configura come compatibile con l'attuale assetto giurisdizionale sanzionatorio, sebbene il controllo sui diritti fondamentali venga, in tal modo, affidato anche a soggetti non pubblici che operano mediante strumenti automatizzati. La sentenza ha omissso però di considerare le garanzie procedurali necessarie a regolamentare l'impiego di sistemi capaci di sostituire, anche solo parzialmente, il giudizio umano. Ciò ha sollevato interrogativi circa la compatibilità della 'black box' che governa la piattaforma *Piracy Shield* con i principi fondamentali del procedimento amministrativo (Lorusso 2024). In definitiva, il contesto digitale si configura come un sistema complesso, caratterizzato dall'interazione tra poteri pubblici e privati, spesso divergenti nei rispettivi obiettivi. I monopoli intellettuali dei colossi digitali privati e la diffusione di modelli contrattuali di auto-regolazione, attraverso i quali hanno consolidato la propria influenza economica e sociale, testimoniano le difficoltà che incontra il legislatore nazionale o/e l'amministrazione pubblica nel disciplinare fenomeni in continua trasformazione. Questa trasformazione non solo ha ridefinito i confini tra autorità e accesso aperto (Caso 2023), pirati e legittimi fruitori, ma anche il rapporto tra autorità e libertà, così che i poteri dello Stato si trovano oggi affiancati (talvolta sostituiti) da soggetti privati nell'adempimento di funzioni pubbliche. L'adozione di meccanismi di co-regolazione tra settore pubblico e privato, in linea teorica, può contribuire a ridurre l'asimmetria informativa tra regolatori e regolati, favorendo un'azione più efficace nell'ambito della governance digitale. Tuttavia, sul piano applicativo, così come esistono strumenti di bilanciamento per limitare il potere pubblico, si rende necessario prevedere vincoli e garanzie anche nei confronti dei poteri privati, al fine di prevenire potenziali abusi. L'esperienza giuridica contemporanea dimostra infatti come i diritti e le libertà fondamentali, storicamente tutelati nel rapporto tra cittadino e autorità pubblica, siano sempre più spesso influenzati e, talvolta, compromessi dall'azione dei soggetti privati che operano nel web. Nel caso specifico, sebbene l'AGCOM sia formalmente legittimata all'esercizio di poteri inibitori per la tutela del diritto d'autore online, la delega delle funzioni di vigilanza agli operatori della rete rischia di determinare una disapplicazione dei principi fondamentali che regolano il rapporto tra libertà e autorità. Si delinea, dunque, uno scenario distopico nel quale, allo scopo di perseguire gli "internauti pirati" lo Stato delega funzioni pubbliche rilevanti, come i meccanismi di controllo, prevenzione ed *enforcement*, a (pochi) soggetti privati, con una conseguente erosione delle garanzie collettive. L'uso di questi

nuovi strumenti nelle dovrà trovare opportuno bilanciamento nel principio di legalità sostanziale, come attesta il vivacissimo dibattito dottrinale in corso.

Riflessioni conclusive

Oggi, copiare, modificare e condividere contenuti in ambito audio-visivo è diventato semplicissimo e non sempre tracciabile. Un regime basato su controlli, prevenzione e sanzioni, caratterizzato dall'interazione tra poteri pubblici e privati, ha un'architettura globale complessa e richiede soprattutto la collaborazione degli Stati, non tanto provvedimenti a livello dei singoli ordinamenti. Le persone continueranno a hackerare o piratare, e a procurarsi contenuti seguendo percorsi alternativi (Fisher 2004) nonostante blocchi e scudi (DRM, *region lock*, tempi di uscita differenziati, *piracy shields*) fintanto che i prezzi dei contenuti (o l'assenza di alternative ufficiali nei Paesi con infrastrutture tecnologiche poco sviluppate, o con PIL pro capite basso, in cui la "pirateria" può fungere da "compensazione" delle disuguaglianze) non rendono l'alternativa di violare le regole meno appetibile. In alcuni casi si tratta di azioni illegali che violano il diritto d'autore o i diritti connessi, come scaricare o condividere contenuti protetti (musica, film, software, immagini, ebook) senza l'autorizzazione dei detentori dei diritti. In altri casi si tratta di forme di condivisione libera (e non necessariamente for profit), remix, parodie o usi trasformativi di opere protette da copyright che si muovono in un'area opaca di confine tra legalità e illegalità, senza alcun connotato "piratesco". La questione principale riguarda il bilanciamento di interessi: quello degli utenti, che desiderano accedere a contenuti digitali a costi ragionevoli, e che a loro volta creano contenuti (*User-Generated Content*, UGC); gli interessi dell'industria creativa (cinema, musica, audio-visivo, editoria, software, videogiochi, ecc.), chi cioè desidera tutelare i propri investimenti e ottenere il giusto compenso per il proprio lavoro (GIPC 2019); gli interessi degli autori, artisti, sviluppatori, che non sempre coincidono con l'industria creativa appena menzionata, ma che possono essere soggetti indipendenti che vivono di (poche) royalties; gli interessi della collettività ad accedere alla conoscenza, alla cultura e all'innovazione, ma senza "distruggere" l'ecosistema produttivo.

Si potrebbe ipotizzare una semplificazione del regime di eccezioni e limitazioni al diritto d'autore europeo, sino ad accogliere una variante molto aperta del *fair use* statunitense (Hughes 2012), in particolare, gli usi per fini commerciali, oltre che le tradizionali eccezioni di studio, di ricerca e di valorizzazione della cultura. Un più ampio sostegno ai modelli open come Creative Commons, GNU e altre licenze aperte e, contestualmente, l'uso di nuovi modelli di business, come i sistemi di *pay-what-you-want* (ad esempio, molti progetti su Bandcamp o itch.io) e di crowdfunding che fidelizzano gli utenti (che pagano volentieri quando sentono di sostenere l'artista) potrebbero contribuire una (almeno parziale) riforma del diritto d'autore. Garantire un accesso più ampio a contenuti culturali e creativi favorisce la crescita delle persone e l'innovazione attraverso la sperimentazione, che ha ricadute positive sulla varietà e sull'originalità dei contenuti, poiché l'industria creativa sarà indotta a rinnovarsi, offrendo prodotti e servizi migliori a prezzi più ragionevoli. Ciò non mette tuttavia al riparo da possibili esiti negativi in quanto molti artisti e piccoli produttori potrebbero non riuscire a sostenersi economicamente e, nel lungo termine, ciò porterebbe a una riduzione della qualità e della diversità

dell'offerta culturale (Lanier 2013); inoltre le grandi piattaforme che possono permettersi licenze ampie e tutele legali costose potrebbero diventare ancora più forti, a discapito dei piccoli operatori. Se dunque norme troppo restrittive o troppo permissive possono risultare inapplicabili o finiscono per essere ignorate, norme ambigue vengono a creare un contesto di incertezza ancor più problematico.

Le incertezze sistemiche delineate in queste brevi riflessioni riguardano anche la concreta operatività della piattaforma *Piracy Shield* dell'AGCOM. Sebbene la dottrina riconosca il valore di un modello basato sulla co-regolazione pubblico/privato, diversi commentatori evidenziano i rischi insiti in un bilanciamento degli interessi in gioco che affidi funzioni tipicamente pubbliche a soggetti privati, senza un'adeguata definizione di limiti e garanzie. Il dibattito giuridico si è focalizzato sulla capacità di tali poteri di incidere su diritti e libertà costituzionalmente garantiti – quali la libertà di espressione e la libertà d'iniziativa economica – e sul loro rapporto con i principi e le normative stabilite dagli Stati e dalle organizzazioni internazionali nelle relazioni sociali ed economiche. Entro tale contesto, anche il quadro normativo europeo mostra criticità. Il pacchetto digitale – pur rappresentando un notevole tentativo del legislatore europeo di rispondere ai rischi di una regolazione esclusivamente privata – non sembra fornire una disciplina che tenga conto dei diversi interessi in gioco. In particolare, rimane irrisolta la questione del ruolo delle tecnologie rispetto ai potenziali conflitti con i diritti fondamentali, come nel caso del *Piracy Shield* dell'AGCOM, evidenziando la necessità di prestare maggior attenzione alle ipotesi in cui le piattaforme digitali assumono poteri di *enforcement* privi di adeguati contrappesi e garanzie.

Bibliografia

Fonti

AGCOM 2013

Regolamento in materia di tutela del diritto d'autore sulle reti di comunicazione elettronica.

Berna 1886

Convenzione di Berna (1886) 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 1928, a Bruxelles il 26 giugno 1948, a Stoccolma il 14 luglio 1967 e a Parigi il 24 luglio 1971, ratificata in Italia con LEGGE 20 giugno 1978, n. 399, (GU n.214 del 02-08-1978 - Suppl. Ordinario).

DMCA 1998

Digital Millennium Copyright Act, Pub.L. 105-304, 112 Stat. 2860.

EUIPO 2017 (2020)

European Citizens and Intellectual Property: Perception, Awareness, and Behaviour, commissioned by the EUIPO to Deloitte.

DIRETTIVA 2001/29

Direttiva 2001/29/CE del Parlamento europeo e del Consiglio, del 22 maggio 2001, sull'armonizzazione di taluni aspetti del diritto d'autore e dei diritti connessi nella società dell'informazione, Gazzetta Ufficiale L 167/10.

DIRETTIVA 2019/790

DIRETTIVA (UE) 2019/790 del Parlamento Europeo e del Consiglio, del 17 aprile 2019, sul diritto d'autore e sui diritti connessi nel mercato unico digitale e che modifica le direttive 96/9/CE e 2001/29/CE, Gazzetta ufficiale L 130/92.

Fair Use

Fair Use (17 U.S.C. § 107, U.S.) and Fair Dealing Provisions (in various Commonwealth countries).

GIPC 2019

Measuring the Magnitude of Global Counterfeiting: Creation of a Contemporary Global Measure of Physical Counterfeiting by the U.S. Chamber of Commerce, Global Intellectual Property Center (GIPC).

IFPI 2019

Music Listening 2019: Global Report.

Legge n. 633/1941

Protezione del diritto d'autore e di altri diritti connessi al suo esercizio (GU n.166 del 16-07-1941).

Legge n. 93/2023

Disposizioni per la prevenzione e la repressione della diffusione illecita di contenuti tutelati dal diritto d'autore mediante le reti di comunicazione elettronica (GU Serie Generale n.171 del 24-07-2023).

Statute of Anne 1710

Statute of Anne (1710), 8 Ann., c.19, Regno d'Inghilterra.

T.A.R. Lazio 2024

T.A.R. Lazio, sentenza n. 1223/2024.

Tribunale di Milano 2022

Tribunale di Milano, ordinanza dell'11 luglio 2022; ordinanza del 19 dicembre 2024; ordinanza dell'11 marzo 2025 (banca dati De Jure).

TRIPs Agreement

Agreement on Trade Related Aspects of Intellectual Property Rights, adottato a Marrakech 15 aprile 1994, "Accordo relativo agli aspetti dei diritti di proprietà intellettuale attinenti al commercio" ratificato dall'Italia con legge 29 dicembre 1994, n. 747.

Wipo

Convenzione istitutiva dell'Organizzazione Mondiale della Proprietà Intellettuale firmata a Stoccolma nel 1967 e modificata il 2 ottobre 1979.

Riferimenti bibliografici

Agius, Netton 1997

D.A. Agius, I.R. Netton (eds), *Across the Mediterranean Frontiers Trade, Politics and Religion*, Thurnout 1997, 650-1450.

Aliprandi 2005

A. Aliprandi, *Copyleft & opencontent, l'altra faccia del copyright*, Piacenza 2005.

Baldwin, Woodard 2009

C.Y. Baldwin, C.J. Woodard, *The Architecture of Platforms: A Unified View*, in A. Gawer (ed.), *Platforms, Markets and Innovation*, chapter 2, 2009, Cheltenham 2009.

Bartucci 2009

U. Bartucci, *Aspetti giuridici dell'attività letteraria in Roma antica. Il complesso percorso verso il riconoscimento dei diritti degli autori*, Torino 2009.

Benkler 2006

Y. Benkler, *The Wealth of Networks: How Social Production Transforms Markets and Freedom*, New Haven/London 2006.

Bodó 2020

B. Bodó, *Pirates in the Library – An Inquiry into the Guerilla Open Access Movement*, "European Journal of Communication" 35, 3 (2020), 249-266.

Boulton 1983

J.W. Boulton, *Maritime Order and the Development of the International Law of Piracy*, "International Relations" VII (1983), 2335-2350.

Boyle 2008

J. Boyle, *The Public Domain: Enclosing the Commons of the Mind*, New Haven/London 2008.

Caso 2023

R. Caso, *La scienza dell'Upside Down e la libertà perduta*, "AISA. Associazione Italiana per la promozione della Scienza Aperta" 23 ottobre 2023.

Da Pozzo 1965

G. Da Pozzo, *Venezia e il problema degli Uscocchi: una nuova opera sarpiana*, "Giornale storico della letteratura italiana" CXLII (1965), 557-580.

De Martino 1985

F. De Martino, *Storia della costituzione romana*, Napoli 1985.

De Souza 1999

P. De Souza, *Piracy in the Graeco-Roman World*, Cambridge 1999.

Fisher 2004

W. Fisher III, *Promises to Keep: Technology, Law, and the Future of Entertainment*, Redwood City (CA) 2004.

Franceschelli 2023

V. Franceschelli, *Pirateria: la lunga via da Pompeo all'AGCom (A proposito delle Disposizioni per la prevenzione e la repressione della diffusione illecita di contenuti tutelati dal diritto d'autore mediante le reti di comunicazione elettronica, ovvero di come la giustizia umana si arrenda all'Intelligenza Artificiale)*, "Rivista di diritto industriale" 72, 4/5 (2023), 232-244.

Goldie 1937

L.F.E. Goldie, *Nyon Arrangement e Geneva Agreement Supplementary to the Nyon Arrangement. Commentary in The Law of Naval Warfare. A Collection of Agreements and Documents with Commentaries*, edited by N. Ronzitti, Dordrecht 1988, 495-498.

Goldie 1989

L.F.E. Goldie, *Terrorism, Piracy and the Nyon Agreements, in International Law at a Time of Perplexity. Essays in Honour of Shabtai Rose*, edited by Y. Dinstein, Dordrecht 1989, 225-248.

Grewe [1984] 2020

W.G. Grewe, *The Epochs of International Law [Epochen der Völkerrechtsgeschichte*, Baden-Baden 1984], trad. by M. Byers, *The Epochs of International Law*, Berlin/New York 2020.

Hockenberry 2013

B.L. Hockenberry, *The Guerilla Open Access Manifesto: Aaron Swartz, open access and the sharing imperative*, "Lavery Library Faculty/Staff Publications" 6, 21 November 2013.

Izzo 2010

U. Izzo, *Alle origini del copyright e del diritto d'autore. Tecnologia, interessi e cambiamento giuridico*, Roma 2010.

Lanier 2013

J. Lanier, *Who Owns the Future?*, New York 2013.

Lévêque 2000

P. Lévêque, *La disgregazione del 'nomos'*, in *La società ellenistica. Quadro politico. 7. Storia e Civiltà dei Greci*, a cura di A. Barigazzi, P. et al., Milano 2000, 117-126.

Lessig 2004

L. Lessig, *Free Culture: How Big Media Uses Technology and the Law to Lock Down Culture and Control Creativity*, London 2004.

Lessig 2008

L. Lessig, *Remix: Making Art and Commerce Thrive in the Hybrid Economy*, London 2008.

Lessig 2009

L. Lessig, *The Code is Law*, "The Industry Standard" 9 April 1999.

Lorusso 2024

A. Lorusso, *Poteri pubblici e privati nella tutela del diritto d'autore online. La piattaforma 'anti-pirateria' di AGCom al vaglio del giudice amministrativo*, "MediaLaws" 2 (2024), 205-229.

Maigret, Roszkowska 2015

N. Maigret, M. Roszkowska, *The Pirate Book*, Ljubljana 2015.

Nys 1894

E. Nys, *Les origines de droit international*, Bruxelles 1894.

Papagno 2006

G. Papagno, *I Portoghesi d'oro. Re, nobili, ebrei, mori, mercanti e popolo nella formazione di un impero*, Reggio Emilia 2006.

Pasa 2024

B. Pasa, *Artistic, transformative, and commercial reproduction and reuse: an Italian perspective*, "Tutela & Restauro" (2024), 137-151.

Pirate Parties International (2022)

Pirate Manifesto First Draft – Pirate Party International.

Raymond 2001

E.S. Raymond, *The Cathedral & the Bazaar: Musings on Linux and Open Source by an Accidental Revolutionary*, Newton (MA) 2001.

Ruschi 2009

F. Ruschi, *Communis Hostis Omnium. La pirateria in Carl Schmitt*, "Quaderni Fiorentini per la storia del pensiero giuridico moderno" 38, 2, (2009), 1215-1276.

Ruschi 2012

F. Ruschi, *Questioni di spazio: la terra, il mare, il diritto in Carl Schmitt*, Torino 2012.

Schmitt [1937] [1938] [1994] 2007

C. Schmitt, *Il concetto di 'pirateria'* [Der Begriff der Piraterie, "Voelkerbund und Voelkerrecht" IV (1937), 351-354], "La vita italiana" XXVI (1938), 189-193; poi in Id., *L'unità del mondo e altri saggi*, Roma 1994, 181-186; con trad. di A. Caracciolo in *Posizioni e concetti: in lotta con Weimar-Ginevra-Versailles. 1923-1939*, Milano 2007, 399-404.

Schmitt [1942] 1983

C. Schmitt, *Il mare contro la terra* [Land und Meer. Eine weltgeschichtliche Betrachtung, 1942], in Id., *Scritti politico-giuridici 1933-1942. Antologia da «Lo Stato»*, a cura di A. Campi, Perugia 1983, 107-113.

Schmitt [1950] 1991

C. Schmitt, *Il nomos della terra* [Der Nomos der Erde im Völkerrecht des Jus Publicum Europaeum, 1950], a cura di F. Volpi, trad. di E. Castrucci, Milano 1991.

Stallman 1985

R. Stallman, *The GNU Manifesto*.

Sombart 1991

N. Sombart, *Die deutschen Männer und ihre Feinde: Carl Schmitt – ein deutsches Schicksal zwischen Männerbund und Matriarchatsmythos*, München 1991.

Swartz 2008

A. Swartz, *Guerilla Open Access Manifesto*, 2008.

The Nyon Arrangements 1938

The Nyon Arrangements. Piracy by Treaty, "The British Yearbook of International Law" XIX (1938), 198-208.

Ziccardi 2022

G. Ziccardi, *Aggiustare il mondo, La vita, il processo e l'eredità dell'hacker Aaron Swartz*, Milano 2022.

Zolo 2008

D. Zolo, *La profezia della guerra globale*, in S. Pietropaoli (a cura di), C. Schmitt, *Il concetto discriminatorio di guerra*, Roma/Bari 2008, V-XXXIII.

English abstract

Barbara Pasa investigates the contemporary phenomenon of digital piracy, starting with Carl Schmitt's political theory. Drawing connections between maritime piracy and today's digital pirates, the author explores how copyright law, institutional power, and technological control shape access to information. Examples such as Sci-Hub, UbuWeb, and the Guerilla Open Access Manifesto by Aaron Swartz highlight the tension between intellectual property regimes and the ethical imperative to share knowledge. The recent Italian legislation introducing the Piracy Shield system is critically examined as a case of how legal frameworks increasingly reflect monopolistic tendencies in the digital domain.

keywords | Privacy Shield; Copyright; Copyleft; Intellectual Property; Open Access.

Note su alcune aperture giurisprudenziali al principio del “libero utilizzo” e sugli effetti nelle culture del riuso

Alessia Brandoni



Jonas Mekas, *The Internet Saga*, 2015.

E ora, eccomi qui, nel profondo Brooklyn,
anni dopo, eccomi qui al mio tavolo coperto di
poesie, film, romanzi, saggi. Eccomi qui, ora, a lottare
con tutto, rivivendo la tua vita, dal Friuli a Napoli a Roma
alla Palestina all'India all'Africa a Chaucer al Marchese de Sade [...].

Da una lettera di Jonas Mekas a Pier Paolo Pasolini, 2014

Nello scenario attuale che vede l'arte visiva e le pratiche audiovisive contemporanee composte da molteplici pratiche di montaggio, riassettraggio, citazione e utilizzo di materiale preesistente – found footage, pratiche collettive di mash-up, mappe e atlanti in quanto forme estetiche e prassi artistiche – assume rilevanza provare a chiarire, alla luce di una certa giurisprudenza per lo più europea, se e in che misura sia consentito l'utilizzo di frammenti o di intere opere altrui all'interno di un'altra opera senza che questo costituisca una violazione del diritto d'autore e, quando esistente, del connesso diritto di riproduzione che spetta al produttore (di un film, di un brano musicale, di una banca dati ecc.).

Nel rapportare la giurisprudenza che si richiamerà, anche in commento, con alcune culture del riuso, si terrà anche a mente la suddivisione operata in *Archivi impossibili. Un'ossessione dell'arte contemporanea* (Baldacci 2016), su alcune tendenze al recupero e riutilizzo di immagini preesistenti. Laddove, a partire dall'evidenza di come "l'aspetto politico e quello mnemonico sono da sempre le due facce dell'archivio", si ipotizza come tale prassi sembra aver preso, tra le altre possibili, due forme espressive, e altrettante pratiche processuali, prevalenti: c'è chi basa la propria ricerca dando pregnanza al rapporto con il passato e lo fa o con sguardo rivolto a "tecniche démodé e obsolete, ai vecchi proiettori e pellicole", o con attività basate "sulla ricerca in archivio e su un metodo rigoroso" portate avanti anche in quanto accademici; e c'è chi, "specialmente tra le ultime generazioni, ha lo sguardo interamente rivolto al futuro, quindi ai nuovi media e a quel pullulare di opportunità di creazioni, condivisione, usabilità e circolazione delle immagini fornite da Internet, al di là del diritto d'autore e di citazione e del corretto uso dei materiali 'rubati' ad altri" (Baldacci 2016).

Pensando, quindi, alla complessità di fenomeni quali la coesistenza interattiva "tra testi del passato analogico e del presente digitale" e ai suoi effetti sull'"ecosistema della proprietà intellettuale e dell'industria culturale" (Fabbri 2012, 23), si intende, appunto, offrire una veduta su una certa giurisprudenza che ha offerto una interpretazione ampia sia dell'eccezione di citazione (cfr. art. 5, par. 3, lett. d) dir. Infosoc; art. 70 l.a.) che del libero utilizzo all'interno del diritto armonizzato europeo (in particolare si fa riferimento alla giurisprudenza della Corte di Giustizia dell'UE e all'art. 24, par.1, della legge tedesca sul diritto d'autore). Interpretazioni che sembrano voler abbandonare l'errore di base che vede delineare il limite del diritto d'autore come qualcosa di naturale, unitario, addirittura ontologico; invece di considerarlo per quello che è nei rapporti materiali, vale a dire un dispositivo economico. Ché già nel lemma 'privativa', cardine della disciplina che informa tanto il diritto d'autore che la proprietà intellettuale, risuona fin troppo forte il timore di una qualche perdita di malcelata origine metafisica.

In questa prospettiva occorre tornare tra le pieghe della decisione della Corte di Giustizia emessa nel caso *Pelham* (CGUE 29 luglio 2019, in causa C-476/17, Pelham GmbH, Moses Pelham, Martin Haas c. Ralf Hütter, Florian Schneider-Esleben). In primo luogo perché in essa sono stati affrontati vari aspetti sia dell'eccezione di citazione che, più in generale, della possibile individuazione di altre forme di libero utilizzo; inoltre perché occorre restare vigili nei confronti di battute d'arresto contenute in recenti pronunce (cfr. Cass. 8 febbraio 2022 n. 4038, Monica de Bei Schifano, Archivio Mario Schifano, Marco Giuseppe Schifano c. Fondazione M.S. Multistudio), in quanto dirette a vanificarne la portata espansiva.

Quest'ultima decisione della giurisprudenza italiana, di taglio più restrittivo, ha infatti inteso ribadire come la citazione sia una eccezione rispetto alla tutela forte e granitica accordata ai diritti dell'autore. Nello specifico, la Corte di Cassazione ha ritenuto illegittimi l'utilizzo e la riproduzione di un'opera dell'arte figurativa nella sua interezza (nel caso di specie di opere di Mario Schifano), in tal modo fornendo un'interpretazione letterale dell'eccezione di citazione ancorata alle sole riproduzioni parziali dell'opera, con la conseguenza di escludere le singole

opere dell'arte figurativa (si pensi a dipinti e sculture ma anche a fotografie e installazioni) dalla possibilità di essere riutilizzate, e ciò valendo sia rispetto a usi rivolti a fruizioni di carattere scientifico, sia nei confronti di usi diretti alla creazione di nuove opere nelle quali è implicato un carattere trasformativo^[1]. D'altronde, come rilevato in dottrina, "l'eccezione di citazione, come delineata dall'art. 70 l.s. e come interpretata dalla dottrina e dalla giurisprudenza italiane maggioritarie fino a oggi, risente ancora fortemente della concezione secondo cui le eccezioni e limitazioni alla tutela autoriale costituiscono 'isole di libertà in un mare di esclusiva'" (Visentin 2022, 837). Mare in cui la citazione, secondo la rotta stretta delineata dalla Convenzione di Berna, deriva la propria legittimità anzitutto dalla sussistenza del nesso di strumentalità e dal rispetto del principio di non concorrenza (a riprova della pervasività dei dispositivi economici implicati nel sistema giuridico che regola il diritto d'autore).

Nella decisione *Pelham*, invece, vertente sull'utilizzo di circa due secondi del brano musicale dei Kraftwerk, *Metall auf Metall*, da parte della rapper Sabrina Setlur all'interno del proprio brano musicale originale *Nur mir* (la pratica del c.d. sampling, o campionamento), la Corte di Giustizia dell'UE, ponendosi di fronte alla richiesta di condanna di quest'ultima da parte degli autori del brano, anche in qualità di produttori dei fonogrammi, riprodotti e ripetuti in loop in *Nur mir* ma a una velocità ridotta, ha affrontato, seppure partendo da una qualificazione negativa applicata al caso di specie, risolta poi positivamente per altra strada, "le condizioni di applicabilità dell'eccezione di citazione" – a partire dal sampling ma muovendosi verso interpretazioni più generali – nel solco di un bilanciamento tra l'armonizzazione del diritto d'autore e dei diritti connessi e l'implementazione delle eccezioni e limitazioni previsto in ambito europeo (cfr. Direttiva 2001/29 "InfoSoc"). In una nota a commento della sentenza della CGUE in oggetto (Banterle 2020, 399), la dottrina ha rilevato come, in merito alle suddette condizioni di applicabilità, la CGUE si sia "attestata all'interno di una recente giurisprudenza della Corte a fornire un'interpretazione [...] più elastica [...] del concetto di citazione", in quanto "la citazione non dovrebbe essere limitata al solo scopo di "critica" (menzionato dalla norma al solo scopo esemplificativo)", bensì dovrebbe essere collegata a una più generale finalità di "illustrare un'affermazione, di difendere un'opinione o, ancora, di permettere un confronto intellettuale tra tale opera e le affermazioni del suddetto utente. In sintesi, dunque, dovrebbe sussistere l'obiettivo di "interagire" con l'opera originale (*Pelham*, punto 71)" (Banterle 2020, 399). La nota a commento della sentenza della Corte di Cassazione italiana su citata (sent. Cass. n. 4038/2022), situandosi, per via di un riferimento ad altri contesti normativi europei (il sistema tedesco, per esempio) e al quadro più espansivo delineato dalla CGUE nel caso *Pelham*, all'interno di una critica all'interpretazione rigida adottata dalla Cassazione italiana in merito all'art. 70 l.a., ha messo in evidenza come "una nozione di citazione così limitata quanto allo scopo perseguito come quella italiana sembra difficile da accettare alla luce dell'interpretazione fornita dalla Corte di Giustizia, nonostante non si debba dimenticare che gli Stati membri conservano un margine di discrezionalità significativo nell'implementazione di questa eccezione [...] tale spazio di discrezionalità, tuttavia, come notato dalla Corte di Giustizia, dev'essere pur sempre bilanciato con il rispetto dei principi di proporzionalità, effettività di ec-

cezioni e limitazioni e giusto equilibrio fra i vari diritti fondamentali tutelati dall'ordinamento giuridico europeo, fra cui la libertà di espressione degli utenti delle opere protette" (Visentin 2022, 855). I termini restrittivi con cui la giurisprudenza italiana interpreta l'eccezione di citazione sembrerebbero, a questo punto, in palese contrasto con quei fini legittimi della citazione secondo i quali, in virtù di quel confronto e di quella interazione già menzionati, la CGUE è arrivata ad auspicare l'avversarsi di un proposito generale che vede, e non più in posizione subordinata alle prerogative della privativa, la creazione di un dialogo tra l'opera citata e quella citante[2]. Dialogo il cui spazio di esistenza, come rilevato, sia "assai più ampio, onnicomprensivo e indefinito dei fini di critica e discussione indicati dal legislatore italiano" (Visentin 2022, 855). Proposito, questo, autorevolmente espresso in ambito europeo, che finalmente ridimensionerebbe la rigidità dell'impianto normativo italiano, in particolare perché si andrebbero ad adottare criteri non più solo riferiti a un limite quantitativo, ossia la lunghezza e il numero delle citazioni, o strumentale, vale a dire la finalità di critica, discussione e insegnamento (oltre al venerato rispetto per il limite economico che vieta la concorrenza tra i mercati di riferimento delle due opere)[3]. Ecco, allora, che il riferimento all'interazione dialogica tra l'opera citante e quella citata nonché – come vedremo meglio più avanti – l'attenzione all'elemento trasformativo presente nell'opera che 'rubà' qualcosa a un'altra, restituiscono l'emersione della portata qualitativa della posta in gioco.

Sempre in questo ambito – e in un'ottica espansiva che vede la citazione non più rinchiusa nel recinto dell'eccezione – il 'diritto' a un uso dialogico e creativo della citazione è stato riconosciuto dalla Corte costituzionale tedesca nella causa intentata contro il drammaturgo Heiner Müller, rispetto all'utilizzo di due lunghi estratti da *Vita di Galileo* e *Coriolano* di Bertold Brecht, all'interno della sceneggiatura teatrale *Germania 3: Gespenster am totem Mann* (Corte costituzionale federale, 29 giugno 2000). Tramite l'uso di un corsivo evidente con cui ha riprodotto senza alcun camuffamento i testi citati, Müller ha inteso evidenziare l'instaurazione di un dialogo artistico con le opere originarie da parte dell'opera citante, a sua volta opera di creazione e tutelata quindi dal diritto d'autore. La Corte tedesca, come commenta la dottrina, "attraverso un giudizio di proporzionalità", e "ammettendo così la riproduzione anche di brani molto estesi" (altra scossa al regime del limite quantitativo), ha valorizzato il parametro costituito dalla "capacità dell'opera citata di 'adattarsi' alla nuova creazione e di costituire parte integrante di un'autonoma espressione artistica, così da favorire la nascita di quest'ultima e il dialogo culturale fra autori diversi" (Visentin 2022, 859).

Il riferimento all'interazione tra opere come a un elemento allo stesso tempo costitutivo ed espansivo assume ulteriore valenza se lo consideriamo nell'ottica che informa le culture del riuso in ambito audiovisivo. Culture il cui segno distintivo si rinviene tanto nel ricorso a un dialogo costante con le immagini preesistenti, del passato, quanto a un utilizzo di immagini altrui "montate" in una temporalità simultanea e in una spazialità eterogenea. A essere convocate, in queste azioni creative e performative, sono infatti pratiche di agentività relazionale e posizionamenti di sguardi mai irrelati (sull'interazione tra le immagini come elemento costitutivo vedi Daney 1997), piuttosto visibilmente implicati con i contesti e con le pratiche di altri e al-

tre – intelletti generali che dialogano (e si auspica sfrenatamente) con la stratificazione che permea e struttura la memoria collettiva del reale.

Dopo aver visto come l'eccezione di citazione, tramite percorsi argomentativi e approcci non restrittivi – e non subalterni né alla logica autoreferenziale, e premiale verso il mercato, delle privative, né alla mistica della paternità dell'opera – possa aprire degli spazi per il riconoscimento della liceità del riuso di opere altrui (e sia in forma di frammenti che anche, se in relazione, nella loro interezza), è necessario affrontare la questione, valutata anch'essa dalla giurisprudenza fin qui richiamata, dei c.d. “usi trasformativi”. A monte, infatti, della decisione della CGUE sul caso *Pelham* c'è una interessante pronuncia della Corte tedesca che, come ricostruito in dottrina, interpretando l'art. 24, par.1 della legge tedesca sul diritto d'autore, aveva preso in esame “la situazione in cui un'opera dell'ingegno è stata utilizzata come ispirazione, punto di partenza, per una nuova espressione creativa, talmente differente nella sua apparenza esteriore che l'espressione creativa dell'opera iniziale svanisce [...]. Applicando tale principio, la Corte suprema tedesca aveva ritenuto che il brano *Nur mir* presentasse caratteristiche individuali originali che si distinguono dal sample di due secondi ripreso nel fonogramma dei Kraftwerk. E che quindi *Nur mir* dovesse essere considerata una creazione indipendente” (Banterle 2020, 396). La CGUE, radicalizzando il ragionamento della Corte tedesca, in sede di impugnazione ha individuato la configurabilità della liceità del libero utilizzo solamente laddove il frammento utilizzato in una nuova opera non sia più riconoscibile^[4]. Di conseguenza, l'elemento qualitativo per l'ammissibilità del libero utilizzo non sarà più, in questo caso, l'“interazione” tra le opere, in ragione della quale, lo abbiamo visto, a non poter mancare è proprio l'elemento della riconoscibilità del frammento o dell'opera ri-utilizzata tramite la pratica della citazione. Al contrario, ciò che qui andrà di volta in volta verificato sarà proprio l'elemento riconducibile alla perdita di riconoscibilità del frammento impiegato nella nuova opera. Opera che in ogni caso, per superare il giudizio di liceità, dovrà a sua volta confrontarsi (o scontrarsi) con il concetto di “creatività”, fattispecie giuridica ancora troppo spesso legata, quanto alla sua individuazione, a criteri come “lavoro dell'uomo” “opera intellettuale”, “impronta personale”, “libertà individuale”, “assenza di un qualsiasi condizionamento” – tutte qualificazioni tipiche di un soggetto liberale pensato come fosse un soggetto neutro, autonomo, astratto e, se proprio in vena di concedere qualcosa all'esperienza e alla differenza, agito viepiù da intenti strumentali e pulsioni assimilative.

Infine occorre ricordare – quanto alle lecite appropriazioni delineate dalla interpretazione estensiva adottata dalla riferita giurisprudenza europea – il confronto, oramai di lunga data, tra la giurisprudenza europea e quella statunitense in materia di fair use (i cui tanti spunti richiederebbero di essere approfonditi in un testo a parte).

In uno scenario di questo tipo, ecco allora che le pratiche di riuso di materiali preesistenti indicate all'inizio di questo testo potranno trovare ascolto, in un eventuale giudizio di liceità, secondo due vie (peraltro, se si pensa alle modalità implicate nei vari tipi di riuso, non per forza alternative): per quanto concerne l'eccezione di citazione a contare sarà la qualità della

relazione che l'opera citante ha intessuto con le opere citate e, a rigore, il percorso logico-argomentativo seguito nello stabilirne di volta in volta le interazioni; per quanto attiene ai liberi utilizzi “trasformativi”, idonei a travalicare i confini delle privative originarie, a entrare nell'interazione interpretativa della giurisprudenza e della dottrina sarà stavolta la creatività dell'attività trasformativa applicata nella nuova opera.

Di volta in volta. Dentro la congerie delle esperienze. Allorché non va dimenticato, in una lettura non liberale del diritto – ma che va anche a sostegno di una impostazione minimamente bilanciata in fatto di interessi – che i diritti sono strumenti e non fini in sé; e che è dubbio che possa esserci un fuori dalle norme giuridiche che non sia, a sua volta, influenzato e agito da “altre norme, molte delle quali altrettanto eteroimposte, e quindi più difficilmente visibili e contestabili” (Pitch 2008, 275). E questo vale, del resto, anche per l'autoimprenditorialità e l'autosfruttamento che sta alla base di tanto lavoro culturale e artistico.

Nota a margine. Per ogni attività di raccolta, archiviazione e rimontaggio c'è un resto che non smette di convocarci (in vari ambiti). Di fronte a questo – a guisa di occorrenze-fantasma per il filo dei discorsi fin qui implicato – appaiono in flagrante alcune immagini latenti: la vita ri-visita di Jonas Mekas, le *Verifiche incerte* di Grifi e Barruchello, la *Cinécriture* di Agnes Varda, le *Histoire(s)* di Jean-Luc Godard, il cinema esposto di Douglas Gordon e di Albert Serra, la decostruzione dell'immagine egemone di Yervant Gianikian e Angela Ricci-Lucchi, gli atlanti, collages e frammenti di reale di Virginia Eleuteri Serpieri, i frame espansi (inclusi i risvegli) di Enrico Ghezzi e Alessandro Gagliardo.

Note

1. Si riportano le conclusioni della sentenza qui riferita: “La riproduzione di opere d'arte, allorché sia integrale e non limitata a particolari delle opere medesime non costituisce alcuna delle ipotesi di utilizzazione libera; per godere del regime delle libere utilizzazioni, inoltre, detta riproduzione deve essere strumentale agli scopi di critica e discussione, oltre che al fine meramente illustrativo correlato ad attività di insegnamento e di ricerca scientifica dell'utilizzatore e non deve porsi in concorrenza con l'utilizzazione economica dell'opera che compete al titolare del diritto: diritto che ricomprende non solo quello di operare la riproduzione di copie fisicamente identiche all'originale, ma qualunque altro tipo di replicazione dell'opera che sia in grado d'inserirsi nel mercato della riproduzione, e quindi anche la riproduzione fotografica in scala” (Cass. Sez. I civ., n.4038/2022).

2. “In particolare, qualora il creatore di una nuova opera musicale utilizzi un campione sonoro (sample) prelevato da un fonogramma e riconoscibile all'ascolto di detta nuova opera, l'utilizzo di tale campione sonoro può, a seconda delle circostanze del caso concreto, costituire una ‘citazione’, a norma dell'articolo 5, paragrafo 3, lettera d), della direttiva 2001/29, letto alla luce dell'articolo 13 della Carta, a condizione che detto utilizzo abbia l'obiettivo di interagire con l'opera da cui il campione è stato prelevato, nel senso prospettato al punto 71 della presente sentenza, e che le condizioni previste all'articolo 5, paragrafo 3, lettera d), siano soddisfatte” (CGUE 29 luglio 2019, emessa nel caso *Pelham*). Laddove quest'ultima norma prescrive che “quando si tratti di citazioni, per esempio a fini di critica o di rassegna, sempreché siano relative a un'opera o altri materiali protetti già messi legalmente a disposizione del pubblico” si debba indicare, “salvo in caso di impossibilità, la fonte, incluso il nome dell'autore e che le citazioni siano fatte conformemente ai buoni usi e si limitino a quanto giustificato dallo scopo specifico”.

3. Così, infatti, argomenta ancora, in senso restrittivo, la giurisprudenza italiana: “Vige, al riguardo, un limite analogo a quello operante per le altre esigenze indicate nell’art. 70, rispetto alle quali questa Corte ha avuto modo di osservare che la libertà di utilizzazione si giustifica essenzialmente con la circostanza che l’opera di critica, di discussione, di insegnamento ha fini del tutto autonomi e distinti da quelli dell’opera ‘citata’, i cui ‘frammenti’ riprodotti perciò stesso, non creano una neppur potenziale concorrenza con i diritti di utilizzazione economica spettanti all’autore”, per quindi concludere che “il nesso di strumentalità di cui all’art. 70, comma 1, l.aut. (così come, in maniera ancora più precisa, il riferimento alla “misura giustificata dallo scopo” di cui all’art. 10 della Convenzione di Berna) impone quindi di verificare se la riproduzione posta in atto, anche per l’estensione che concretamente assume, non sia eccedente rispetto ai fini indicati” (sent. Cass. n. 4038/2022).

4. La giurisprudenza della Corte tedesca al fine di bilanciare l’esercizio della libertà artistica e l’interesse economico del produttore, in questo caso di fotogrammi, ha indicato che il parametro di riferimento – “quando non è più riconoscibile all’ascolto?” – dovesse essere quello dell’“ascoltatore medio di musica”, rimandando, pertanto, a un criterio assai generico la verifica sulla riconoscibilità della registrazione originale.

Riferimenti bibliografici

Baldacci 2016

C. Baldacci, *Archivi impossibili. Un’ossessione dell’arte contemporanea*, Bologna 2016.

Banterle 2020

F. Banterle, *Libertà di sampling ed equilibri tra espressione artistica e diritti esclusivi nel caso Pelham, “AIDA” XXIX (2020), 388-406.*

Battelli 2021

E. Battelli, *Diritto privato dello Spettacolo*, Torino 2021.

Bertani 2011

M. Bertani, *Diritto d’autore europeo*, Torino 2011.

Daney 1997

S. Daney, *Il cinema, e oltre. Diari 1988-1991*, Milano 1997.

Donati, Furin 2023

A. Donati, N. Furin (a cura di), *L’opera d’arte in tribunale*, Milano 2023.

Dore 2021

G. Dore, *Plagio e diritto d’autore. Un’analisi comparata e interdisciplinare*, Padova 2021.

Fabbri 2012

P. Fabbri, *È l’era Remix, “Alfabeta2” 16*, anno 3 (febbraio 2012), 23.

Favretto 2022

S. Favretto, *Quando l’arte incontra il diritto: autenticità e inquietudini del mercato*, Torino 2022.

Fazzini 1993

M. Fazzini, *Diritto di citazione e tutela del diritto d’autore*, “Il diritto dell’informazione e dell’informatica” (1993), 97-105.

Giannarelli, Cortini 2010

A. Giannarelli, L. Cortini (a cura di), *Diritto d’autore, copyright e copyleft nell’audiovisivo. Norme e posizioni a confronto*, Arcidosso (GR) 2010.

Mania, Vesperini 2022

P. Mania, G. Vesperini, *Diritto d'autore: alcune questioni aperte*, Roma 2022.

Pitch 2008

T. Pitch, *La libertà femminile può passare per i diritti*, in A. Buttarelli, F. Giardini (a cura di), *Il pensiero dell'esperienza*, Milano 2008, 275-296.

Ragazzi 2023

F.U. Ragazzi, *JONAS MEKAS Images Are Real*, catalogo dell'esposizione (Roma, Mattatoio, 9 novembre 2022 – 26 febbraio 2023), Milano 2023.

Santoro 1966

E. Santoro, *Spunti in tema di riproduzione libera delle opere dell'ingegno*, in "Rivista del diritto commerciale" 9-10 (1966), 371-387.

Spedicato 2020

G. Spedicato, *Principi di diritto d'autore*, Bologna 2020.

Visentin 2022

E. Visentin, *Rigidità e flessibilità nella disciplina dell'eccezione di citazione: quale direzione?*, "AIDA" XXXI (2022), 837-863.

English abstract

In an era marked by widespread reuse of images and audiovisual materials – through montage, found footage, mash-ups, and archival aesthetics – Alessia Brandoni's contribution explores the legal framework of quotation and transformative use in contemporary artistic practices. Focusing on European jurisprudence, particularly the CJEU's *Pelham* ruling and relevant German and Italian case law, the analysis highlights the tension between restrictive copyright interpretations and a more dialogic, relational approach to reuse. Against the backdrop of artistic cultures of assemblage and citation, the paper advocates for a legal framework that recognizes reuse not as infringement but as a legitimate creative and critical act – thus repositioning copyright as an economic tool, rather than an ontological right.

keywords | Reuse Culture; Quotation Right; Transformative Use; Pelham; Copyright; Fair use.

Apertura

Copyright and Copyleft nell'era dell'intelligenza artificiale

Scenari tecnologici e risposte normative

Alessandro Del Ninno

Introduzione. I modelli di Intelligenza Artificiale generativa e le sfide ai diritti di proprietà intellettuale e industriale

Con il rivoluzionario avvento dei modelli di Intelligenza Artificiale generativa per finalità generali (cc.dd *General-Purpose AI*) sono divenute straordinariamente più sofisticate le sfide che la tecnologia pone per la efficace tutela dei diritti di proprietà intellettuale e industriale. Sfide che sono sorte solo di recente nella cyber-società digitalizzata e globale: basti pensare che il primo – e ad oggi ancora più noto – modello di IA generativa, ChatGPT, fu lanciato solo il 30 novembre 2022 da OpenAI (società fondata nel 2015 da Elon Musk e Sam Altman, oggi partecipata da una combinazione di investitori istituzionali e privati, con Microsoft come partner strategico di rilievo) e da allora il progresso è stato inarrestabile, al pari del successo (da un milione di utenti nella prima settimana, agli attuali 400 milioni di utenti attivi settimanali e gestione di un miliardo di *query* al giorno, secondo le statistiche di fine febbraio 2025). È significativo che – mentre si scrive – è stata diffusa da OpenAI la notizia della disponibilità in Europa – dal 28 febbraio 2025 – del modello di IA generativa chiamato SORA, in grado di generare video realistici e creativi ad alta risoluzione a partire da semplici descrizioni testuali degli utenti di ciò che si vuole appaia nei video.

ChatGPT è un acronimo che fa riferimento a due elementi principali di questa IA: (1) Chat – cioè un modello progettato per l'interazione conversazionale con gli utenti, ovvero per chattare in modo naturale e fluido; e (2) GPT, che a sua volta è l'acronimo di *Generative Pre-trained Transformer*, che descrive l'architettura del modello: “Generative” descrive la capacità di creare contenuti in modo autonomo; “Pre-trained” indica il pre-addestramento su enormi dataset, prima di essere ottimizzato per conversazioni specifiche; e – infine – “Transformer” fa riferimento alla architettura introdotta da Google nel 2017, che permette un'elaborazione avanzata del linguaggio naturale basato sulle reti neurali profonde (*deep learning*).

Ma prima di affrontare le più specifiche tematiche delle sfide tecnologiche e degli scenari dell'IA tra copyright e copyleft, è opportuno fornire alcuni chiarimenti pratici su cosa sono e come funzionano i modelli di IA generativa per finalità generali (diversi dai sistemi di IA che sono ecosistemi che spesso li integrano). Intanto, ad oggi, sui mercati digitali sono disponibili svariati modelli – anche concorrenti di ChatGPT – offerti dalle Big Tech o sviluppati da centri di ricerca pubblici e privati che presentano specifiche peculiarità. Ad esempio, l'IA generativa di

Google – *Gemini/Bard* – è particolarmente efficace nelle ricerche avanzate (potendo sfruttare in tempo reale la mole gigantesca delle richieste poste dagli utenti mondiali al suo motore di ricerca Google, con garanzia di aggiornamento continua della base dei dati); *Amazon Bedrock* consente alle aziende la creazione di propri modelli privati e personalizzati a partire dalla soluzioni di IA generativa più diffuse sul mercato; *PanGu-Σ* – sviluppato da Huawei – è specializzato nei modelli linguistici basati su cinese, russo e inglese (così come il *Jais*, modello open source sviluppato dagli Emirati Arabi Uniti, è il primo in lingua araba); *Llama* è l'IA generativa di Meta (Facebook), open source e gratuita, progettato per sviluppatori, ricercatori e aziende. Infine, anche se l'Italia non ha ancora un'IA generativa a scopi generali equivalente a modelli come ChatGPT, sono in corso di sviluppo progetti assai interessanti di modelli avanzati con un focus sulla lingua italiana. *Minerva*, ad esempio, è un modello sviluppato dall'Università La Sapienza di Roma, che parte da modelli pre-addestrati multilingua e continua l'addestramento su dati in italiano. Questo approccio mira a combinare i vantaggi dei modelli multilingua con una specializzazione nella nostra lingua. *Modello Italia*, invece, è sviluppato dalla startup iGenius e da Cineca, il consorzio interuniversitario formato da 70 università italiane (proprietario del supercomputer *Leonardo*, il nono al mondo per potenza di calcolo, tra i TOP500), ed è stato pensato per l'automazione della pubblica amministrazione italiana ed europea.

Nonostante tutti i principali modelli di IA generativa per finalità generali sopra esemplificativamente richiamati presentino differenze in termini di architettura, addestramento, obiettivi o accessibilità (alcuni modelli sono open source, come sopra visto, altri sono modelli chiusi e commerciali), è tuttavia possibile elencare sinteticamente una serie di caratteristiche comuni alla gran parte dei modelli, come le seguenti. Una prima caratteristica comune è che l'IA generativa è basata su modelli di linguaggio di grandi dimensioni (LLM, Large Language Models): i modelli vengono cioè addestrati su grandi quantità di testo per apprendere schemi linguistici e poter interagire con gli utenti in maniera fluida, utilizzando il linguaggio naturale in una conversazione, appunto sul modello chat, ossia rispondendo a domande, riassumendo testi, traducendo lingue e spiegando concetti; in questa prospettiva, molti di questi modelli possono essere usati come chatbot, o assistenti virtuali avanzati, cioè programmi basati su intelligenza artificiale o regole predefinite che simulano una conversazione in linguaggio naturale con un utente attraverso testo o voce (ma molti modelli vanno anche oltre, includendo strumenti per sviluppatori, aziende e piattaforme di IA generativa per compiti più complessi).

Una seconda caratteristica comune ai modelli per finalità generale è che utilizzano reti neurali profonde (*deep learning transformer*) per generare e comprendere il linguaggio naturale. Inoltre, hanno capacità generativa, potendo creare testo coerente e contestualizzato in risposta agli input/richieste che ricevono dagli utenti (che si chiamano “prompt” in linguaggio tecnico; in certi casi, gli input possono essere rappresentati – oltre che da testo – anche da immagini o audio); alcuni modelli supportano anche la generazione di codice informatico, immagini, video, musica e altri contenuti. Comune è anche la caratteristica di comprendere il contesto di una conversazione o richiesta, rendendo le risposte più pertinenti: tra l'altro, alcuni modelli possono mantenere la memoria della conversazione per risposte ancora più

coerenti. Infine, una ulteriore caratteristica comune ai modelli di IA generativa per finalità generali è che hanno tutti una ottima capacità di pianificazione, deduzione e sintesi, utili in ambiti come la programmazione, la scrittura creativa e l'analisi di dati.

Questa sintetica presentazione di ChatGPT e dei similari modelli di IA con capacità generativa per finalità generali rende intuitive le sfide poste al copyright – ma non solo – dal mutato scenario tecnologico della cosiddetta Quarta Rivoluzione Industriale (concetto introdotto dall'economista Klaus Schwab, fondatore del World Economic Forum, anche se da alcuni tale concetto si ritiene già superato da quello di Quinta Rivoluzione Industriale, rappresentata dalla definitiva integrazione dell'IA nelle capacità e attività umane).

La sfida alla Proprietà Intellettuale e Industriale – e non solo, potendosi allargare le considerazioni all'intero Diritto, anche se in tale sede ci si concentrerà sul copyright in particolare – posta dai modelli di Intelligenza Artificiale generativa per finalità generali risiede in uno degli aggettivi che li caratterizzano: generativo. Tale aggettivo fin da subito collega concettualmente una caratteristica tecnica dei modelli di IA – cioè, la capacità di generare contenuti – a una delle caratteristiche giuridiche del diritto d'autore, che sorge con la creazione di opere dell'ingegno, cioè con creazioni originali generate dall'atto creativo dell'ingegno umano in svariati ambiti (letteratura, musica, arte, architettura, audiovisivo, software, etc).

Comparando i diversi atti creativi – dei modelli di IA generativa e dell'ingegno umano – sorgono allora alcune domande fondamentali a cui si cercherà di dare risposta nel presente contributo:

1. I modelli di IA generativa creano contenuti/opere proteggibili ai sensi delle normative nazionali e internazionali a protezione del copyright?
2. A chi appartengono i diritti sui contenuti/opere generate mediante impiego di modelli di IA generativa?
3. I modelli di IA generativa possono ledere il copyright dei terzi?
4. Che rapporto c'è tra copyleft e IA generativa?
5. Quali sono le risposte normative – se esistono – alle questioni poste dalle domande che precedono?

Opere dell'ingegno e output dell'IA generativa. Scenari a confronto e conseguenze giuridiche in termini di titolarità e tutela del diritto d'autore

Ci siamo chiesti se i modelli di IA generativa creano contenuti/opere (tecnicamente definiti output) proteggibili ai sensi delle normative nazionali e internazionali a protezione del copyright. Per poter rispondere alla domanda, occorre partire dall'analisi dei presupposti – di fatto e normativi – in presenza dei quali i Legislatori (italiano ed europeo) ritengono un'opera proteggibile mediante diritto d'autore. L'art. 1 della Legge sul diritto d'autore (L. 22 aprile 1941, n. 633 e successive modifiche e integrazioni. Di seguito anche "LdA") prevede che:

Sono protette ai sensi del diritto d'autore le opere dell'ingegno di carattere creativo che appartengono alla letteratura, alla musica, alle arti figurative, all'architettura, al teatro e alla cinematografia, qualunque ne sia il modo o la forma di espressione.

Le opere sono dunque protette (e il diritto d'autore sorge) in quanto:

- a) originali;
- b) creative, poichè espressione intellettuale dell'autore e del suo ingegno (e con la creazione dell'opera sorge automaticamente in capo all'autore il relativo diritto, senza necessità di procedure costitutive del copyright, come registrazioni o simili);
- c) aventi forma espressiva tangibile (la LdA non tutela, infatti, le mere idee).

Attualmente, il quadro normativo vigente esclude la titolarità del copyright in capo ad autori diversi dagli esseri umani. Più precisamente: se tecnicamente una IA generativa è in grado di generare opere e contenuti originali (oppure di rielaborare originalmente opere esistenti, altro atto che determina la nascita del diritto d'autore, nei limiti delle rielaborazioni originali di opere esistenti), giuridicamente è impossibile imputare la paternità dell'opera al modello di IA, in quanto è un atto tecnico meramente generativo ma non è il risultato di un atto creativo espressione dell'ingegno umano. Inoltre, l'IA è priva negli ordinamenti nazionali e internazionali di soggettività giuridica autonoma. Vi è dunque un problema di imputabilità del diritto (in realtà di qualsiasi diritto), esclusa nel caso di un ente creatore che non solo non è umano (e non ha ingegno creativo) ma – a monte – non gode di personalità giuridica autonoma (come – per enti non umani – l'ordinamento riconosce, per altro verso, alle persone giuridiche, come società e similari organizzazioni).

Quindi, alla domanda che ci siamo posti possiamo rispondere come segue: i modelli di IA generativa possono tecnicamente generare output che hanno le caratteristiche di originalità richieste giuridicamente come presupposto del diritto d'autore, ma l'IA non può essere considerata legalmente un autore perché questi può essere solo un essere umano (almeno a ordinamento vigente) con il suo intelletto creativo e alla IA non è imputabile alcun diritto d'autore per le opere, essendo questi output un atto generativo (non creativo) privo di contributo sostanzialmente umano e riconducibile a un ente che non può essere oggetto di imputabilità di alcuna soggettività giuridica e titolarità – conseguente – di diritti.

A chi appartengono i diritti sui contenuti/opere generate mediante l'impiego di modelli di IA generativa?

E allora: posto che un modello di IA generativa è tecnicamente in grado di generare output originali, senza poter essere giuridicamente un autore e centro di imputazione di diritti, a chi appartengono i diritti sui contenuti/opere generate mediante impiego di modelli di IA generativa?

Premesso che nessuna normativa nazionale, europea (anche con il recente Regolamento UE sull'Intelligenza Artificiale n. 1689/2024, detto anche "AI Act", primo quadro legislativo organico al mondo in materia) o internazionale (es: degli USA) affronta la delicata tematica, una prima risposta potrebbe essere: il diritto d'autore appartiene all'essere umano che ha inserito i dati di input e formulato la richiesta – o prompt – da cui poi il modello ha generato un output originale. Tuttavia, tale soluzione è generalmente esclusa dagli uffici che si occupano della tutela del copyright. Ad esempio, qualche settimana fa, il Copyright Office degli Stati Uniti (USCO) ha affrontato la tematica concludendo in un rapporto su Intelligenza Artificiale e copyright che, anche se un prompt è estremamente dettagliato o complesso, non conferisce la

titolarità del copyright sul corrispondente output generato dall'IA. Il rapporto ha difatti correttamente evidenziato che i prompt sono fondamentalmente istruzioni piuttosto che espressioni di creatività. Mentre un prompt può descrivere un'idea, il modello di IA determina in ultima analisi l'esecuzione degli elementi creativi in modi che non sono completamente controllati dall'utente. Più precisamente, il modello di IA generativa non si limita a seguire le istruzioni come potrebbe fare un artista nei confronti di un committente, ma interpreta e genera contenuti basati su algoritmi e dati di addestramento sottostanti, rendendo difficile attribuire la paternità all'utente umano (il cui contributo sostanziale e creativo permane come imprescindibile presupposto della autorialità e del diritto).

L'USCO suggerisce che la protezione del copyright possa essere applicata alle opere generate dall'IA se un essere umano modifica, organizza o seleziona il contenuto generato dall'IA in modo sufficientemente creativo, incorpora elementi generati dall'IA in un'opera più ampia creata da detto essere umano o modifica il contenuto generato dall'IA in modo da configurare un'espressione creativa originale.

Più possibilista è la Internet Court di Pechino che in una recente sentenza (*Report on Copyright & Artificial Intelligence* – U.S. Copyright Office) sul tema della applicabilità ai prompt della nozione di “risultato intellettuale” collegato a una attività mentale umana ha ravvisato tale attività in tutte le fasi che hanno condotto dall'ideazione alla realizzazione finale di una immagine creata dal modello di IA generativa sulla base di istruzioni originali e creative dell'utente. Questi ha difatti selezionato oltre 150 parole chiave, dando forma e organizzazione peculiare alle sequenze e ai prompt, indicando al modello di operare secondo specifici parametri, affinando successivamente tutti gli output e modificando via via i successivi prompt, fino a ottenere il risultato voluto. Ovvio che in tal caso è stato possibile per la Corte ravvisare attività dell'ingegno, creatività e originalità umana alla base di un risultato originale prodotto dal modello di IA generativa. Anzi, la stessa originalità dell'output finale – ritenuto proteggibile ai sensi delle norme sul diritto d'autore cinese – è stata collegata dalla Corte all'attività umana di precisa impostazione dei prompt.

Ma nel caso che non sia possibile ravvisare titolarità del diritto d'autore in capo all'utente che ha formulato prompt non creativi o per i quali non sia possibile ravvisare attività intellettuale umana, è possibile – come alternativa – ritenere titolare del copyright il soggetto umano che ha sviluppato oppure addestrato il modello? Non è semplice rispondere, anche se su tale possibilità si confrontano due diverse posizioni (sempre fermo restando che la normativa vigente non disciplina neanche questo tema: ad esempio l'AI Act della UE, pur dettando norme specifiche per gli sviluppatori, non attribuisce loro diritti d'autore sulle opere generate dai modelli da loro progettati, sviluppati o addestrati). La prima posizione dei commentatori è negativa: chi sviluppa o addestra il modello fornisce uno strumento, non crea l'opera. Un modello come GPT-4 (es: *Stable Diffusion* o *Midjourney*) è addestrato su grandi dataset, ma non genera opere specifiche in modo prevedibile o intenzionale da parte dei suoi sviluppatori. Per essere ancora più pratici: se è vero che OpenAI ha sviluppato ChatGPT, ciò non significa che

OpenAI possa rivendicare il copyright su un romanzo scritto con ChatGPT su prompt/input di un utente. La seconda posizione sul tema (minoritaria) è invece possibilista sulla titolarità del diritto d'autore in capo a chi ha sviluppato o addestrato il modello di IA generativa, richiamando concetti come quelli di diritto sulle opere collettive che potrebbero essere interpretati per includere gli sviluppatori. Ovviamente, in mancanza di una normativa chiara, le aziende che sviluppano modelli di IA saranno sempre più portate a cercare di proteggere le opere generate da loro modelli attraverso accordi contrattuali, termini di servizio o licenze d'uso specifiche.

In conclusione, la risposta più coerente con l'attuale quadro normativo alla domanda "a chi appartengono i diritti sui contenuti/opere generate mediante impiego di modelli di IA generativa?" è: a nessuno. Nessun soggetto può rivendicare automaticamente il copyright su un'opera generata interamente da un'IA, salvo modifiche significative o il contributo creativo sostanziale di un autore umano. Di conseguenza, le opere generate interamente da una IA sono di pubblico dominio.

L'IA generativa come nuovo pirata digitale

Ci siamo chiesti anche se i modelli di IA generativa possano ledere il copyright dei terzi. La risposta è assolutamente positiva, e – anzi – proprio in tema di diritto d'autore si sono diffuse polemiche e contestazioni da parte dei titolari dei diritti su opere protette che l'IA generativa ha – senza autorizzazione – rielaborato o alle quali si è ispirata per produrre contenuti.

Si può certamente affermare che la comparsa dei modelli di IA generativa ha profondamente mutato anche il concetto stesso di pirateria digitale. In precedenza, la pirateria digitale – da sempre associata alla violazione del diritto d'autore e comunque non di certo scomparsa – si esplicava nella forma di copia esatta e distribuzione illegale (es: mediante di piattaforme di file sharing) di opere protette (musica, film, giochi, software, etc). Con l'avvento dei modelli di IA generativa lo scenario è profondamente mutato e oggi la pirateria non si limita alla copia, ma include la creazione derivata, senza copiare direttamente l'opera: si può, cioè, generare un testo simile a un'opera esistente, oppure ricreare lo stile grafico o il design di un artista senza il suo consenso, così come comporre musica ispirata a un compositore. In parole semplici: la pirateria non è più solo scaricare copie, ma ricreare senza permesso degli autori. È uso non autorizzato non di un'opera, ma di creatività altrui.

Ma vi è di più. L'IA generativa non è un possibile, nuovo pirata digitale solo nella fase finale in cui opera, rispondendo ai prompt degli utenti e creando contenuti. La pirateria può interessare anche la precedente fase di addestramento (*machine learning*), cioè le fasi preliminari in cui il modello impara (in questo caso i pirati sono i suoi sviluppatori). La pirateria oggi non riguarda solo l'opera finale, ma anche il modo in cui un modello di IA è stato allenato. Se un modello di IA viene addestrato su testi, immagini, musica protetti senza autorizzazione degli aventi diritto, può poi a valle generare contenuti derivati che violano non solo il copyright ma anche normative che proteggono i dati. È la ragione per la quale hanno cominciato a diffondersi contenziosi legali non solo per violazione del copyright ma anche per vero e proprio furto di dati. Ed è il motivo per cui – ad esempio – uno degli articoli più rilevanti del Regolamento UE

sull'IA n.1689/2024 è quello che impone ai fornitori di sistemi di IA di dimostrare – attraverso un sistema di data governance – la legittimità dei dataset impiegati per l'addestramento dell'IA, incluse le fonti dei dati (cfr. art. 10, Reg. 1689/2024).

Il rapporto tra IA generativa e copyleft: criticità e scenari pratici

Il cosiddetto copyleft è un principio giuridico (chiaramente, come suggerisce il termine, in contrapposizione al copyright) applicato al diritto d'autore e che consente la libera diffusione e modifica di un'opera, a condizione che tutte le versioni derivate mantengano la stessa libertà d'uso e distribuzione. Un'opera copyleft può essere utilizzata, modificata e distribuita da chiunque, purché sia garantito che anche le opere derivate saranno soggette alle stesse regole (ad esempio impedendo che l'opera venga “chiusa” oppure registrata o brevettata). Esistono ovviamente specifiche licenze copyleft, soprattutto in campo informatico. Le più importanti e note sono – ad esempio – la General Public License (GPL) utilizzata per software open-source come Linux, la licenza Creative Commons per contenuti creativi (es: Wikipedia è basata su questa licenza) oppure la Free Documentation License (GFDL) utilizzata per documentazione e testi liberi.

La comparsa dell'Intelligenza Artificiale generativa ha reso assai critico – principalmente in termini di compatibilità – il rapporto con il copyleft, il software libero e – in generale – la conoscenza condivisa. Da un punto di vista delle criticità di tipo legale, possono individuarsi per lo meno due principali scenari: (1) quello della compatibilità delle licenze copyleft con la fase di addestramento delle IA e (2) quello della necessità o meno, per le opere generate dalla IA, di rispettare il copyleft. Nel primo scenario, se modelli di IA vengono addestrati su codice open-source coperto da licenze copyleft (GPL, AGPL, CC BY-SA, ecc.) e poi l'IA genera codice o testi basati su dati copyleft, ci si chiede se questi debbano essere rilasciati e distribuiti con la stessa licenza. La risposta dovrebbe essere positiva, anche se alla richiesta di alcuni sviluppatori di imporre ai modelli di IA di rispettare le licenze dei dati con cui sono stati addestrati (e, ad esempio, *GitHub Copilot* e *OpenAI Codex* sono stati accusati di violare la licenza GPL perché generano codice derivato da software open-source senza rispettarne la licenza) le aziende IA sostengono che l'addestramento rientra nel fair use (dottrina diffusa negli USA e – in parte – recepita anche nella nostra Legge sul diritto d'autore con le cosiddette utilizzazioni libere come eccezione al copyright). Il Regolamento UE sull'Intelligenza Artificiale n. 1689/2024 non ha affrontato nello specifico il rapporto tra copyleft e modelli di IA generativa, limitandosi a creare un sistema di deroghe ed eccezioni (agli obblighi previsti dagli articoli da 53 a 56 per i fornitori di modelli di IA per finalità generali) per i fornitori di modelli di IA per finalità generali rilasciati con licenza libera e open source che consentono l'accesso, l'uso, la modifica e la distribuzione del modello e i cui parametri – compresi i pesi, le informazioni sull'architettura del modello e le informazioni sull'uso del modello – sono resi pubblici.

Venendo al secondo scenario legale, ci si domanda: le opere generate dall'IA devono rispettare il copyleft? Se un modello di IA è addestrato su contenuti sotto licenza copyleft (es. Creative Commons BY-SA, GNU GPL), allora anche i suoi output devono essere copyleft? Ad esem-

pio, un articolo creato usando dati da Wikipedia oppure generato da un'immagine ispirata a un'opera rilasciata con Creative Commons devono essere copyleft? E in caso di risposta positiva alle domande: chi garantisce il rispetto della licenza? L'utente che ha generato l'opera o l'azienda che ha sviluppato il modello?

Sono tutte domande a cui non è semplice rispondere, anche se alcune soluzioni cominciano a essere proposte: da possibili nuove licenze open source con clausole specifiche per l'IA agli obblighi di trasparenza sui dati di addestramento per garantire la conformità alle licenze copyleft, alla stessa integrazione nei sistemi IA di strumenti per garantire il rispetto delle licenze copyleft negli output generati. In ogni caso, sebbene non vi siano norme specifiche che impongano il rispetto delle licenze copyleft ai modelli di IA, le condizioni delle licenze copyleft stesse richiedono – come sopra segnalato – che qualsiasi opera derivata sia distribuita sotto la stessa licenza. Pertanto, l'uso di opere coperte da licenze copyleft nell'addestramento o nello sviluppo di modelli di IA dovrebbe obbligare gli sviluppatori a rilasciare il modello risultante sotto la stessa licenza, garantendo così il rispetto delle condizioni del copyleft.

Modelli di IA generativa per finalità generali, tutela del diritto d'autore e risposte normative nel Regolamento UE sull'Intelligenza Artificiale (AI Act)

Quali sono le risposte normative – se esistono – alle questioni poste nel presente contributo? Il Regolamento (UE) 2024/1689 del Parlamento europeo e del Consiglio, del 13 giugno 2024, che stabilisce regole armonizzate sull'intelligenza artificiale e modifica i regolamenti (CE) n. 300/2008, (UE) n. 167/2013, (UE) n. 168/2013, (UE) 2018/858, (UE) 2018/1139 e (UE) 2019/2144 e le direttive 2014/90/UE, (UE) 2016/797 e (UE) 2020/1828 (regolamento sull'intelligenza artificiale anche detto, più brevemente, AI Act) rappresenta il primo quadro normativo organico al mondo con il quale si è tentato (più o meno efficacemente) di “migliorare il funzionamento del mercato interno e promuovere la diffusione di un'intelligenza artificiale (IA) antropocentrica e affidabile, garantendo nel contempo un livello elevato di protezione della salute, della sicurezza e dei diritti fondamentali sanciti dalla Carta dei diritti fondamentali dell'Unione europea, compresi la democrazia, lo Stato di diritto e la protezione dell'ambiente, contro gli effetti nocivi dei sistemi di IA nell'Unione, e promuovendo l'innovazione” (art. 1, AI Act). L'AI Act sarà pienamente applicabile tra il 2026 e il 2027 (dal 2 febbraio 2025 sono applicabili i primi cinque articoli del Regolamento).

Il rapporto tra grandi modelli di IA generativa e diritto d'autore – tra opportunità di innovazione e rischi per il copyright – è fissato con chiarezza dal Considerando 105 dell'AI Act, che descrive l'attuale situazione:

I modelli di IA per finalità generali, in particolare i grandi modelli di IA generativa, in grado di generare testo, immagini e altri contenuti, presentano opportunità di innovazione uniche, ma anche sfide per artisti, autori e altri creatori e per le modalità con cui i loro contenuti creativi sono creati, distribuiti, utilizzati e fruiti. Lo sviluppo e l'addestramento di tali modelli richiedono l'accesso a grandi quantità di testo, immagini, video e altri dati. Le tecniche di estrazione di testo e di dati possono essere ampiamente utilizzate in tale contesto per il reperimento e l'analisi di tali contenuti, che possono essere protetti da diritto d'autore e da diritti connessi. Qualsiasi utilizzo

di contenuti protetti da diritto d'autore richiede l'autorizzazione del titolare dei diritti interessato, salvo se si applicano eccezioni e limitazioni pertinenti al diritto d'autore.

La scelta regolatoria del Legislatore UE – oltre alla specifica dichiarazione che l'AI Act non pregiudica l'applicazione delle norme sul diritto d'autore previste dal diritto dell'Unione – è quella di un bilanciamento che passa attraverso il richiamo all'articolo 4, rubricato “Eccezioni o limitazioni ai fini dell'estrazione di testo e di dati”, comma 3 della Direttiva UE 2019/790 del Parlamento europeo e del Consiglio, del 17 aprile 2019, sul diritto d'autore e sui diritti connessi nel mercato unico digitale.

L'articolo 4, comma 1, della Direttiva 2019/790 introduce un'eccezione o limitazione ai diritti di riproduzione per l'estrazione di testo e dati (“text and data mining” – TDM), stabilendo che gli Stati membri dispongono nei casi che seguono un'eccezione o una limitazione:

- al diritto esclusivo dell'autore di una banca dati (definita dall'articolo 1, comma 2, della Direttiva UE 96/9 sulla tutela giuridica delle banche dati come “una raccolta di opere, dati o altri elementi indipendenti sistematicamente o metodicamente disposti e individualmente accessibili grazie a mezzi elettronici o in altro modo”) di eseguire o autorizzare la riproduzione permanente o temporanea, totale o parziale, con qualsiasi mezzo e in qualsivoglia forma [cfr. art. 5, comma 1, lettera a), della Direttiva UE 96/9];

- al diritto del titolare di una banca di dati (cioè, chi ha effettuato un investimento sostanziale dal punto di vista qualitativo e/o quantitativo per la costituzione, la verifica o la presentazione del contenuto della banca di dati) di vietare operazioni di estrazione e/o reimpiego della totalità o di una parte sostanziale del contenuto della stessa, valutata in termini qualitativi o quantitativi (cfr. art. 7, comma 1, della Direttiva UE 96/9);

- al diritto esclusivo di autori, artisti, interpreti, esecutori, produttori di fonogrammi, organismi di diffusione radiotelevisiva di autorizzare o vietare la riproduzione diretta o indiretta, temporanea o permanente, in qualunque modo o forma, in tutto o in parte, delle opere e delle relative riproduzioni, fissazioni, diffusione, etc (cfr. art. 2 della Direttiva 2001/29/CE del Parlamento europeo e del Consiglio, del 22 maggio 2001, sull'armonizzazione di taluni aspetti del diritto d'autore e dei diritti connessi nella società dell'informazione);

- al diritto di un autore di un programma per elaboratore (cioè, ai sensi dell'articolo 2, comma 1, della Direttiva 2009/24/CE del Parlamento europeo e del Consiglio, relativa alla tutela giuridica dei programmi per elaboratore “la persona fisica o il gruppo di persone fisiche che ha creato il programma o, qualora la legislazione degli Stati membri lo permetta, la persona giuridica designata da tale legislazione come titolare del diritto”) di effettuare o autorizzare la riproduzione, permanente o temporanea, totale o parziale di un programma per elaboratore con qualsivoglia mezzo, in qualsivoglia forma (ivi incluso il diritto di autorizzare operazioni come il caricamento, la visualizzazione, l'esecuzione, la trasmissione o la memorizzazione del programma per elaboratore se queste richiedono una riproduzione) e la traduzione, l'adattamento, l'adeguamento e ogni altra modifica di un programma per elaboratore e la riproduzione del programma che ne risulti, fatti salvi i diritti della persona che modifica il programma (cfr. art. 4, comma 1, lettere (a) e (b) della Direttiva 2009/24/CE);

- al diritto degli editori di giornali stabiliti in uno Stato UE di autorizzare l'utilizzo online delle loro pubblicazioni di carattere giornalistico da parte di prestatori di servizi della società dell'informazione (cfr. art. 15, comma 1 della Direttiva UE 2019/790).

Le eccezioni e limitazioni ai diritti d'autore nei casi sopra previsti per il *text and data mining* (TDM) trovano tuttavia un limite nella disciplina di cui al comma 3 dello stesso articolo 4 della Direttiva UE 2019/790, che prescrive come condizione di applicabilità delle eccezioni

e limitazioni che l'estrazione e l'utilizzo delle opere e di altri materiali non sia stato espressamente riservato dai titolari dei diritti in modo appropriato (ad esempio attraverso strumenti che consentano lettura automatizzata in caso di contenuti resi pubblicamente disponibili online).

Dunque, se da un lato la direttiva (UE) 2019/790 ha introdotto eccezioni e limitazioni che consentono, a determinate condizioni, riproduzioni ed estrazioni effettuate da opere o altri materiali, dall'altro – sempre in base a tali norme – i titolari dei diritti hanno la facoltà di scegliere che l'utilizzo delle loro opere e di altri materiali sia da essi riservato per evitare l'estrazione di testo e di dati (comunque sempre possibile a fini di ricerca scientifica). Qualora il diritto di sottrarsi sia stato espressamente riservato in modo appropriato, l'AI Act prevede che i fornitori di modelli di IA per finalità generali debbano ottenere un'autorizzazione dai titolari dei diritti, qualora intendano compiere l'estrazione di testo e di dati su tali opere per fini di sviluppo, addestramento od operatività dei modelli. A tal fine, i fornitori di modelli di IA per finalità generali sono obbligati (cfr. art. 53, comma 1, lettera c) dell'AI Act) a mettere in atto una politica volta a rispettare il diritto d'autore e i diritti connessi, in particolare proprio per individuare e rispettare la riserva dei diritti espressa dai titolari secondo la norma richiamata di cui all'articolo 4, paragrafo 3, della direttiva (UE) 2019/790. A tal fine, è previsto altresì che i fornitori possano aderire a codici di buone pratiche a livello UE, promossi dall'Ufficio europeo per l'IA e dal Comitato europeo per l'IA (cfr. art. 56 AI Act). Qualsiasi fornitore che immette sul mercato dell'Unione un modello di IA per finalità generali deve rispettare le norme sul diritto d'autore, ivi incluso l'obbligo di verificare le riserve espresse e di fornire informazioni sui contenuti utilizzati per l'addestramento, indipendentemente dalla giurisdizione in cui si utilizzano opere protette per l'addestramento di tali modelli di IA per finalità generali (tale previsione garantisce condizioni di parità tra i fornitori di modelli di IA per finalità generali onde evitare che nessun fornitore ottenga un vantaggio competitivo applicando norme in materia di diritto d'autore meno rigorose di quelle previste nella UE).

Ulteriore obbligo previsto dall'AI Act per i fornitori di modelli di IA generativa che utilizzano opere protette da copyright è quello specifico di trasparenza pubblica sui dati e testi protetti dal diritto d'autore utilizzati nelle fasi di pre-addestramento e addestramento dei modelli. Tali fornitori devono elaborare e mettere a disposizione del pubblico una sintesi sufficientemente dettagliata dei contenuti utilizzati per l'addestramento del modello di IA per finalità generali che sia di ampio respiro e generale e non troppo dettagliata sotto il profilo tecnico (è previsto comunque che l'Ufficio per l'Intelligenza Artificiale, nuovo organismo di supporto settoriale alla Commissione UE, predisponga un modello/format del documento di sintesi). Una tale sintesi – che ad esempio dovrebbe elencare le principali raccolte o serie di dati che sono state inserite nell'addestramento del modello, quali grandi banche dati o archivi di dati privati o pubblici, e fornire una descrizione delle altre fonti di dati utilizzate – è il mezzo individuato dal Legislatore UE per garantire consapevolezza ai titolari dei diritti d'autore affinché possano esercitare il controllo e far rispettare i loro diritti.

Dunque, riassumendo, l'utilizzo di contenuti protetti dal diritto d'autore in fase di pre-addestramento e di addestramento dei modelli di IA generativa per finalità generali è possibile per i fornitori di tali modelli:

- nel pieno rispetto del quadro normativo europeo in materia di copyright e con il consenso dell'avente diritto;

- sfruttando le eccezioni e limitazioni ai diritti d'autore per attività di *text and data mining* – TDM per i contenuti rispetto ai quali i titolari dei diritti non abbiamo espresso in forma appropriata la riserva dei diritti (cioè, un *opt-out* dalla possibilità per i terzi di estrarre dati e contenuti sfruttando il sistema di eccezioni e limitazioni) ai sensi dell'articolo 4, comma 3 della Direttiva 2019/790;

- adottando una politica volta ad adempiere al diritto dell'Unione in materia di diritto d'autore e diritti a esso collegati e, in particolare, a individuare e rispettare, anche attraverso tecnologie all'avanguardia, la riserva di diritti espressa a norma dell'articolo 4, paragrafo 3, della direttiva (UE) 2019/790;

- redigendo e mettendo a disposizione del pubblico una sintesi sufficientemente dettagliata dei contenuti utilizzati per l'addestramento del modello di IA per finalità generali, secondo un modello che sarà fornito dall'ufficio per l'IA;

- rispetto le eventuali e future norme di codici di buone pratiche elaborate a livello europeo (si noti che da tempo l'Ufficio per l'IA europeo ha messo in discussione un Codice di Buone Pratiche per l'Intelligenza Artificiale, il quale sta incontrando contrarietà degli operatori proprio per le incertezze sulle modalità pratiche di espressione della riserva di diritti espressa dai titolari a norma dell'articolo 4, paragrafo 3, della direttiva (UE) 2019/790).

Il quadro regolatorio sopra richiamato sarà pienamente applicabile ai fornitori di modelli di IA generativa dal prossimo 2 agosto 2025. Ma come potranno i fornitori di modelli di IA generativa per finalità generali verificare, accertare e poi documentare che un titolare dei diritti ha espresso la riserva dei diritti, rendendo inapplicabili le eccezioni e le limitazioni nei casi sopra previsti?

In effetti, sia la modalità con cui il titolare dei diritti dovrebbe esprimere “in modo appropriato” tale riserva, sia le modalità con le quali il fornitore del modello dovrebbe “individuare e rispettare, anche attraverso tecnologie all'avanguardia, la riserva di diritti espressa” restano ancora temi controversi. Anche perché vi sono state nel frattempo alcune pronunce che hanno reso il quadro più complicato: ad esempio il Tribunale di Amburgo, con la sentenza Kneschke/LAION del 27 settembre scorso, ha affermato che una riserva espressa in linguaggio naturale è valida, aprendo il dibattito su possibili nuove interpretazioni dell'AI Act.

Attualmente, difatti, le soluzioni proposte sono di tipo tecnico e includono il Robot Exclusion Protocol (robots.txt, cioè un file che si trova all'interno di siti web e fornisce istruzioni ai programmi automatici che raccolgono informazioni su internet, come i motori di ricerca o strumenti di intelligenza artificiale, e può recare al suo interno una specifica informazione di divieto di raccolta dei dati), che tuttavia è considerato obsoleto dall'industria culturale, e nuove tecnologie come “ai.txt”, un file specificatamente sviluppato per l'IA e che limita o consente selettivamente l'uso dei contenuti estratti on line per l'addestramento AI.

Per risolvere le problematiche di cui sopra, la Commissione Europea ha avviato a gennaio scorso uno studio di fattibilità per la creazione di un registro centralizzato a livello europeo delle riserve, che potrebbe essere gestito dall'Ufficio dell'Intelligenza Artificiale (AI Office) o dall'Ufficio dell'Unione Europea per la Proprietà Intellettuale (EUIPO). L'obiettivo dello studio di fattibilità è valutare l'efficacia di questo registro opt-out centralizzato nel raccogliere e gestire le riserve espresse dai titolari dei diritti, analizzare l'integrazione di tale registro con le tecnologie esistenti, come i file robots.txt e ai.txt utilizzati per comunicare le preferenze dei titolari riguardo all'accesso dei loro contenuti da parte di strumenti automatizzati e, infine, assicurare la conformità con le normative dell'Unione Europea, in particolare con l'articolo 53 dell'AI Act, che impone obblighi ai fornitori di modelli di intelligenza artificiale di uso generale.

Tuttavia, permangono vari interrogativi su un eventuale registro centralizzato delle riserve. Ad esempio, molti titolari di diritti utilizzano già strumenti come robots.txt e ai.txt per indicare le loro preferenze riguardo all'accesso ai loro contenuti da parte di strumenti automatizzati. L'integrazione di un nuovo registro centralizzato con i sistemi esistenti potrebbe presentare sfide tecniche, richiedendo aggiornamenti o modifiche ai siti web e alle piattaforme digitali. La creazione di un registro efficace richiederebbe – poi – la definizione di formati standardizzati per la comunicazione delle riserve. L'adozione di tali standard da parte di tutti i titolari dei diritti e delle piattaforme tecnologiche potrebbe risultare complessa, considerando la varietà di sistemi e pratiche attualmente in uso. Ancora: un registro centralizzato richiederebbe un costante aggiornamento per riflettere le nuove riserve espresse e le modifiche a quelle esistenti. Garantire l'accuratezza e la tempestività di queste informazioni rappresenta una sfida tecnica significativa. Senza contare che la progettazione, lo sviluppo e la messa in opera di un registro centralizzato comporterebbero costi significativi (es: spese per l'infrastruttura tecnologica, la sicurezza dei dati e le risorse umane necessarie per la gestione del sistema) e i creatori e i detentori dei diritti potrebbero dover sostenere costi aggiuntivi per registrare le loro riserve nel nuovo sistema, specialmente se l'adozione del registro richiede l'adeguamento delle loro piattaforme o l'assunzione di personale specializzato.

Conclusioni

La relazione tra Intelligenza Artificiale generativa, diritto d'autore e copyleft rappresenta una delle sfide più complesse e dibattute della contemporaneità giuridica e tecnologica. Se, da un lato, l'IA generativa offre opportunità senza precedenti per la creazione e la rielaborazione dei contenuti, dall'altro pone interrogativi cruciali in merito alla titolarità dei diritti, alla legittimità dell'uso delle opere preesistenti e all'equilibrio tra protezione della proprietà intellettuale e accesso alla conoscenza. Il quadro normativo attuale, pur avendo compiuto passi significativi con la Direttiva UE 2019/790 e il recente Regolamento 2024/1689 – AI Act, resta incompleto e necessita di ulteriori interventi per garantire una regolamentazione chiara ed efficace.

L'approccio tradizionale alla tutela del copyright, fondato sulla tutela dell'ingegno umano, fatica a inquadrare giuridicamente gli output generati dai modelli di IA generativa, privi di personalità giuridica e autonomia creativa. L'assenza di un'autorialità imputabile all'IA genera un

vuoto normativo che lascia aperte molteplici interpretazioni e solleva dubbi sull'applicabilità delle attuali discipline del diritto d'autore. La logica del copyleft, invece, con le sue licenze aperte e l'impegno a mantenere la conoscenza accessibile, si scontra con le modalità di addestramento e utilizzo dei modelli di IA, ponendo il problema del rispetto delle condizioni di libera distribuzione e delle eventuali restrizioni imposte dai titolari delle opere originarie.

In definitiva, il rapporto tra IA generativa, diritto d'autore e copyleft è destinato a rimanere un terreno di confronto dinamico, in cui il diritto dovrà adattarsi alle rapide evoluzioni tecnologiche. La sfida normativa sarà trovare un equilibrio tra protezione dei creatori, libertà di innovazione e accesso alla conoscenza, senza soffocare lo sviluppo delle tecnologie emergenti, ma garantendo al contempo il rispetto dei principi fondamentali della proprietà intellettuale. Le soluzioni legislative dovranno necessariamente essere flessibili e aperte a continue revisioni, per evitare che il diritto rimanga ancorato a paradigmi che la tecnologia supera quotidianamente.

Postilla. Gli aggiornamenti legislativi

Con riferimento alle più recenti iniziative di regolamentazione degli aspetti legati al rapporto tra Intelligenza Artificiale e Copyright, può segnalarsi quanto segue.

19 Marzo 2025. Codice europeo di buone pratiche sull'Intelligenza Artificiale per finalità generali (GPAI)

La terza bozza del Codice di buone pratiche sull'Intelligenza Artificiale per finalità generali (GPAI) con la sezione II interamente dedicata agli impegni sulla tutela del copyright e della autorialità. La bozza sarà definitivamente approvata il 25 Maggio 2025 per essere applicabile da agosto 2025.

20 Marzo 2025. Disegno di legge delega al Governo italiano sull'IA

Il 20 Marzo 2025 il Senato della Repubblica ha licenziato il testo del disegno di legge delega al Governo in materia di Intelligenza Artificiale, che ora passa alla Camera. In materia di IA e copyright tale disegno di legge, modificando l'articolo 1 della Legge sul diritto d'autore, estende la protezione anche alle opere create con l'ausilio dell'intelligenza artificiale, purché il contributo umano sia creativo, rilevante e dimostrabile. Introduce inoltre l'articolo 70-septies nella Legge sul diritto d'autore, disciplinando l'estrazione di dati ai fini dell'apprendimento dei sistemi di intelligenza artificiale. I titolari dei diritti possono impedire l'utilizzo delle loro opere per l'estrazione di testo e dati, esprimendo una riserva in modo *machine-readable*.

2 agosto 2025 – Applicabilità integrale degli articoli 53-56 del Regolamento UE 1689/2024 L'AI Act si integra con la Direttiva (UE) 2019/790 sul diritto d'autore nel mercato unico digitale, che consente, a determinate condizioni, riproduzioni ed estrazioni effettuate da opere o altri materiali ai fini dell'estrazione di testo e di dati.

English abstract

The rapid advancement of general-purpose generative Artificial Intelligence (AI) models – such as ChatGPT and its successors – has triggered complex and unprecedented challenges for the protection of intellectual and industrial property rights. This paper examines the legal implications of AI-generated content, particularly in relation to copyright law. It addresses fundamental questions concerning the protectability of AI outputs, authorship attribution, potential copyright infringements by generative models, and the tensions between AI and copyleft principles. Through a comparative analysis of current regulatory frameworks, including the recent EU Artificial Intelligence Act (Regulation 2024/1689), the study explores the evolving intersection between human creativity, machine generation, and legal ownership. Particular attention is given to the distinction between “generation” and “creation”, and to the absence of legal subjectivity in AI systems, which prevents them from being recognized as authors under existing copyright regimes. The paper also investigates legal uncertainties arising from AI training on copyrighted datasets and the compatibility of open licenses (copyleft) with generative AI practices.

keywords | Artificial Intelligence; ChatGPT; Authorship; Copyleft; Machine learning.

Contro il copyright

Pirateria, disobbedienza civile e creatività collettiva

Francesco D'Isa



Francesco D'Isa, *Winnie the Pirate*, elaborazione digitale, 2025.

Introduzione

Quando ci si riferisce al diritto d'autore, la conversazione vira spesso su temi come la difesa della creazione, la tutela del 'genio creativo' e l'unicità di un'opera. Questo bagaglio retorico ha finito per consolidare l'idea che esista un legame quasi ontologico fra un autore e la sua opera: come se il copyright fosse una sorta di protesi naturale della personalità artistica. Uno sguardo più attento rivela invece che il diritto d'autore è un meccanismo essenzialmente economico, un dispositivo creato storicamente per risolvere (o tentare di risolvere) questioni di remunerazione e controllo della diffusione delle opere.

L'industria culturale funziona su equilibri delicatissimi: da un lato, autori, editori e distributori invocano spesso misure di protezione (in genere all'insegna di un'interpretazione sempre più estensiva del copyright). Dall'altro, emergono pratiche di 'pirateria' che mettono a nudo l'insostenibilità di un regime normativo costruito sul principio di 'chiudi tutto, blocca tutto, allunga i termini di tutela finché puoi'. L'aspetto decisivo è che molte di queste pratiche non nascono per sottrarre ricchezze agli autori, ma come reazione – spesso una vera e propria disobbedienza civile (Longo 2023) – a un sistema sempre più monopolistico, dove i colossi mediatici condizionano le regole del gioco.

La storia di *Nosferatu* (1922) di Friedrich Wilhelm Murnau è un esempio da manuale. Oggi parte della storia del cinema, all'epoca il film rischiò di sparire, vittima di una causa legale che imponeva la distruzione di tutte le pellicole, perché infrangevano i diritti d'autore del *Dracula* di Bram Stoker (1897). A salvarlo fu la circolazione clandestina: copie pirata che passavano di sala in sala e di paese in paese sfuggendo ai roghi di celluloidi decretati dal tribunale. Se fosse stato rispettato il verdetto, oggi *Nosferatu* sarebbe uno di quei film perduti di cui ci restano giusto due righe nei manuali (Eisner 2012). Se fa parte della nostra storia è grazie alla pirateria.

Anche la storia editoriale di *Dracula* evidenzia un rapporto ambiguo tra il bisogno di remunerazione degli autori e un sistema che, a ben vedere, è diventato un vampiro più temibile del Conte stesso. A causa di alcune disattenzioni burocratiche infatti, Bram Stoker non riuscì a proteggere adeguatamente il romanzo negli Stati Uniti, perdendo così ogni controllo sui diritti sul territorio americano. Eppure, è stata proprio quella falla legale a favorire la diffusione capillare di *Dracula* e a garantirgli un successo planetario. Una contraddizione ironica, ma illuminante: l'assenza di restrizioni ha fatto prosperare il mito, mentre l'intervento del copyright – come nel caso di *Nosferatu* – rischiava di distruggerlo (Skal 1990).

Considerata l'origine folkloristica (e dunque collettiva) del mito del vampiro e la bizzarra storia editoriale di queste opere, emerge un punto essenziale: la creatività non è un dono che discende da un eremo solitario, ma l'esito di un intreccio di ispirazioni e rielaborazioni collettive che, se bloccate dall'ossessione proprietaria, non possono dispiegarsi. Non è un caso che Shakespeare – uno degli autori più celebrati di sempre – abbia saccheggiato a piene mani cronache, fiabe e testi precedenti, e che il suo genio stia anche nella capacità di rimescolare i contenuti, ridar loro forma e nuova vita. Se fosse vissuto oggi, probabilmente qualche discen-

dente di Holinshed gli avrebbe già intentato una causa milionaria (e forse noi avremmo perso un pezzo di patrimonio letterario) (Bullough 1975).

La pirateria si pone allora come termometro di un problema strutturale: quando il diritto d'autore si fa eccessivamente rigido, le comunità creative (e fruibili) reagiscono aggirandolo o sfidandolo apertamente. La storia di Napster e degli infiniti epigoni, di Karagarga e delle sue condivisioni di pellicole d'essai, di Sci-Hub e dei suoi pacchetti di articoli accademici 'liberati', ci conferma che le persone non rinunciano a scambiarsi contenuti, specialmente se percepiscono l'accesso a questi ultimi come un diritto fondamentale, o se fiutano l'ingiustizia di un sistema in cui guadagnano i soliti monopoli, mentre chi produce effettivamente l'opera finisce spesso con le tasche vuote. Nei paragrafi che seguono esploreremo:

1 – Come il diritto d'autore – dai suoi albori allo Statuto di Anna del 1710 fino alle odierne estensioni (il "Mickey Mouse Protection Act", per citarne uno) – sia stato plasmato più che altro per proteggere interessi commerciali e accordi di potere, anziché per difendere il genio creativo.

2 – In che misura ogni opera d'ingegno sia, di fatto, un'opera collettiva, fondata su basi culturali condivise e debitrice di un continuo scambio di idee e tecniche. L'idea di diritto d'autore si palesa di conseguenza come un dispositivo economico e non ontologico, e come tale deve essere trattata.

3 – Come l'attuale approccio al diritto d'autore dimostri la sua inadeguatezza davanti all'avvento delle intelligenze artificiali generative.

4 – Perché la pirateria, lungi dall'essere solo un fenomeno illegale o "immorale", spesso rappresenti una forma di disobbedienza civile che rivendica l'accesso alla conoscenza e sconfessa l'assunto secondo cui il controllo delle opere vada sempre a vantaggio di chi le ha create.

Nosferatu, *Dracula*, Shakespeare – l'intera storia dell'arte e della letteratura ci raccontano, in sostanza, che le barriere troppo alte innalzate dal copyright non proteggono davvero la cultura. Anzi, è grazie alle crepe di queste barriere, e a chi le naviga da pirata, che molti capolavori hanno continuato a vivere. Per questo è forse tempo di rivedere criticamente il nostro modo di intendere i diritti d'autore, facendo emergere la loro vera essenza – un meccanismo economico – e rimettendo al centro ciò che conta davvero: l'opera collettiva della creatività umana e la giusta remunerazione di chi vi contribuisce.

Dalle prime licenze reali allo Statuto di Anna

A metà del Quattrocento l'invenzione della stampa a caratteri mobili di Gutenberg (1440) innescò una rivoluzione nella circolazione del sapere (Eisenstein 1979); i libri iniziarono a diffondersi con una velocità inedita, sfuggendo almeno in parte al controllo che la Chiesa – e non solo – esercitava sulle copie manoscritte. In questo nuovo scenario, Venezia ebbe un ruolo pionieristico. La città lagunare fu tra le prime a formalizzare meccanismi simili a privilegi tipografici (Heller 2013; Bastianello 2016): si concedeva, spesso dietro un pagamento, l'esclusiva a uno stampatore per un periodo di tempo determinato. Non si parlava ancora di diritto d'autore, bensì di un monopolio temporaneo a favore di chi deteneva le costose attrezzatu-

re tipografiche e si assumeva i rischi finanziari dell'impresa. Emblematico è che i 'ribelli' di quell'epoca fossero già indicati come 'pirati' – secondo alcune fonti, l'uso del termine risalirebbe addirittura al 1680, rivolto a chi sfuggiva ai registri ufficiali di librai e stampatori (Johns 2009, Longo 2023).

La storia dell'industria dei contenuti, dunque, coincide in buona parte con quella delle tattiche escogitate da editori, corporazioni e monarchie per tenere sotto controllo l'accesso ai testi e, parallelamente, con quella dei circuiti clandestini che aggiravano tali barriere (Johns 2009). Più si irrigidivano gli strumenti legali, più si moltiplicavano forme di diffusione al margine o apertamente illegali, un fenomeno che riecheggia quanto avvenuto secoli dopo con la condivisione digitale (file-sharing) via internet.

La vera svolta giuridica arriva all'inizio del Settecento, in Inghilterra, con lo Statuto di Anna (1710). Considerato il primo atto a dare forma compiuta al moderno copyright, esso riconosceva ai librai e stampatori (non direttamente agli autori) un diritto esclusivo di pubblicazione e vendita per un periodo definito (Feather 2006). A monte, vi era l'intento di limitare l'enorme potere della Stationers' Company – una potente corporazione che, fino a quel momento, aveva detenuto una sorta di monopolio sulla stampa e, al contempo, fungeva da apparato di censura (Rose 1993).

Nonostante alcuni lo celebrino come il primo provvedimento a tutela degli autori, lo Statuto di Anna aveva un obiettivo più prosaico: impedire che i privilegi editoriali si cristallizzassero in monopoli perpetui (Deazley 2008). Si apriva così una finestra temporale entro cui l'autore poteva cedere (spesso per somme irrisorie) i propri diritti esclusivi a un editore, il quale poi gestiva produzione e distribuzione. In altre parole, si trattava di un atto di riequilibrio economico nel mercato della stampa: garantire un periodo di esclusiva, ma non eterno, e regolamentare quella che, di fatto, era un'industria nascente.

Nel frattempo, in Francia, la Rivoluzione (1791–1793) aveva prodotto leggi che, almeno sulla carta, trasferivano la "proprietà" delle opere dall'autorità monarchica agli autori (Briggs, Burke 2005). Tuttavia, anche in quel contesto, ben presto emerse un mercato di concessioni dove i maggiori beneficiari erano i nuovi impresari editoriali. Lo stesso Condorcet (1776/1788) – più ostile all'idea di diritto d'autore di Diderot – metteva in guardia dal rischio di una deriva proprietaria delle idee, a scapito dell'interesse collettivo. In sostanza, le norme di quel periodo cercavano di limitare l'assolutismo monarchico sulla stampa, ma finivano per avallare una forma di tutela più vicina alle logiche commerciali e alle nuove élite imprenditoriali.

L'autore diventa non-morto. Dall'ideale illuminista alle lobby contemporanee

Dopo la Rivoluzione francese, la prospettiva di strappare la proprietà delle opere al potere monarchico e di riconoscerla agli autori fu accolta – almeno sul piano teorico – come un gesto emancipatore (Darnton 1982). L'asse portante di questo sistema si consolidò ulteriormente con l'internazionalizzazione del copyright avviata dalla Convenzione di Berna (1886), che

estendeva la protezione delle opere a livello sovranazionale e spingeva gli Stati aderenti verso una regolamentazione omogenea (Ricketson, Ginsburg 2006).

Nel corso del XX secolo, la durata della tutela si estese progressivamente, ufficialmente per garantire un adeguato ritorno economico agli autori (Landes, Posner 2003). Il problema, tuttavia, risiede in quella che potremmo definire un'incoerenza temporale: se agli inizi il copyright durava pochi anni per evitare monopoli, con l'ascesa delle grandi industrie culturali, cinematografiche e discografiche, quelle limitazioni vengono ritoccate e ampliate a più riprese (Boldrin, Levine 2008). Lo slogan è: "Proteggiamo la creatività, altrimenti gli autori non avranno stimoli a produrre opere di qualità!". In realtà, nella maggior parte dei casi, i diritti appartengono ai colossi editoriali o alle major, mentre gli autori, specialmente se emergenti, finiscono per ricevere compensi minimi (Towse 2001).

Emblematica in tal senso è la vicenda del Sonny Bono Copyright Term Extension Act del 1998 (detto anche "Mickey Mouse Protection Act"), votato negli Stati Uniti proprio in prossimità della scadenza dei diritti sui primi cortometraggi di Topolino (Lessig 2001). In mancanza di questa espansione, personaggi come Mickey Mouse sarebbero entrati nel dominio pubblico, rendendoli liberamente utilizzabili e rielaborabili. Disney esercitò allora un fortissimo lobbying affinché il copyright fosse esteso, raggiungendo i 70 anni oltre la morte dell'autore. Questo passaggio rivela la schizofrenia di un sistema che, da un lato, celebra la libertà e la circolazione delle idee, mentre dall'altro vincola a oltranza l'uso di opere ormai ampiamente del passato.

Parallelamente, in Europa e altrove, la tutela post mortem auctoris ha seguito lo stesso trend, attestandosi sui 70 anni dopo la morte (o addirittura 90, in ordinamenti particolari). Viene spontaneo chiedersi: se l'obiettivo del copyright fosse genuinamente la diffusione della cultura, perché continuare a prolungare la durata ben oltre quel che servirebbe a una remunerazione ragionevole? È plausibile che, dietro la retorica di salvaguardare l'artista, operino in realtà interessi di mercato capaci di condizionare le politiche legislative (Litman 2006).

Il fenomeno è divenuto ancor più evidente nell'era digitale, con l'introduzione di DRM (Digital Rights Management), watermark, blocchi regionali e filtri automatici, fino alla criminalizzazione del semplice atto di condividere un contenuto protetto senza licenza (Yu 2011). Un esempio eclatante fu Napster (1999), piattaforma p2p che aveva anticipato la crescente domanda di musica in formato digitale, a costo basso o nullo (Gillespie 2007). L'industria discografica reagì considerandolo una minaccia esistenziale, portando a chiusure forzate e cause milionarie. Paradossalmente, Napster aveva messo in luce la volontà degli utenti di accedere a un vasto catalogo in modo pratico e immediato, un bisogno che poi altri servizi (iTunes, Spotify) avrebbero provato a soddisfare sotto forma di abbonamento, con ricavi per gli autori decisamente marginali (Towse 2001).

Da allora, le guerre dello streaming – con l'affollarsi di servizi come Netflix, Amazon Prime, Disney+ – hanno fatto esplodere nuovamente il dibattito: la pirateria è davvero una colpa degli

utenti, o piuttosto una naturale reazione a un mercato che polverizza i contenuti su mille piattaforme a pagamento, innalzando nuovamente il muro di frammentazione e incrementando i costi complessivi? (Longo 2023). Nella sua ricerca sulle comunità pirata, Alessandro Y. Longo mostra come si tratti spesso di appassionati che desiderano conservare o recuperare opere introvabili, proprio come accadde con *Nosferatu* (1922).

Siamo così arrivati a un modello in cui l'allungamento della tutela e l'inasprimento delle leggi rivelano una natura sistemica: il copyright, concepito come incentivo, rischia di trasformarsi in un meccanismo di controllo quasi perpetuo (Boyle 2008). Se in origine i brevi termini di tutela servivano a evitare monopoli in ambito librario, ora si moltiplicano le proroghe che estendono la sfera di protezione ben oltre l'orizzonte di vita degli autori. Per molti, la pirateria è diventata la risposta più o meno esplicita a questo sbilanciamento di potere.

Natura collettiva della creazione

Quando si pensa all'opera creativa il nostro immaginario ritorna spesso all'idea romantica del genio, una figura quasi oltre-umana che crea opere meravigliose dal nulla. È un'idea di autorialità che viene principalmente dal romanticismo europeo, ma sembra essersi adattata molto bene al contesto individualista della contemporaneità occidentale (Didino 2024). Questa visione della creazione intellettuale e artistica è però estremamente limitata. Ogni artista, musicista o scrittore attinge infatti a un bagaglio di conoscenze, strumenti e ispirazioni ereditati dal contesto culturale, sociale e tecnologico in cui vive (Kuhn 1962, Ferguson 2010); l'opera dell'ingegno non nasce dalla volontà di una monade creatrice, ma da reti di concause che di cui l'autore è una parte necessaria ma non sufficiente.

Un esempio emblematico come dicevamo è quello di Shakespeare, la cui grandezza si radica anche nell'abilità di 'rubare' e rimescolare fonti diverse: dalle cronache e dai racconti folcloristici, alle novelle italiane (si pensi, ad esempio, alle *Histoires tragiques* di Belleforest per *Amleto*), fino alle influenze della tradizione drammaturgica elisabettiana. Come nota Rose (Rose 1993), il mito del bardo solitario è una costruzione retrospettiva: Shakespeare operava in un contesto di continui scambi e appropriazioni reciproche fra vari drammaturghi. Allo stesso modo, Mozart e molti altri compositori non esitarono a riprendere temi altrui o a riciclarne l'armonia (De Simone 2002), alimentando un dibattito che ancora oggi rende sfumato il confine tra ispirazione e plagio.

È nel XVIII secolo che l'autore iniziò a essere concepito come il creatore individuale di un'opera unica e irripetibile, idea che legittimava il diritto d'autore come proprietà naturale scaturita dal lavoro creativo (Bennet 2005). Tuttavia, questa visione idealizzata oscura il fatto che molte opere, anche classiche, sono frutto di adattamenti, reinterpretazioni e dialoghi con tradizioni pregresse (Rose 1993). Nel trattare le opere come proprietà esclusiva di un singolo autore, il copyright tende a ignorare queste dinamiche collaborative e si scontra con la realtà storica di una creatività alimentata da dinamiche comunitarie.

Prendiamo a titolo di esempio un artista celeberrimo come Pablo Picasso. La sua peculiare poetica non solo è fondata sul lavoro di predecessori e coevi, ma è stata nutrita da una serie di eventi, innovazioni e circostanze storiche e scientifiche che trascendono i confini strettamente artistici. Se per assurdo Picasso fosse nato nell'anno mille, è facile immaginare che sarebbe diventato comunque un artista, ma certo non avrebbe sviluppato il cubismo.

Osservando un quadro come *Guernica* (1937) non vedremo solo il frutto del talento del pittore, ma anche un complesso intreccio causale di un evento storico, dei mutamenti nella cultura visiva introdotti dalla fotografia e dal cinema, della sperimentazione pittorica dell'epoca, della 'nuova scienza', delle ferite prodotte dalle guerre, della scoperta dell'arte africana... quest'opera non è il frutto di una mente avulsa dal suo tempo, bensì l'esito di un gigantesco laboratorio culturale, a cui partecipavano – consapevolmente o meno – le rivoluzioni tecnologiche e scientifiche, i traumi bellici, le lotte politiche e i tentativi di rinnovare il linguaggio visivo (Richardson 1996).

Le forze in gioco attorno alla genesi di un'opera però non sono esclusivamente umane. A contribuire talvolta in modo determinante sono anche circostanze materiali, geografiche e ambientali, che poco hanno a che fare con la volontà umana. La reperibilità o il prezzo di certi pigmenti – come la polvere di lapislazzuli o alcuni colori ricavati da minerali vulcanici – ha influenzato in maniera sostanziale la gamma cromatica dei pittori del passato, così come i significati simbolici del colore (Ingold 2013). Perfino i fenomeni naturali come un'eruzione vulcanica o un clima particolare possono trasformarsi in co-autori di un dipinto; è il caso ad esempio di William Turner, la cui tavolozza fu probabilmente ispirata dagli inusuali tramonti dovuti alle polveri vulcaniche diffuse nell'atmosfera a seguito dell'esplosione del Monte Tambora, avvenuta nel 1815 in Indonesia (Bennett 2010). Da questa prospettiva, l'agency creativa non è prerogativa esclusiva degli artisti, ma coinvolge anche il mondo non umano: sono cause di un'opera anche sostanze chimiche, condizioni geologiche, strumenti tecnologici, eventi storici e biografici (Bennett 2010; Ingold 2013).

Se il diritto d'autore si avvale ancora della narrazione del genio individuale per rivendicare una tutela quasi 'naturale', la realtà storica e culturale mostra invece come l'arte, la scienza e le tecnologie siano un flusso continuo di interscambi. Un fluire che, imbrigliato da norme troppo rigide, rischia di strozzare lo sviluppo di nuovi linguaggi e forme di conoscenza (Lessig 2004). Autori come Kirby Ferguson (2010), con il suo progetto *Everything is a Remix*, hanno mostrato in modo molto accessibile come la storia della musica, del cinema e dell'arte moderna sia un susseguirsi di remix e rielaborazioni costanti: dal blues che confluisce nel rock, al campionamento hip-hop, fino al citazionismo della cultura pop contemporanea.

Anche la dimensione casuale ha spesso un ruolo nella creazione. In *Venetian Blind*, ad esempio, l'artista Michael Snow sfrutta volutamente il carattere aleatorio del mezzo fotografico, lasciando che la Polaroid introduca sfocature e sovraesposizioni che intervengono come variabili nel processo compositivo. Come sottolinea Perfetti, tale strategia non è una semplice rinuncia al controllo, ma un modo per attivare una relazione dinamica tra autore, dispositivo

e immagine (Perfetti 2025): la macchia bianca in primo piano diventa un diaframma visivo, mentre il paesaggio urbano sullo sfondo (la Venezia monumentale) rimane a fuoco. Questa composizione esemplifica come la creazione artistica nasca spesso dall'intreccio fra intenzione umana, accidentalità e forze indipendenti dal soggetto.

Da una prospettiva giuridica, accogliere la natura collettiva delle opere dell'ingegno mette in crisi l'idea di un diritto d'autore ontologico, fondato su una proprietà 'naturale' dell'artista sull'opera. Come osservano Boldrin e Levine (Boldrin, Levine 2008) inoltre, i beni intellettuali sono caratterizzati da una non-esclusività di fatto: la condivisione di un'idea non sottrae nulla all'autore originario, semmai ne amplifica la portata. Diversamente dall'appropriazione di un bene materiale, il riuso (o la trasformazione) di un'idea ne accresce la ricchezza semantica. I confini tra lecito e illecito, in questo contesto, si rivelano culturali e storicamente mutevoli, più che rigidamente definiti da una norma naturale.

Il confine tra ispirazione e plagio

Sebbene la natura collettiva della creazione renda quasi inevitabile l'appropriazione di idee, stili e tecniche, resta aperto il problema di stabilire quando questa dinamica si configuri come un passaggio di testimone e quando, invece, sfoci in un plagio vero e proprio. La questione è tutt'altro che nuova: già nel XVIII secolo si dibatteva accanitamente su ciò che fosse fonte legittima e su ciò che fosse furto di versi o di temi musicali, e la storia dell'arte è ricca di esempi in cui i confini tra ispirazione e copia risultano tutt'altro che netti.

Oggi, l'ambiguità si è fatta ancor più palese per almeno due ragioni. Da un lato, la componente tecnologica ha reso più facile l'atto di replicare, ricombinare o manipolare materiali già esistenti. Dall'altro, la legislazione in materia di diritto d'autore ha ampliato la sua sfera di controllo, definendo – talvolta in modo restrittivo – cosa debba considerarsi derivato e quando un'opera risulti abbastanza trasformativa da rientrare nella categoria delle utilizzazioni lecite (fair use, parodia, ecc.) (Litman 2006; Caso 2020).

Le controversie più celebri degli ultimi decenni mostrano quanto sia fragile questa frontiera. Jeff Koons è stato più volte accusato di plagio per aver incorporato elementi altrui nelle sue sculture, dal caso *String of Puppies* (che riprendeva una fotografia pubblicata su un biglietto d'auguri) fino alla serie di 'balloon dogs' (Blanch v. Koons 2006). Shepard Fairey, autore dell'iconico manifesto *Hope* di Barack Obama, è stato denunciato dall'agenzia di stampa Associated Press, che rivendicava la paternità dell'immagine originale (Kennedy 2011). In ciascuna di queste vicende il discrimine tra plagio e ispirazione non è un dato oggettivo e misurabile, ma il risultato di sentenze che, caso per caso, stabiliscono se l'intervento dell'artista sia sufficientemente originale.

In ambito musicale, la questione è ancora più controversa. Il caso di *Blurred Lines* (2013) di Robin Thicke e Pharrell Williams, ritenuta troppo simile a *Got to Give It Up* (1977) di Marvin Gaye, ha aperto un dibattito sulla liceità delle somiglianze stilistiche e se il copyright debba proteggere anche l'atmosfera e il groove di un brano (Wu 2015), al netto della melodia. Se

permettiamo alla legislazione di estendersi a campi sfumati come lo stile rischiamo però di ostacolare la fisiologica evoluzione dei generi che traggono spesso forza nel riadattare codici precedenti (Landes, Posner 2003). D'altra parte, il timore di cause legali può generare anche un effetto di 'censura preventiva' (*chilling effect*) in cui gli artisti finiscono per autolimitare il proprio lavoro, rinunciando a omaggi e rielaborazioni che potrebbero dare vita a opere originali.

Abbandonare l'idea di un diritto d'autore ontologico in favore di un criterio economico può sembrare innocuo, ma non è un gesto privo di conseguenze. Significa infatti rinunciare alla difesa dell'autorialità e dell'originalità in favore di un criterio esclusivamente pratico: massimizzare il compenso economico di chi lavora in ambito creativo e conoscitivo senza danneggiare la diffusione della cultura. Questo slittamento ci permetterà di affrontare alcuni dibattiti contemporanei con un'ottica diversa, come vedremo nel caso delle intelligenze artificiali generative.

Dataset per il training delle IA. Un copyright che avvantaggia solo i monopoli

Le recenti controversie sull'uso di dataset protetti per l'addestramento di sistemi di intelligenza artificiale sono un chiaro esempio di come il diritto d'autore finisca spesso per favorire gli attori economici più potenti. I LLM generativi – da Midjourney a ChatGPT – si basano su miliardi di immagini e/o testi, molti dei quali molto probabilmente coperti da copyright (i dataset sono spesso chiusi ed è impossibile controllare), dai quali apprendono pattern per plasmare output nuovi, mai identici agli originali, se non in rari casi limite (Carlini *et alii* 2021). Di fatto, il principio non è troppo dissimile dal percorso storico dell'arte, in cui ogni autore ha sempre "rubato" idee, stili e suggestioni dai predecessori e dai contemporanei (Deleuze 1981, Rose 1993). Eppure, ciò che da secoli viene considerato un lecito atto di ispirazione subisce una condanna quando a compierlo sono le IA.

Da un punto di vista squisitamente economico tuttavia, la questione è più sottile. Le big tech, che hanno la potenza finanziaria e le infrastrutture per gestire dataset di proporzioni immense, per evitare denunce dagli esiti incerti stringono accordi milionari con grandi detentori di diritti (ad esempio, colossi editoriali e gruppi media), remunerando così in modo significativo solo chi possiede cataloghi molto vasti di dati (Mallamaci 2024; GEDI 2024). Per il singolo artista o scrittore con cento immagini o una manciata di testi, contribuire a un dataset composto da miliardi di contenuti non comporta un ritorno apprezzabile; l'incidenza delle sue opere è così marginale che gli introiti da copyright, se dovuti, sarebbero irrisori. Le trattative di OpenAI con gruppi editoriali e la strategia di Meta e Adobe, orientate a "comprare in blocco" i diritti su enormi raccolte o a utilizzare quelle già di loro proprietà, dimostrano che il diritto d'autore, lungi dal proteggere il lavoro degli autori minori, tende piuttosto a consolidare accordi fra poteri forti (Landes, Posner 2003; Larivière, Haustein, Mongeon 2015).

Inoltre, l'inasprirsi delle tutele su questi dataset può aggravare gli squilibri nella diversità culturale a disposizione delle IA: se diventasse obbligatorio pagare per ogni minima porzione di opera protetta, i modelli di machine learning rischierebbero di attingere quasi esclusivamen-

te dai grandi archivi, trascurando contributi indipendenti e diversificati (Levendowski 2018). Questo scenario aumenterebbe il rischio di bias e omologazione dei contenuti, limitando quella pluralità espressiva che nasce anche da opere di nicchia e fonti marginali (Levendowski 2018).

Per alcuni, la soluzione etica non risiede tanto nell'inasprire i divieti o nel pretendere micropagamenti su scale irrealistiche, quanto piuttosto nel garantire maggiore trasparenza e apertura dei modelli e del loro codice (D'Isa 2022). Rendere pubblico ciò che è stato costruito sulla base di un patrimonio comune – come i dati caricati in rete dagli utenti di tutto il mondo – appare una strategia più vicina alla matrice originaria di internet. Una proposta alternativa potrebbe essere di vincolare l'uso di materiale protetto a precise licenze open source, così da restituire il frutto dell'addestramento all'intera collettività, invece di concentrare potere e guadagni nelle mani di pochi monopolisti. In questo senso, puntare esclusivamente sul copyright per opporsi all'avanzata delle IA rischia di legittimare ulteriormente la privatizzazione di un bene comune: i dati. Come dimostrano i casi di accordi tra editori e big tech, se non si ridiscute il ruolo dei monopoli, il ricorso alle tutele tradizionali finisce per arricchire chi già detiene un vasto catalogo e marginalizzare ancor di più la miriade di autori indipendenti.

Un esempio concreto è DeepSeek, un LLM cinese che – pur essendo sviluppato in un contesto soggetto a restrizioni politiche – adotta una licenza aperta per la parte di codice, consentendo a sviluppatori e aziende di personalizzare il modello in modo relativamente economico (D'Isa 2025). Aniché puntare tutto sulla potenza di calcolo, i creatori di DeepSeek hanno scelto di ottimizzare il consumo energetico e di coltivare la sobrietà computazionale: una via che, sorprendentemente, ha permesso di avvicinare le performance di modelli ben più “muscolari” come GPT-4, riducendo i costi e ampliando le possibilità di impiego. Si tratta comunque di impegni economici e tecnologici non indifferenti, perché l'azienda a capo di questo LLM aveva comunque a disposizione migliaia di GPU H100 dedicate al calcolo di modelli di IA; produrre un LLM resta insomma un impegno significativo, ma il parallelo con altri motori è comunque notevole. Per quanto non privo di censure e bias – comunque aggirabili essendo un modello aperto – DeepSeek dimostra dunque come un approccio open source (o almeno open weight) possa diventare un'alternativa credibile anche commercialmente, incentivando l'innovazione scientifica e la sostenibilità.

Pirateria come disobbedienza civile

Nell'immaginario collettivo, il termine pirateria evoca figure di hacker esotici in agguato nel dark web. Tuttavia, diverse ricerche e testimonianze (Longo 2023; Lessig 2004) oltre che il percorso sinora delineato invitano a considerare la pirateria anche come una forma di disobbedienza civile: un atto di ribellione orientato a denunciare l'inadeguatezza di un sistema di controllo economico e normativo inadeguato e restrittivo.

A questo proposito è emblematico il fenomeno delle comunità online di file-sharing. Fin dai tempi di Napster (1999), passando per BitTorrent, Karagarga, eMule e altri, il senso di questi circuiti non è riducibile alla sola violazione del copyright per un vantaggio personale. Spesso

gli utenti sono appassionati di cinema, musica, libri rari o fuori commercio, e si impegnano a conservare e diffondere opere che altrimenti rischierebbero di estinguersi (Longo 2023). In alcuni casi, come quello di *Nosferatu* o di altri film d'autore, è stata proprio la circolazione clandestina a salvare opere di grande valore storico e artistico.

Un ulteriore caso di pirateria come disobbedienza civile è quello di Sci-Hub, la piattaforma realizzata da Alexandra Elbakyan per fornire accesso gratuito agli articoli accademici soggetti a paywall (Bohannon 2016). Qui, il 'furto' permette a ricercatori e studenti – spesso esterni alle istituzioni o privi di abbonamenti – di consultare studi fondamentali per l'avanzamento della ricerca. Sebbene all'interno dell'università l'accesso alle riviste a pagamento sia relativamente garantito (a costo di esborsi sostanziosi sostenuti da biblioteche e fondi pubblici), da questo circuito sono di fatto esclusi tutti coloro che non appartengono a un ente di ricerca, alimentando una forma di disuguaglianza conoscitiva. Inoltre, anche quando un ateneo paga regolarmente l'accesso ai pacchetti editoriali, l'incidenza dei costi sui bilanci accademici è elevata e ricade immancabilmente sulla comunità.

Molte case editrici scientifiche e universitarie infatti adottano prezzi particolarmente alti, generando profitti grazie a un mercato sostanzialmente oligopolistico (Larivière, Haustein, Mongeon 2015). Nel caso di volumi cartacei ed e-book destinati alla ricerca, è frequente trovare prezzi esorbitanti (anche diverse centinaia di euro per singolo testo), che mettono in difficoltà biblioteche e lettori indipendenti. A ciò si aggiungono i costi elevati delle pubblicazioni in open access; molti editori applicano *article processing charges* (APC) che possono superare i 2.000 o i 3.000 euro per articolo (Solomon, Björk 2012). Ciò significa che, oltre al costo di abbonamenti e licenze, gli atenei devono pagare per permettere ai propri ricercatori di pubblicare in modalità aperta, in un circolo vizioso che aggrava ulteriormente la spesa per la diffusione del sapere.

Un dato a conferma di questa ipotesi è il sostegno che questa piattaforma riceve all'interno della stessa comunità scientifica. Un sondaggio pubblicato su "Science" (Bohannon 2016) ha rivelato che una fetta significativa di ricercatori e studenti considera l'uso di siti pirata per accedere agli articoli accademici non solo accettabile, ma addirittura necessario per poter svolgere il proprio lavoro. Il *Guerrilla Open Access Manifesto*, scritto dall'attivista Aaron Swartz nel 2008, è il testo che ha trasformato questa percezione in una rivendicazione politica. Per Swartz, il sapere non può essere una proprietà privata e chiunque abbia accesso a database protetti ha il dovere morale di condividerli con il mondo (Swartz 2008).

L'industria culturale da anni racconta la pirateria come una piaga che distrugge il mercato, mentre altri la vedono come un moltiplicatore di visibilità, una specie di volano che allarga il pubblico anziché restringerlo. Chi ha ragione? I dati disponibili non danno una risposta netta. Alcuni studi mostrano che la condivisione illegale ha eroso le vendite di CD e DVD, soprattutto dai primi anni Duemila, ma neppure l'apocalisse annunciata si è mai verificata. Anzi: nel settore musicale, ad esempio, la perdita sui supporti fisici si è spesso accompagnata a un aumento di interesse per concerti, merchandising e altri canali di guadagno (Oberholzer-Gee,

Strumpf 2007). Anche il cinema presenta un quadro meno lineare di quanto le major vorrebbero far credere: se il file-sharing ha ridotto i profitti dell'home-video, alcuni studi mostrano che la pirateria ha contribuito al successo di film di nicchia, creando un effetto traino che ha portato più spettatori in sala (Smith & Telang 2012).

A uno sguardo più ampio, ricerche globali hanno evidenziato che i paesi con alti tassi di pirateria spesso coincidono con quelli in cui si consuma più cultura (Karaganis 2011). Non proprio l'effetto di una minaccia letale. Questo suggerisce che la pirateria, lungi dall'essere solo un problema, sia parte di un ecosistema culturale più complesso, in cui il consumo legale e quello 'alternativo' convivono e si alimentano a vicenda. Ma qui sta il punto: i dati sono frammentari, le variabili economiche e sociali difficili da isolare. Chi la condanna parla di danni incalcolabili, chi la difende la paragona alle biblioteche pubbliche, che allargano l'accesso senza distruggere il mercato. Probabilmente la verità sta nel mezzo: più che un problema o una soluzione, la pirateria è un sintomo. Se un crimine diventa strutturale ed estremamente diffuso dovrebbe essere automatico sospettare che indichi un problema sociale più ampio. Il punto, dunque, non è tanto se la pirateria sia giusta o sbagliata, ma se non sia piuttosto il segnale di un divario fra l'evoluzione tecnologico-culturale e una legislazione inadeguata. In tal senso, la pirateria digitale appare come la rivendicazione della promessa originaria del diritto d'autore: favorire la diffusione della cultura e non sigillarla dietro barriere sempre più alte.

Conclusione

La storia del copyright, dalla sua nascita con le prime licenze reali fino alle sue estensioni più recenti, rivela la duplice tensione fra l'interesse pubblico di diffondere cultura e conoscenza e la volontà di tutelare lo sfruttamento economico delle opere. Come abbiamo visto, i legislatori hanno ripetutamente risposto alle rivendicazioni di editori e grandi industrie culturali allungando i termini di protezione e ampliando la sfera di controllo sul riuso dei contenuti. Tale processo, per quanto concepito in origine per favorire la produzione creativa, ha finito per irrigidire l'accesso e la circolazione delle idee, generando situazioni che vanno più a vantaggio degli intermediari che degli autori.

In parallelo, proprio laddove il copyright si fa più estensivo e punitivo, si moltiplicano spazi di disobbedienza civile. Sia nei circuiti di file-sharing cinematografico sia nelle piattaforme che offrono libero accesso a testi accademici, la cosiddetta pirateria è un segnale di resistenza culturale contro un sistema percepito come iniquo o superato dall'evoluzione tecnologica. I casi di *Nosferatu*, Sci-Hub, Napster e altri esempi di circolazione clandestina raccontano una dinamica ricorrente: quando le barriere sono troppo alte, le comunità reagiscono aggirandole e producendo (o preservando) cultura, spesso in modo più efficace di quanto facciano le reti di distribuzione legali tradizionali.

Tutto ciò conferma che la creatività è di per sé un fatto collettivo, figlio di scambi continui, rielaborazioni e mutue influenze. Un regime di tutela troppo rigido può soffocare il potenziale creativo dell'arte e della scienza, chiudendo in recinti opere che dovrebbero invece circolare e trasformarsi, e può dimostrarsi concettualmente e praticamente inadatto a normare nuove

tecnologie come le intelligenze artificiali. Riconoscere la natura essenzialmente economica del diritto d'autore significa abbandonare la rigidità con cui vengono difese queste norme, per considerare la possibilità di riforme che bilancino la necessità di remunerare chi crea e quella della condivisione del sapere. In quest'ottica, la pirateria è insieme un sintomo e un catalizzatore di cambiamento, che solleva questioni etiche, politiche e culturali sull'uso e sulla proprietà delle idee e delle opere dell'ingegno.

Tra le alternative possibili, che qua accenneremo soltanto, un tema tornato d'attualità ruota intorno alle licenze aperte, come le Creative Commons, concepite per offrire agli autori una gestione più elastica delle loro creazioni: decidere quali diritti trattenere, e quali invece mettere in comune. È una rivoluzione contro la gabbia di un copyright 'taglia unica', che permette a scrittori, musicisti, ricercatori e artisti di far circolare da subito le proprie opere, pur non rinunciando a un meritato riconoscimento (Lessig 2004).

Nel campo della ricerca scientifica, l'open access – con articoli subito disponibili a costo zero – è la risposta a un doppio problema: da un lato, scardinare i paywall che ingabbiano la conoscenza dietro un cartellino del prezzo; dall'altro, sfidare l'oligopolio dei grandi editori, i cui abbonamenti pesano sui bilanci degli atenei, costretti a pagare per fruire di lavori creati dai propri stessi docenti e studenti (Suber 2012).

A ciò si affianca la proposta, emersa più volte, di ridurre drasticamente la durata della tutela: magari limitandola a venti o trent'anni dopo la pubblicazione, o la morte dell'autore, così da impedire che opere essenziali per la nostra eredità culturale restino sepolte in un limbo di proprietà pressoché eterno. Qualcuno invoca persino una tassa culturale, una sorta di rimborso collettivo da distribuire a creatori e interpreti, svincolando l'accesso ai contenuti dal pagamento frammentario dei diritti. Tali proposte, talvolta definite cultural flat rate (Grassmuck 2009; Fisher 2004; Aigrain 2012), mirano a un modello di contribuzione forfettaria – ad esempio ancorandolo alla connessione internet o ai dispositivi di archiviazione – il cui ricavato sarebbe poi redistribuito agli autori in base a metriche di utilizzo (download, streaming, ecc.). In questo modo, l'accesso risulterebbe libero, mentre la remunerazione di chi crea non sarebbe più legata al singolo atto di consumo.

Non si propone, dunque, di eliminare il copyright senza offrire un'alternativa: si tratta, piuttosto, di riconoscerne la natura esclusivamente economica per renderlo un meccanismo più fluido, capace di assecondare il tessuto condiviso e cumulativo su cui si regge ogni atto creativo, invece di soffocare l'incessante scambio di idee che alimenta la vita culturale.

Riferimenti bibliografici

Aigrain 2012

P. Aigrain, *Sharing: Culture and the Economy in the Internet Age*, Amsterdam 2012.

Angius 2020

R. Angius, *Project Gutenberg Sequestrato in Italia: un intero archivio bloccato per poche opere*, "Wired" 30 giugno 2020.

Bastianello 2016

E. Bastianello, "In Venetia, con Privilegio". "Privilegi" e tutela dei diritti editoriali a Venezia tra XV e XVI secolo: fonti e documenti in rete, "La Rivista di Engramma" n. 136, giugno/luglio 2016, 265-269.

Bennett 2005

A. Bennett, *The Author*, London/New York 2005.

Bennett 2010

J. Bennett, *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*, Durham (NC) 2010.

Blanch v. Koons 2006

Blanch versus Koons, 467 F.3d 244 (2d Cir. 2006).

Bohannon 2016

J. Bohannon, *Who's Downloading Pirated Papers? Everyone*, "Science" 352 (2016), 508-512.

Boldrin, Levine 2008

M. Boldrin, D. Levine, *Against Intellectual Monopoly*, Cambridge (MA) 2008.

Boyle 2008

J. Boyle, *The Public Domain: Enclosing the Commons of the Mind*, New Haven/London 2008.

Briggs, Burke 2005

A. Briggs, P. Burke, *A Social History of the Media: From Gutenberg to the Internet*, Cambridge 2005.

Bullough 1975

G. Bullough, *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare*, London 1975.

Carlini et al. 2021

N. Carlini, F. Tramèr, E. Wallace, M. Jagielski, A. Herbert-Voss, L. Bourtole, Ú. Erlingsson, D. Song, *Extracting Training Data from Large Language Models*, in "Proceedings of the 30th USENIX Security Symposium" (Berkeley, 20-21 August 2021), Berkeley (CA) 2021.

Caso 2020

R. Caso, *Diritto d'autore e plagio: principi e giurisprudenza*, materiale didattico in Open Access, Università di Trento 2020.

de Condorcet [1776] 1847-1849

N. de Condorcet, *Fragments sur la liberté de la presse*, in Id., *Œuvres de Condorcet*, édité par A. Condorcet O'Connor, M.F. Arago, Paris 1847-1849.

Darnton 1982

R. Darnton, *The Literary Underground of the Old Regime*, Cambridge (MA) 1982.

De Simone 2002

G. De Simone, *Storia estetica del plagio*, "Konsequenz" (2002).

Deazley 2008

R. Deazley, *Commentary on the Statute of Anne 1710*, in *Primary Sources on Copyright (1450-1900)*, edited by L. Bently, M. Kretschmer, Cambridge/Glasgow 2008.

Deleuze 1981

G. Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la Sensation*, Paris 1981.

D'Isa 2022

F. D'Isa, *Diritti digitali*, "D Editore" 23 novembre 2022.

D'Isa 2025

F. D'Isa, *DeepSeek, la nuova AI cinese: ecco come funziona*, "domusweb" 28 gennaio 2025.

Didino 2024

G. Didino, *La figura umana. Friedrich, il contagio romantico e l'apocalisse*, Roma 2024.

Eisenstein 1979

E.L. Eisenstein, *The Printing Press as an Agent of Change*, Cambridge (UK) 1979.

Eisner 2012

L.H. Eisner, *Murnau*, Berkeley-Los Angeles 2012.

Feather 2006

J. Feather, *A History of British Publishing*, London-New York 2006.

Ferguson 2010

K. Ferguson, *Everything is a Remix*, documentary series, 2010.

Fisher 2004

W. Fisher, *Promises to Keep. Technology, Law, and the Future of Entertainment*, Stanford (CA), 2004.

GEDI 2024

GEDI, *OpenAI e GEDI annunciano una partnership strategica per rendere accessibili i contenuti*, 26 settembre 2024.

Gillespie 2007

T. Gillespie, *Wired Shut. Copyright and the Shape of Digital Culture*, Cambridge (MA) 2007.

Grassmuck 2009

V. Grassmuck, *The World Is Going Flat (Rate)*, in "Proceedings of the 13th International Conference on Electronic Publishing" (Milano, 10-12 June 2009), a cura di S. Mornati, T. Hedlung, Milano 2009.

Heller 2013

M. Heller, *Printing Privileges and the Culture of Copying in 16th-Century Venice*, "Renaissance Studies" 27, 5 (2013), 715-727.

Ingold 2013

T. Ingold, *Making. Anthropology, Archaeology, Art and Architecture*, London 2013.

Johns 2009

A. Johns, *Piracy. The Intellectual Property Wars from Gutenberg to Gates*, Chicago 2009.

Karaganis 2011

J. Karaganis (ed. by), *Media Piracy in Emerging Economies*, New York 2011.

Kennedy 2011

R. Kennedy, *Shepard Fairey Settles with The A.P. Over Obama Image*, "The New York Times", 12 January 2011.

Kuhn 1962

T.S. Kuhn, *The Structure of Scientific Revolutions*, Chicago 1962.

Landes, Posner 2003

W.M. Landes, R.A. Posner, *The Economic Structure of Intellectual Property Law*, Cambridge (MA) 2003.

Larivière, Haustein, Mongeon 2015

V. Larivière, S. Haustein, P. Mongeon, *The Oligopoly of Academic Publishers in the Digital Era*, "PLOS ONE" 10, 6 (2015).

Lessig 2001

L. Lessig, *The Future of Ideas: The Fate of the Commons in a Connected World*, New York 2001.

Lessig 2004

L. Lessig, *Free Culture: How Big Media Uses Technology and the Law to Lock Down Culture and Control Creativity*, New York 2004.

Levendowski 2018

L. Levendowski, *How Copyright Law Can Fix Artificial Intelligence's Implicit Bias Problem*, "Washington Law Review" 93 (2018), 579-630.

Litman 2006

J. Litman, *Digital Copyright*, Amherst (NY) 2006.

Longo 2023

A.Y. Longo, *Inhabiting the Cracks. stories of copyright and civil disobedience*, "Seeds" 3 (2023).

Mallamaci 2024

A. Mallamaci, *Editori e AI: che rapporto difficile. Denunce e accordi crescono di pari passo*, "Agenda digitale" 23 ottobre 2024.

Oberholzer-Gee, Strumpf 2007

F. Oberholzer-Gee, K. Strumpf, *The Effect of File Sharing on Record Sales: An Empirical Analysis*, "Journal of Political Economy" 1, 115 (February 2007), 1-42.

Perfetti 2025

F. Perfetti, *Incoscio, schermo, macchia. Considerazioni attorno a Venetian Blind di Michael Snow*, "La Rivista di Engramma" 220 (gennaio 2025).

Richardson 2021

J. Richardson, *A Life of Picasso, IV, The Minotaur Years 1933-1943*, New York 2021.

Ricketson, Ginsburg 2006

S. Ricketson, J. Ginsburg, *International Copyright and Neighbouring Rights. The Berne Convention and Beyond*, Oxford 2006.

Rogers v. Koons [1992]

Rogers versus Koons, 960 F.2d 301 (2d Cir. 1992).

Rose 1993

M. Rose, *Authors and Owners. The Invention of Copyright*, Cambridge (MA) 1993.

Skal 1990

D.J. Skal, *Hollywood Gothic. The Tangled Web of Dracula from Novel to Stage to Screen*, London/Boston 1990.

Smith, Telang 2012

M.D. Smith, R. Telang, *Piracy and the Legitimate Demand for Recorded Music*, Amsterdam 2012.

Suber 2012

P. Suber, *Open Access*, Cambridge (MA) 2012.

Swartz 2008

A. Swartz, *Guerrilla Open Access Manifesto*, (luglio 2008).

Towse 2001

R. Towse, *Creativity, Incentive and Reward. An Economic Analysis of Copyright and Culture in the Information Age*, Cheltenham 2001.

Wu 2015

T. Wu, Why the “Blurred Lines” Copyright Verdict Should Worry You, “The New Yorker” 13 March 2015.

Yu 2011

P.K. Yu, *Digital Copyright and Confuzzling Rhetoric*, “Vanderbilt Journal of Entertainment and Technology Law” 9, 3 (2011), 473-513.

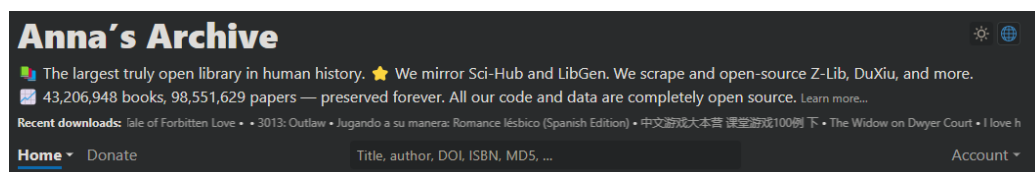
English abstract

The paper investigates the historical, philosophical, and socio-economic underpinnings of copyright, positing it primarily as an economic mechanism rather than an ontological right. Through examples such as the clandestine rescue of *Nosferatu*, Napster’s file-sharing revolution, and Sci-Hub’s open-access platform, it illustrates how “piracy” can function as civil disobedience against an increasingly monopolistic and restrictive framework. Crucially, it highlights the inherently collective nature of creativity, showing that rigid notions of authorship and excessive copyright terms stifle the free flow of ideas while disproportionately benefiting large industry players. Debates over AI training on copyrighted datasets further expose this imbalance: if we decide to adopt copyright on the dataset used for training, the main profits accrue to those controlling massive catalogs. By juxtaposing historical legislation – from the Statute of Anne to the “Mickey Mouse Protection Act” – with modern controversies, the paper proposes a balanced copyright regime that fairly compensates creators while fostering robust cultural exchange.

keywords | Copyright; Piracy; Civil disobedience; Collective creativity; Intellectual property; File-sharing; AI training datasets.

Anna, the Universal Library

Elizaveta Kozina, Christian Toson



Who is Anna?

You are Anna!

Archivists by name, librarians by self-definition, volunteers by activity, non-conformists by statements, pirates by necessity – Anna's team presents their project as "the largest truly open library in human history". Anna's library (or archive?), at the time of writing counts over 650,000 books downloaded every day. Taking a rough circulation estimate of the largest public library in the world, the New York Public Library, which amounts to around 30,000 copies per day, we notice that it accounts for only 10% of Anna's distribution. Currently Anna's Archive has collected more than 40 million books and around 100 million scientific papers. This should be enough significant data to deserve an investigation into her role in the global panorama of book circulation and copyright. It may be easy to dismiss Anna as petty piracy, a "little trick" that easy-going professors whisper as an aside to their students, but it is impossible to consider Anna as merely a deviation in our lives governed by rules. Anna undoubtedly deserves better treatment and recognition. Anna's Archive is an attempt to become a new kind of library, one that participates in the dialogue about knowledge and that seeks to change the rules of its circulation.

Anna's library: Utopian project or ordinary piracy?

We can approach the Anna phenomenon from two angles: through the description of her tasks and from the history of the so-called "shadow libraries". As for the first, Anna articulates the essence of her activity very clearly, since the team states that it is a non-profit project with two goals:

- 1) Preservation – backing up all knowledge and culture of humanity;
- 2) Access – making this knowledge and culture available to anyone in the world (<https://annas-archive.org/faq>).

As we can see, Anna's ultimate goal is not merely to found a public library, but to create a digital copy of existing books online (ideally, all books) in order to prevent them from disappearing.

Preservation

We preserve books, papers, comics, magazines, and more, by bringing these materials from various [shadow libraries](#), official libraries, and other collections together in one place. All this data is preserved forever by making it easy to duplicate it in bulk — using torrents — resulting in many copies around the world. Some shadow libraries already do this themselves (e.g. Sci-Hub, Library Genesis), while Anna's Archive "liberates" other libraries that don't offer bulk distribution (e.g. Z-Library) or aren't shadow libraries at all (e.g. Internet Archive, DuXiu).

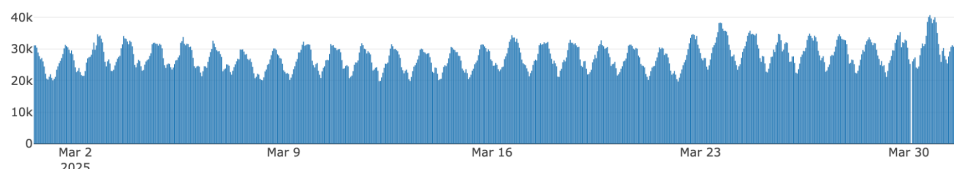
This wide distribution, combined with open-source code, makes our website resilient to takedowns, and ensures the long-term preservation of humanity's knowledge and culture. Learn more about [our datasets](#).



We estimate that we have preserved about [5% of the world's books](#).

Access

We work with partners to make our collections easily and freely accessible to anyone. We believe that everyone has a right to the collective wisdom of humanity. And [not at the expense of authors](#).



Hourly downloads in the last 30 days. Hourly average: 28k. Daily average: 663k.

A tracker keeps users updated in real time on how many books have already been copied. This material comes mostly from online repositories, both official and unofficial, which Anna calls "shadow libraries". In this sense, Anna's Archive is, in many ways, the latest instance in a long history of online libraries.

The term 'shadow library' has a double and contradictory definition. The first refers to large databases of written texts that are stored in non-open access platforms, such as, for example, the JSTOR library. 'Shadow', in this sense, means that the user can be aware of its existence, because texts can be found, for example, with a search tool, but, as in a shadow, their content is concealed. The second and most common definition of a shadow library is that of a large digital archive that collects and distributes written material (academic papers, books), and sometimes other media, violating the copyright laws of some countries. In this case, the term 'shadow' means 'illegal'; the term 'Black Open Access' (Black OA) is used with the same meaning. Following the first definition, perhaps the largest shadow library in the Internet is Google Books, which originated from a 2004 massive book digitization project involving five prominent academic libraries in the United States. In the first four years, it was intended to be a universal digital library, but by 2008, copyright issues blocked access, which is now subject to subscription, even for the same libraries that provided the books.

Another important project to mention in this context is Internet Archive, the forerunner of many modern shadow libraries, although Anna directly indicates that she does not associate it with

this term. Initially founded in 1996 to provide “Universal Access to All Knowledge”, Internet Archive started from the assumption that a wide array of pages were written and produced through the web which nobody cared to preserve. This led to the creation of the Wayback Machine, a powerful tool still available online that records ‘snapshots’ of present and past web pages. Slowly, the archive began collecting books and other multimedia content, evolving into a new kind of library: most of the material was not available for download, but users could read it online. Thanks to a special borrowing system, the Internet Archive offered access to many books (according to official sources, at the beginning of 2022 it had more than 35 million books), while theoretically respecting copyright laws. Internet Archive aspires to be a legitimate online library. Nevertheless, in 2020, it was sued by four giants of the English-language publishing industry (Hachette, Penguin, HarperCollins, John Wiley), which greatly reduced the accessibility of its content. This case highlights how controversial the concept of lending is within the regime of current copyright law. While in a physical library a user is allowed to borrow any book, in a digital library this is forbidden if electronic copies are on sale. This outcome suggests that what matters is not a clear definition of accessibility and use of content, but whether it affects publishing companies’ revenues. The Internet Archive, which has the ambition to be an innovative cultural institution, is struggling to find a recognised status within this heavily biased framework, constantly kept in check by shifting copyright regulations.

Parallel to these huge enterprises, which originate from Silicon Valley culture, there exists an equally relevant history of post-Soviet online libraries. In one of the best studies published on the topic of shadow libraries, *Shadow Libraries: Access to Knowledge in Global Higher Education*, Balázs Bodó reconstructs the history of the creation of such shared archives within Soviet culture and counterculture. Bodó suggests that Russian pirate libraries emerged from these enmeshed contexts:

[...] Communist ideologies of the reading nation and mass education; the censorship of texts; the abused library system; economic hardships and dysfunctional markets; and, most importantly, the informal practices that ensured the survival of scholarship and literary traditions under hostile political and economic conditions (Bodó 2018, 33).

From the very beginning, Soviet copyright was very different from its Western counterpart: the issue of securing revenue for private individuals was a nonexistent problem, and all publishers, film studios, etc., were state-owned. That meant that most books and movies were openly accessible or available at a very low price, as they still are today. Secondly, the great laboratory of Soviet counterculture developed a series of practices to distribute censored material, ranging from self-publication (*samizdat*), to the sharing of libraries and DIY methods of copying and distribution. The arrival of the Internet saw a continuation of those practices. The first shared online archives were set up by Russian-speaking scientists and users, who collectively digitized books by hand, downloaded the archives of the research institutions where they worked, and scoured the internet to format and organize libraries that would reach tens of thousands of titles, such as: Lib.ru (1994) by Maxim Moshkov, Kolkhoz (2002), Monoskop, Gigapedia (2000s). All those were to some degree related to each other. Then came



the widespread Library.ru (2010), that was sued in 2012 and shut down, and Library Genesis (2007), which inherited the dataset of Library.ru. In short, it can be said that Soviet counter-culture, along with the post-Soviet scarcity of well-stocked official distributors, influenced the development of what would later become pirate libraries, exploring and advancing the collection, organisation, and wide dissemination of knowledge by taking advantage of the loose copyright enforcement in the early years of the World Wide Web.

Anna is in many ways a continuation of a long line of shadow libraries, and she openly declares that she was inspired by Library Genesis. However, she significantly raises the ambition of her goals. LibGen does not aim to contain everything; its boundaries are shaped through dialogue with the community, measured by the act of actively digitizing and sharing books while maintaining a low profile (Bodó 2018, 36). Anna's Archive, by contrast, seeks to create a universal library that includes and preserves all the books of the world, and does so bravely. In other words, Anna proposes a project with no equal in terms of scale and ambition. In this context, Anna is perhaps the one of the few online libraries, regardless of legal status, pursuing such goals on a completely non-profit basis. The team's work is mostly voluntary, and funding comes from user donations and paid memberships that increase download speed. Anna's budget is probably much lower than that of any major library in the world. However, she has learned from LibGen that preserving intellectual culture, in this case, books, in today's aggressive legal and digital environment requires creating the largest possible number of copies. This way, if one library is lost, copies will still exist elsewhere. These copies of the archive are called 'mirrors'. Users can not only download individual books but also create a complete replica of Anna, by copying its open source code. As of today, humanity's largest library requires one petabyte (one million of Gigabytes) of memory, roughly the same amount of data generated in a month of shooting of a Netflix series.

Today, alongside Anna, there is another system that, in some way, can be traced back to the the post-Soviet data sharing experience, a feature built into the messaging service of

Russia's most popular social network: VKontakte. Essentially a Russian version of Facebook, VKontakte has gained a reputation as one of the most reliable platforms for piracy, using a system for circulating private files. In other words, even a book or article sent in private messages can be found by a third-party user through the file search function. Thus, the process of uploading data is practically unregulated and does not rely on the efforts of a small team of volunteers, as in the case of Anna's Archive, but becomes a continuous, collective activity carried out by the network's users themselves. Moreover, all attempts to control it are nearly impossible, as this form of data circulation is spontaneous. At times, the collective forces of millions of users overcomes the restrictions imposed from above.

There inevitably arises the question of copyright. In recent decades, copyright laws have strictly determined the conditions of use and access to information and creative works, with little or no regard for the goals pursued by a particular project or its funding. The meaning of the term 'shadow library' in this context becomes more than just a label for the phenomenon of piracy; it signifies a form of resistance to outdated copyright standards and traditional concepts of what a library should be. For Anna 'shadow' is, in a sense, analogous to the late Soviet 'underground.' Anna is the 'underground' of copyright, a domain whose norms seek to make her cease to exist. This becomes clear when we read the very first post of the emerging Anna, when it wasn't yet Anna, but the "Pirate Library Mirror," in June 2022:

Introducing the Pirate Library Mirror (EDIT: moved to Anna's Archive): Preserving 7TB of books (that are not in Libgen)

This project aims to contribute to the preservation and liberation of human knowledge. We make our small and humble contribution, in the footsteps of the greats before us.

The focus of this project is illustrated by its name:

Pirate – We deliberately violate the copyright law in most countries. This allows us to do something that legal entities cannot do: making sure books are mirrored far and wide;

Library – Like most libraries, we focus primarily on written materials like books. We might expand into other types of media in the future;

Mirror – We are strictly a mirror of existing libraries. We focus on preservation, not on making books easily searchable and downloadable (access) or fostering a big community of people who contribute new books (sourcing)(<https://annas-archive.org/blog/blog-introducing.html>).

The Pirate Library Mirror was a highly technical title that synthesized the foundations upon which Anna was built. From the beginning, Anna was primarily conceived as a tool in open disobedience of copyright laws, which were seen as dangerous to the higher value of preserving knowledge, hence the appellation of "pirate by necessity". "Library" refers simply to the fact that the focus of preservation is on written materials and books. This rebelliousness is carried out through mirroring: the creation of redundant copies that make it difficult to track hosting services and allow for resilience in the event of server shutdowns, hence 'mirror'. This method, however, meant that the system had to remain lightweight, both in terms of services (i.e., no tools for interacting with the data itself, such as search functions) and in terms of user interaction (i.e., no community network), features that are, for example, present in the Internet

Anna's Blog

Updates about [Anna's Archive](#), the largest truly open library in human history.

Hi, I'm Anna. I created [Anna's Archive](#), the world's largest shadow library. This is my personal blog, in which I and my teammates write about piracy, digital preservation, and more.

Connect with me on [Reddit](#).

Note that this website is just a blog. We only host our own words here. No torrents or other copyrighted files are hosted or linked here.

Archive and are now almost considered standard on the modern Internet. Nevertheless, it is precisely Anna's simplicity and rawness that make it unique and worthy of more attention.

Anna's rhetoric: Simple and radical

Anna's Blog features minimal graphics, a yellow header, and a large Comic Sans title, reminiscent of the early Internet blogs from the 1990s. There are only a few entries from June 2022 to the present, which serve as the best sources for tracing the development of the project. Everything, from the visual design to the writing style, conveys that Anna aims to be simple, focused on a few primary tasks, and straightforward. Anna replaced the less appealing and anonymous Pirate Library Mirror. This change in name tells us something about the importance of identity:

One decision to make for each project is whether to publish it using the same identity as before, or not. If you keep using the same name, then mistakes in operational security from earlier projects could come back to bite you. But publishing under different names means that you don't build a longer lasting reputation. We chose to have strong operational security from the start so we can keep using the same identity, but we won't hesitate to publish under a different name if we mess up or if the circumstances call for it.

In some way, the name is the only thing that keeps the library unified, a holdfast. Books and files can be mirrored everywhere, but if we want to make a statement, at the end, it is necessary to fix a point, create an identity that can engage in a debate.

The necessity of a recognizable name, despite concerns about visibility and security, reveals that Anna aims to make a mark in the history of knowledge circulation. As they say, it is a "holdfast," a "fixed point," an "identity" that can initiate debate. The name Anna is biblical; also, is the name of the queen who, in 1710, introduced copyright (it is also a palindrome) but it could also represent the average name of an everyday reader, much like Caroline did for the journal *Queen*, which later inspired the name of the famous offshore pirate station, Radio Caroline (Pedersoli, Toson 2020). The name itself raises the question: "Who is Anna?", cleverly

answered with: “You are Anna!” It’s a common name, like many others used in marketing and branding, meant to create a sense of connection with the user and, perhaps, a sense of identification. Reading the blog and observing the development of Anna’s Archive over the past few years, it becomes clear that, despite the project’s initial anonymity, which seemed focused exclusively on the technical aspects of resistance to censorship, Anna has gradually become more self-conscious, developing a personality and style that are unique.

For example, Anna does not have an “About” page that states what she is, who the founders are, or what their political views might be. Instead, she features a prominent FAQ page, which seems to be a literary genre in itself. It is structured as a long interview composed of questions submitted by users, the first being: “How can I help?” Most of the questions address the technical aspects of the platform, but by reading through the entire FAQ, one can gain a detailed understanding of how Anna works: downloading, donations, and source code. At the same time, certain quirks allow Anna’s personality to emerge: “I downloaded 1984 by George Orwell—will the police come to my door?”; “Who is Anna? You are Anna!”; and perhaps most striking of all, a book list at the end:

What are your favorite books?

Here are some books that carry special significance to the world of shadow libraries and digital preservation:

Michele Boldrin, David K. Levine, *Against intellectual monopoly*;

Stephenson, Neal, *Cryptonomicon*;

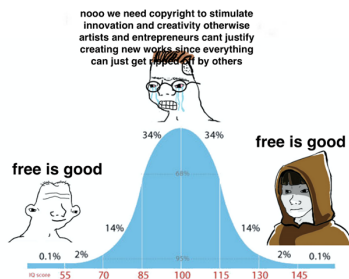
Aaron Swartz, *The Boy Who Could Change the World : The Writings of Aaron Swartz*;

Witt, Stephen R, *How Music Got Free : A Story of Obsession and Invention*;

A. М. Прохоров, *Физическая энциклопедия. Ааронова – Длинные Том 1.*

Swartz, Boldrin, Levine, and Witt are among the most important figures in the Copyleft movement, and they outline a clear framework within which Anna operates and perhaps expresses a political statement (despite Anna stating in several places that she is not concerned with politics). Anna’s Archive team, much like in Boldrin and Levine’s work, criticizes the outdated copyright system, arguing that, due to the simplification of access to knowledge in the modern world, many aspects should be updated. For example, the 70-year copyright expiration period is significantly longer than that of patents, which expire after just 20 years. In other words, directly or indirectly, even while avoiding explicit political positioning in practice, Anna engages in the debate on copyright law, proposing reforms and challenging the notion that only profit derived from intellectual monopolies can produce quality work. Open-source projects such as Wikipedia, Linux, or Anna itself, serve as powerful evidence that the opposite may well be true.

Besides the discussion on copyright, Anna’s radicalism emerges from a dismissal of and distrust in institutions regarding their broader role in preserving knowledge and sharing it with future generations:



Humanity largely entrusts corporations like academic publishers, streaming services, and social media companies with this heritage, and they have often not proven to be great stewards.

There are some institutions that do a good job archiving as much as they can, but they are bound by the law. As pirates, we are in a unique position to archive collections that they cannot touch, because of copyright enforcement or other restrictions. We can also mirror collections many times over, across the world, thereby increasing the chances of proper preservation (<https://annas-archive.org/blog/blog-how-to-become-a-pirate-archivist.html>).

Anna's simplicity and focus on the technical aspects of preservation force us to reconsider the true effectiveness and usefulness of conventional institutions.

The culture of mistrust towards corporations, institutions, governments, and laws reflects a broader crisis that perhaps began with the financial collapse of 2008 and the Occupy Wall Street movements. Mistrust of financial institutions quickly led to skepticism about anything related to them: virtually everything, including academic institutions, especially in the Anglo-sphere. The same years that saw the rise of Library Genesis also witnessed the creation of the first cryptocurrencies, developed as a response to an unreliable financial system. The main idea behind shadow libraries, as well as cryptocurrencies, is to decentralize the control and distribution of currency or written information. Crucially, what makes the difference is the technology behind the distribution and preservation of data or currency, based on sparse networks and redundant registers rather than centralized systems. This was the driving force behind the development of blockchain technology, specifically designed to eliminate the need for a central institution, such as a bank, to issue and regulate currency. In both cases, cryptocurrency and Anna's Archive, there is an underlying mistrust of institutions, which appear as increasingly unstable. Recent global events, such as wars and sanctions that have crippled globalization, such as the exclusion of Russian banks from the SWIFT system, demonstrated how cryptocurrencies can be effective in bypassing state-imposed restrictions, ensuring anonymity, and enabling hundreds of thousands of refugees to move to foreign countries. Anna primarily uses cryptocurrencies for its transactions. Systemic anonymity and peer-to-peer/blockchain technology appear to be tools to counteract growing global authoritarianism.

Beyond the simplicity of Anna, there is a highly challenging and technically advanced system for storing data across different servers and making it accessible through various pathways to the library. However, this simple approach may also be the answer to the need for communication in a completely global and cross-cultural manner, handling publications that range from Chinese scientific books to Canadian poetry. The radical nature and success of Anna lies in its lightness and clarity in mediating between producers and consumers of knowledge. From this perspective, it may seem almost provocative and difficult to accept, as we, as users of

media content, have grown accustomed to progressively complex graphics and services in the multimedia world. Furthermore, the general approach of ephemeral curatorship is antithetical to the classical Western academic and cultural world, where large institutions create weighty and culturally framed systems for the storage and dissemination of knowledge.

Anna, underfunded, illegal in many countries, and lacking a board of directors or a scientific committee, forces us to question the effectiveness of such institutions in the modern world. How is it possible that Anna is able to provide access to real knowledge to far more people, in a far more equal and efficient way, than anyone else? Its very existence leads us to suspect that the superstructures of these institutions may not truly be interested in advancing human knowledge, but rather in managing it under the influence of other powers. At best, they are simply not efficient enough. Ultimately, Anna is separating knowledge from culture, favoring the former, as she plainly states:

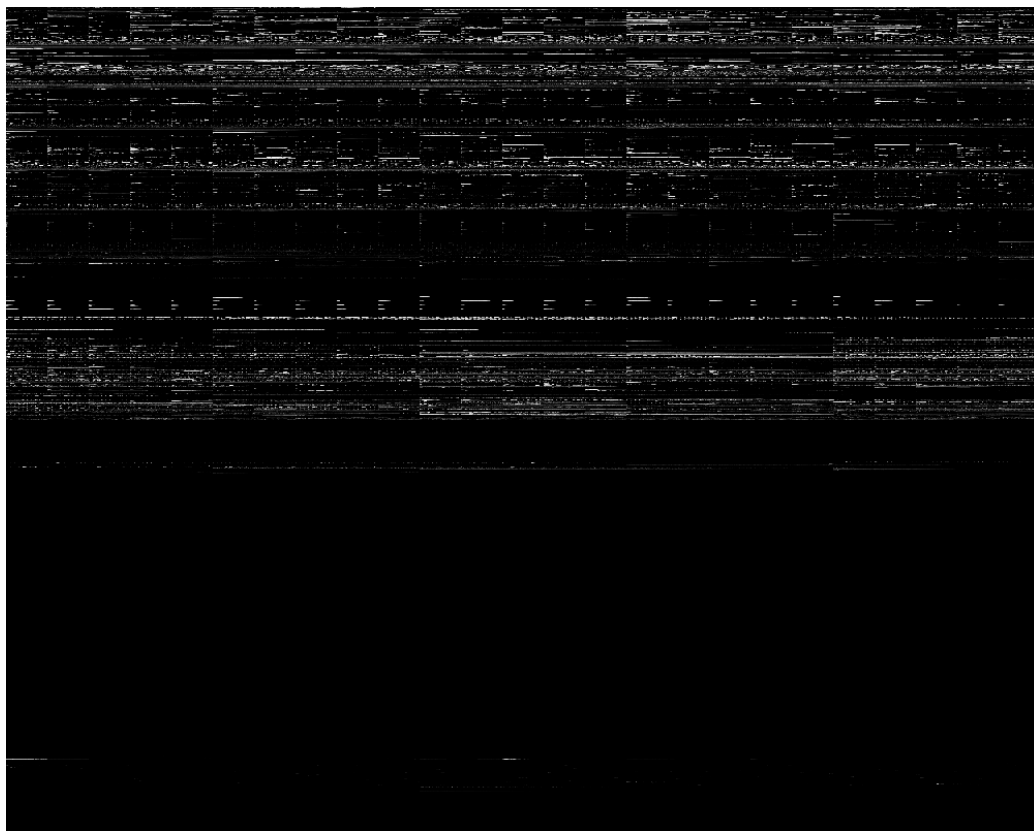
Per megabyte of storage, written text stores the most information out of all media. While we care about both knowledge and culture, we do care more about the former (<https://annas-archi-ve.org/blog/critical-window.html>).

Anna's speaking visualization

The radical essentiality of Anna naturally leads to the search for self-representation in a succinct way. This is no easy task. Anna is a library that aims to collect all the world's books, in a manner reminiscent of Borges' and Eco's works. Umberto Eco imagined a library where every book was identified by four numbers: one for the room, one for the wall, one for the shelf, and one for the position on the shelf. These four numbers would encode much of the information about the library itself, for example, the second number would reveal something about how many walls the rooms had. When we imagine archiving knowledge, mathematics and combination theory seems to be common features. Anna is no exception to this logic.

Recently, on Anna's blog, there was a prize competition for whoever could represent all published books in the best and most elegant way, a "To-Do List of Human Knowledge," as they called it. As with Eco's work, the main character in this representation is a number, but this time composed of 13 digits: the standard ISBN (International Standard Book Number), introduced in 1970, which identifies a specific edition of a book. Like Eco's numerical system, ISBNs are divided into parts: the first, 978, signals "this is an ISBN," followed by digits that indicate the group (a country or language area), the publisher, and the individual book. It is a practical system for managing the logistics of books as products, much like how other barcodes identify tomato sauce or toilet paper in a supermarket. ISBNs are simply numbers with a prefix, and they can cover up to 2 billion books. This is a massive number—many times greater than all books published to date—and a graphic representation of all ISBNs is the first step toward a general visualization of written human knowledge.

When describing the tasks of the competition, Anna published the simplest visualization: a large square where each pixel represents a possible ISBN, arranged in progressive order. Black pixels represent numbers that have not yet been assigned—white ones indicate published



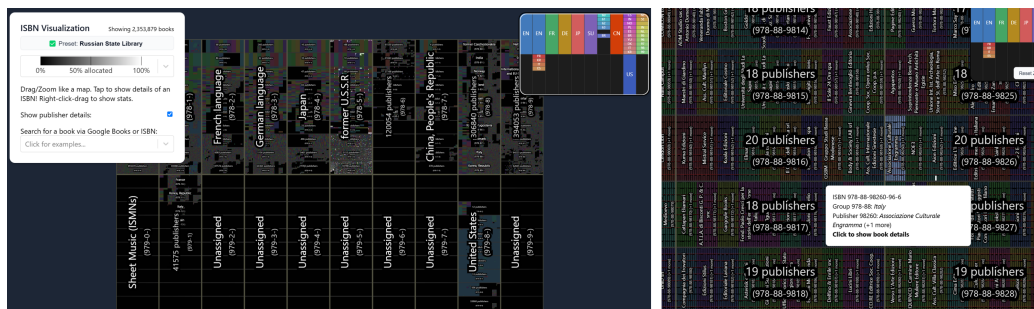
books. The image is already quite revealing we see a cryptic pattern composed of thousands of thin segments of varying lengths, ranging from the full width of the square to just a few pixels, unevenly distributed across the space. All books written by humans form a sparse constellation within the dark expanse of all possible books. These lines and segments resemble a complex combinatorial problem involving sets and subsets of a larger set, yet they are the result of human administration, a combination of regularity and randomness at multiple scales. ISBNs are assigned in large blocks, sometimes as many as 100 million, to different countries, which then determines how to distribute them. As a result, we can see the constellation breaking at regular intervals, with those intervals further subdivided in different ways—sometimes regularly, sometimes not, sometimes on a larger scale, sometimes on a smaller one—creating fractal-like structures.

In this image, humanity's library is not a neat row of books filling shelf after shelf, as we might see in a physical library or in the imagined libraries of Eco and Borges. Rather, it is a chaotic and mostly empty space, whose vast void is only sporadically interrupted by the presence of books. The main problem with this representation is that it arranges the space in lines,



causing individual clusters of books, such as, for example, all Brazilian literature, to be compressed into a horizontal segment just one pixel high. To address this, one of the winning competition entries attempts to arrange the ISBN sequence in a way that allows numerically adjacent entries to form a contiguous area or patch in two dimensions. To achieve this, it uses a space-filling curve, a special mathematical construct derived from Peano's work on space tessellation, originally developed to address the problem of the measurability of infinity.

The line snakes around the plane, outlining different groups in patches that resemble a geographical map, with winding fractal contours like those of an idealised coastline. Each coloured pixel inside the shapes represents a published book. Different countries, progressively smaller in size, are nested within one another, and can continue indefinitely, as long as there remains available space. Shapes are complex and unique, offering a visual idea of the number of books published in each language. English is by far the largest. The previously sparse constellation has now condensed in a singular geography of human knowledge, not based on traditional categorisation (such as the Dewey Decimal Classification in classic libraries), but instead according to an arbitrary set of rules and their mathematical visualisation. As in the previous image, these continents of books are more similar to archipelagos immersed in a dark sea. But now we can begin to compare them and see, as in a giant Risiko-style map, which continents are more dominant in the book production. Unsurprisingly, they don't differ significantly from their geopolitical counterparts.



The second representation, which won the prize, is, on the opposite, much more orderly, more similar to Borges' and Eco's imaginary libraries. Here books are arranged on regular virtual shelves, placed in regular cases, grouped into regular clusters, and so on, forming a progression of increasingly larger subsets and sets. In this case, the groups do not form interlocking shapes, but are instead a uniform row of rectangles with varying levels of infill. The previous fractal geography of human knowledge has been replaced by a cold-hearted, but more reassuring table, tidy enough to find whatever we are looking for, yet disturbing in the rigidity of the grid. It evokes an infinite Hippodamian city, where the plots are slowly but inevitably being developed, until the last one is eventually claimed.

These are just the initial attempts at what appears to be an overly complex exercise in data visualization, but Anna's Archive is one of the few libraries trying to achieve it. These efforts to represent an understated "To-Do-List" are raising the fundamental question of what constitutes a library or an archive today. Representing all of humanity's books makes human knowledge, at first glance, seem manageable, accessible, and controllable. However, upon delving into the details of these representations, we are quickly overwhelmed by the density of their internal structure and the intricate, irregular recursivity within them.

As libraries become larger, the method of their representation and the structure of their archive becomes the library itself. It is the combinatorics of its elements that makes it understandable and navigable, as envisioned by Eco and Borges. And perhaps Anna is more bizarre and complex than they would have ever imagined for a universal library. Yet, as an utopian library for the future, it brings their visions to life.

Anna and Artificial Intelligence

Since the universal library, in both its representation and structure, seems infinite and overwhelming to the human mind, it is nevertheless finite in number, meaning it can be scanned and processed with the help of large language models (LLMs). Anna realized quite early on that her archive would become an extremely valuable resource for the training of LLMs:

This is a short blog post. We're looking for some company or institution to help us with OCR and text extraction for a massive collection we acquired, in exchange for exclusive early access. After the embargo period, we will of course release the entire collection.

High-quality academic text is extremely useful for training of LLMs. While our collection is Chinese, this should be even useful for training English LLMs: models seem to encode concepts and knowledge regardless of the source language (<https://annas-archive.org/blog/duxiu-exclusive.html>).

Nowadays, artificial intelligence has become a strategic asset, used for data analysis, security, and military applications. We are witnessing an arms race in this field, and language models are particularly useful for extracting information from archives. In the not-so-distant future, any user will be able to ask an AI to retrieve, sort, and summarize all relevant information on a specific topic by searching through the entire world's library. This would be far more reliable and precise than current models trained to search the internet. And the more the model is trained to read texts printed since the 1400s, the better it will become at doing so, eventually being able to independently collect information and answer questions.

Current copyright rules are not only unfit for this new scenario, but even possibly dangerous, as Anna states:

Me and my team are ideologues. We believe that preserving and hosting these files is morally right. Libraries around the world are seeing funding cuts, and we can't trust humanity's heritage to corporations either.

Then came AI. Virtually all major companies building LLMs contacted us to train on our data. Most (but not all!) US-based companies reconsidered once they realized the illegal nature of our work. By contrast, Chinese firms have enthusiastically embraced our collection, apparently untroubled by its legality. This is notable given China's role as a signatory to nearly all major international copyright treaties (<https://annas-archive.org/blog/ai-copyright.html>).

The history of shadow libraries is likely to change soon due to the rise of Large Language Models (LLMs). One of the main challenges in training artificial intelligence is having access to high-quality, reliable data. This is precisely what shadow libraries offer: massive, well-organized collections of trustworthy material. If some corporations gain free access to these valuable archives while others remain restricted by copyright law, the former will have a significant advantage, as they could train their models using books written by experts, while the latter would be limited to smaller archives or unreliable, inconsistent sources from the web and social media. This is exactly what is happening now with Chinese companies training their AI models using Anna's Archive. And it may signal the beginning of the end for open libraries and Open Access more broadly. In the future, countries and corporations might stop publishing content openly to prevent giving their competitors an edge. The Universal Library could eventually become the Universal Machine Library, and shadow libraries might restrict full access to limit exploitation by artificial intelligence.

Conclusion

While at the beginning of the 20th century the question concerned the state of a work of art in the age of mechanical reproduction, now, in the 21st century, we are facing a reaction to that era—marked by the cessation of reproducibility. A similar process is unfolding in the dissemination of knowledge. Whereas there were once efforts to promote mass literacy and

education, we are now witnessing a tendency to restrict the distribution of knowledge – often under the pretext of security concerns or the protection of individual authors' rights. From Anna's perspective, we might speak of a kind of intellectual reactionism, a shift toward the elitization of knowledge, which is becoming increasingly evident. What does this symptom reveal? Will the trends shaping the future of science become more apparent in time? Does it suggest that mass science is no longer needed for some reason? But if so, what then does a library become? And what is Anna's role in this context?

Against this background, Anna's Archive should appear helpless. Instead, radically simple, incredibly intricate in its functioning, mirrored in thousands of copies, ungraspable, openly anticultural and anti-academic, it responds to these developments, attempting to spark a dialogue about the copyright system. This dialogue is nearly impossible, however, due to her explicit "shadowiness." Yet the real response to the emerging forms of global authoritarianism is not found in her words or blocked blogs, but in the project itself. Anna is a massive act of protest about what is happening. She is a true underground of knowledge, a utopia resisting the threats of contemporary dystopias. But even in the construction of an ideal utopian library of the future, old questions inevitably arise: even if you copy everything, where do you start? What is most important, books? Articles? Novels? Scientific papers? Works of natural philosophy or ancient literature? Even a new kind of library cannot escape the longstanding issue of the hierarchy of genres, even if that hierarchy is expressed solely through ISBN codes. Anna, in her radical simplicity, seeks to confront this in the most rational way possible, inventing new methods for overseeing, that is, representing, all of humanity's books. It is the project that has, so far, come closest to both the creation and visualization of a truly universal library, not a writer's speculation, nor a cultural ornament, but a highly technical system of preservation and distribution, designed to function seamlessly across global cultures.

Perhaps Anna is not a cultural phenomenon, but rather just a pirate site, another secret tool for academics and students. Regardless, even if she is merely a torrent site, are all these blockings necessary? Is it truly essential to subject knowledge databases, most of which are created with publicly funded research, to sanctions? Will these actions have any effect? And will they have an unexpected one? As academics, we may selfishly hope that Anna will persist for some time in the struggle for the right to free knowledge, and that it will reach at least 10% of all downloaded books. And then, perhaps, we will be able to get a little closer to answering the questions: What is Anna? Who is Anna? Perhaps the best clue comes again from Anna's peculiar FAQ bibliography, specifically from the last, and curiously unusual book—an old Soviet physics encyclopedia (Prohorov 1988), which begins alphabetically with the Aharonov-Bohm effect, bearing the same name as Aaron Schwartz.

Quantum mechanic effect, characterised by the influence of an external electromagnetic field, concentrated in a region that is not accessible, on the quantum state of a charged particle (Prohorov 1988, 7).

A foundational effect of modern quantum physics, the Aharonov-Bohm effect, states that particles can be affected by a field even when the field is enclosed, due to an invisible coupling between the wave function and the electromagnetic potential. This concept mirrors Aaron Schwartz's activism: even when confined and repressed, his influence can affect distant minds, in charged particles or free spirits, transcending the commonly accepted principles of locality. Like the quantum effect, his actions can resonate globally, causing a "phase shift", the Anna effect.

Bibliographical References

Adams 2025

C. Adams, *Vanishing Culture: When Preservation Meets Social Media*, Internet Archive Blogs, 9 April 2025.

Aiguo (2009).

L. Aiguo, *Digitizing Chinese Books: A Case Study of the SuperStar DuXiu Scholar Search Engine*, "Journal of Academic Librarianship", 2009, 35, 277-281.

Anna 2022-2025 I

Anna's Blog.

Anna 2022-2025 II

Anna's Archive blog on Reddit.

Bodó 2018

B. Bodó, *The Genesis of Library Genesis: The Birth of a Global Scholarly Shadow Library*, in Karaganis et al. 2018, 25-51.

Boldrin 2008

M. Boldrin, D. K. Levine, *Against Intellectual Monopoly*, Cambridge, 2008.

Correa, Laverde-Rojas, Tejada, et al. 2022

J.C. Correa, H. Laverde-Rojas, J. Tejada, et al., *The Sci-Hub effect on papers' citations*, "Scientometrics" 2022, 127, 99-126.

Karaganis et al. 2018

J. Karaganis (ed.), *Shadow Libraries: Access to Knowledge in Global Higher Education*, Boston 2018.

Pedersoli, Toson 2020

A. Pedersoli, C. Toson, *Onde libere e rock 'n' roll. La rivoluzione delle emittenti offshore*, "La Rivista di Engramma" n. 174, luglio/agosto 2020, 25-76.

Prohorov 1988

A.M. Prohorov, *Fizicheskaya entsiklopediya. Aaronova – Dlinnye tom 1*, Moscow 1988.

Ruhenstroth 2014

M. Ruhenstroth, *Schattenbibliotheken: Piraterie oder Notwendigkeit?*, interview at Balázs Bodó, iRights info, 10 October 2014.

Rumfitt 2022

A. Rumfitt, *In defence of Z-Library and book piracy*, dazeddigital.com, November 2022.

Slum 2025

SLUM: The Shadow Library Uptime Monitor.

Stephenson 1999

N. Stephenson, *Cryptonomicon*, New York, 1999.

Swartz 2015,

Aaron Swartz, *The Boy Who Could Change the World: The Writings of Aaron Swartz*, New York, 2015.

Van der Sar 2025 I

E. Van der Sar, *Pirate Libraries Are Forbidden Fruit for AI Companies. But at What Cost?*, torrentfreak.com, 31 January 2025.

Van der Sar 2025 II

E. Van der Sar, *Anna's Archive Urges AI Copyright Overhaul to Protect National Security*, torrentfreak.com, 1 February 2025.

Wikipedia 2025

Wikipedia page for Shadow library, accessed April 2025.

Witt 2015

S. R. Witt, *How Music Got Free: A Story of Obsession and Invention*, New York, 2015.

Abstract

This paper attempts to interpret Anna's Archive in the context of the so called "Shadow Libraries", and its effects on the global circulation of knowledge and the debate over copyright. Anna is the last of a long series of online repositories of shared written material that originated in the early years of the World Wide Web, especially in post-Soviet academic environments. Anna has a unique approach to digital preservation, based on a radical refusal of any law or institution that limits the possibility of access and conservation of knowledge, encouraging the act of copying or mirroring her data. Anna's style has developed from the beginning of the project, and has slowly developed a personality and a sophisticated work procedure. At the same time, Anna seems to seek a simple and radical approach, in order to act at a truly global scale. Anna is perhaps the only library in the world that aspires to be universal, and is attempting to catalog and visualise the entire humanity's written collection in innovative ways, that remind of the fictional libraries imagined by Borges and Eco, and questions us on what should be the real nature of a library in the future.

keywords | Anna's Archive; universal library; shadow library; Intellectual property; Knowledge representation; AI training datasets.

Per una liberazione dalla retorica dell'archivio

Verso una pratica dell'immagine come relazione

Alessandro Gagliardo con Filippo Perfetti e Giulia Zanon



1 | Casa-studio di Alessandro Gagliardo e base operativa di Malastrada Film, Paternò.

Alessandro Gagliardo è un artista che lavora con le immagini custodite in formati oggi obsoleti: video analogici, nastri magnetici e altri supporti ormai dimenticati. La sua formazione, che prende avvio nelle televisioni locali siciliane, e prima ancora in una bottega fotografica, ha a che fare con il fare, con l'esperienza diretta con ciò che si ha di fronte e con chi si ha accanto. La sua pratica rifugge la ricerca di autorialità: ciò che lo muove è invece il non potersi accontentare di quanto è già assunto come dato, acquisito e prestabilito. Il distanziarsi dai modelli

consueti del fare cinema – anche nel contesto del cinema indipendente contemporaneo – è evidente quanto la sua pirotecnica capacità di trasformare ogni ostacolo in un’apertura all’alternativa, in una deviazione produttiva. La domanda che innerva il suo lavoro riguarda il senso stesso del fare un film oggi, nel mondo saturo in cui il visivo e il sonoro sono trasmissibili per vie infinite.

Una più attenta osservazione, tuttavia, sposta questa domanda, inscrivendola in un orizzonte più ampio, quello della problematicità dell’archivio audiovisivo, quello del suo costituirsi, quello della sua accessibilità. Non a caso, gli si sente spesso dire che “fare un film è il pretesto per fondare un archivio”.

La conversazione qui raccolta è il frutto di ventiquattro ore trascorse insieme tra Paternò – dove oggi Gagliardo vive e ha il suo laboratorio – e una Catania agghindata a festa per Sant’Agata. Insieme a Gagliardo e a chi scrive, sono Maria Hélène Bertino, Marco Lanzerotti e Stefano Roveda, compagni di riflessione e di visione, attorno al tavolo di discussione e davanti agli schermi. Quanto segue è un tentativo di restituire, in forma di sintesi, una trama di parole e pensieri che sarebbe impossibile trascrivere per intero.

Filippo Perfetti, Giulia Zanon | Raccontaci di questo spazio e di quello che stai facendo.

Alessandro Gagliardo | Questa è la mia base da circa più di 22 anni. Nel 2005 (credo) – esattamente vent’anni fa – è nata Malastrada Film. Questa casa è stata la prima base operativa di Malastrada Film e nel tempo è diventata, nonostante le frequenti assenze, il punto di riferimento stabile dove potevo lasciare tutte quante le mie cose, il mio archivio e il mio laboratorio. Oggi, però, le cose stanno per cambiare e fra circa un anno lascerò questo spazio perché abbiamo fatto un importante primo passo: la costituzione di una fondazione per una cineteca in un’altra parte della Sicilia, non troppo lontana da qua. Inoltre, questo è lo spazio dove vivo: là c’è il mio letto, qua c’è un cucinino, là la lavatrice, là i server.

FP | È interessante ricordare ciò che realizzavate circa una decina d’anni fa con il Festival dell’Archivio di Paternò. Qui, ad esempio, vedo il manifesto dell’edizione del 2014.

AG | L’idea del Festival Internazionale dell’Archivio e del Patrimonio (FIPA) nasce dopo quattro, forse cinque o sei anni di lavoro di raccolta di archivi. In quegli anni succedevano molte cose, era un periodo di grande fermento, e a un certo punto ci siamo detti: abbiamo accumulato un po’ di materiale, sarebbe bello farlo vedere, crearci un momento di vissuto attorno: facciamo un festival. All’epoca non esisteva nulla del genere, se si esclude, in un certo senso, Il Cinema Ritrovato a Bologna. Ma la nostra prospettiva era diversa – e lo è ancora – perché ci muovevamo – e ci muoviamo – dentro un’idea di palinsesto, ovvero di complessità non lineare. Pensavamo agli archivi non come collezioni da conservare o sui quali relazionare, ma come elementi attivi, vivi, da ricombinare, restituire all’esterno come fosse una trasmissione.

Così, nel programma, non c'era mai indicazione delle proiezioni singole ma Archivio X, Archivio Y, Archivio Z... Ricordo la telefonata di uno spettatore che voleva vedere un film specifico e chiedeva a che ora sarebbe stato proiettato – gli risposi: vieni, il film capiterà. Da mezzogiorno alle quattro del pomeriggio ci riunivamo – io Maria H      Bertino, Andrea Coppola, Dario Castelli – per comporre/montare il palinsesto della sera, che iniziava al calare del buio. Nel frattempo, avevamo coinvolto una dozzina – forse quindici – musicisti. Il loro ingresso si basava anche sul percepire la sala e, a un certo punto, dire: dai, ora si suona. Ricordo un episodio con un suonatore di zampogna, Andrea Chesseri: era una serata in cui stavamo proiettando ore e ore di materiali montati – forse *Blob*, l'autoritratto ovale, forse riprese dell'Etna, non ricordo con precisione – quando, a un certo punto, sentii il verso di un gallo nel video. Mi voltai verso lo zampognaro e gli dissi: “Vai, entra suonando!”. Lui entr  , attraversando il centro della sala con questa scia lirica, ipnotica e inaspettata della zampogna (eravamo all'aperto) e, nel momento in cui raggiunse lo schermo, io tagliai l'immagine e passammo a un altro montaggio. Era questo il nostro modo di lavorare: un palinsesto pulsante, cangiante, una costruzione viva. Ogni giorno si montavano gli archivi in modo nuovo e accanto c'erano anche una mostra e tre laboratori.

GZ | Quali archivi erano?

AG | Diversi. Una mostra che avevamo allestito per il festival aveva come titolo *Eterogenea*. Questo era un po' il concetto che volevamo giocare in quella prima edizione: il fatto che, per esempio, potessero coesistere una proiezione di Alberto Grifi con un filmato del carnevale di Patern   dell'Archivio Messina, archivio che avevamo messo insieme negli anni di ricerca precedente. C'erano anche i filmati della Filmoteca Regionale Siciliana, con la quale non mancarono le solite tarantelle. Nonostante le convenzioni, le riverenze formali, le carte bollate, quando presentammo la lista dei titoli che avevamo deciso di proiettare, la direttrice dell'epoca ci sollev   questioni rispetto alla “congruit  ” della selezione. Nei fatti, la nostra eterogeneit   destabilizzava la classificazione storica e tematica di cui la Filmoteca   , o era (chiss  ), infarcita e tentarono di bloccarci le proiezioni. Noi rispondemmo che i film li avevamo presi e che avremmo mantenuto il programma secondo le nostre intenzioni. Che si producessero in qualche scandalo se avessero voluto impedircelo. E invece silenzio. A ripensarci, ponevamo la questione del bene comune e quell'attitudine hacker, pirata, era al contempo fame di sguardo e necessit   di liberazione. Accanto a questi materiali c'era anche l'archivio di Fuori Orario, e l'intera serie televisiva di Rossellini *La lotta dell'uomo per la sua sopravvivenza* (di cui, a dire il vero, mandavamo sempre la sigla, proiettammo forse solo una puntata per intero). Tra gli altri titoli, *Videograms of a Revolution* di Ujica e Farocki (ricordo ancora la risposta di Farocki quando gli chiesi l'autorizzazione, semplicemente un: “Go ahead!”), canecapovolto, alcuni film di Gianikian e Ricci Lucchi, altri che non ricordo adesso, e c'era anche l'ultimo Debord. Per questo invitammo Alice, la moglie, per la proiezione di *Son art et son temps*. Per proiettare il film, Dario [Castelli] ebbe un'idea radicale: invece di sottotitolare integralmente il lavoro, che    in francese, preferi creare dei sottotitoli esplicativi, capaci di restituire il contesto della scena. Il film scorreva in francese, e ogni tanto compariva un sottotitolo che ne raccontava la

situazione. Ricordo di essere andato da Alice prima di iniziare e di averle detto: "Enrico sta per partire". Avevamo invitato Enrico Ghezzi al festival e lui, sistemato da qualche parte nello spazio, non segnalato, con un microfono radio avrebbe fatto aleggiare la sua voce introducendo il film, iniziando a parlare durante l'abbassamento di volume di una musica. Alice mi rispose meravigliosamente: "Lo fa a suo rischio e pericolo". Gioco d'altezza e ironia rara. Maria [Bertino] ha trascritto l'intervento di Enrico. Mi sembra rilevante o comunque bello da far riemergere:

Un paio d'ore fa sulla soglia di questo spazio, mi è stato chiesto da alcune persone quando avrei parlato e di cosa: ho detto che veramente non pensavo che avrei parlato e quindi sapevo di cosa avrei parlato nel caso, ma mi sono dimenticato. Adesso, dopo tutta questa serata mi trovo in una situazione che a me piace molto e che ho sentito descrivere, sinteticamente, in modo abbastanza folgorante, ovvero: "ascoltare con la coda dell'occhio" e poi, se devo citare un esempio di eterogeneità oggi, è che sono felice di aver potuto partecipare in parte e collaborare ad una performance ai crateri silvestri dell'Etna. Però, tornando qua quello che ho trovato e che trovo fino a questo momento è una cosa molto fascinosa, ovvero non la capacità, ma direi, da parte di chi ha dis-organizzato [soffia il vento sul microfono mentre pronuncia la parola, Enrico lo rende suggestione nel discorso esclamando: "Bello, questo è il vento!"] questa cosa, di considerarci tutti e di considerarsi anche, loro per primi, un pezzo di archivio: un pezzo d'archivio di cui abbiamo pochissime tessere per mettere insieme qualcosa di chiaro, di leggibile, cioè il contrario quindi dei database che uccidono in modi diversi o ci vendono fino alla morte in modi diversi, ma qualcosa di più simile all'anarchivio, all'anarchivismo, al gioco se vogliamo, ma spesso è un gioco comunque anche molto duro. Quando parlo di anarchivio, penso, ho in mente il modo di ri-vedere le cose sul quale ci basiamo ogni momento senza volercene, potercene in qualche modo rendere conto. Per esempio, un racconto che mi ha sempre molto colpito è quello di Charcot, un maestro fondamentale per Sigmund Freud e per molti altri, che a volte, nelle sue lezioni praticamente fatte in diretta, confidava che questo corpocervello che stava in quel momento analizzando, indicando agli allievi, era in effetti un corpo che lui aveva già visto molte volte e che però non gli aveva suscitato nulla, non aveva saputo cosa pensare, mai. In quel momento, era come se gli fosse arrivata un'idea, non è proprio così impressionistico ma è vicino... e così, in generale, più in generale, diceva che osservare la cosa, [...qui c'è un salto dell'audio brevissimo, ma abbastanza da non poter ricostruire effettivamente] se la cosa non esiste, ma appunto osservare la cosa, dei blocchi di cose immobili che non cambiano apparentemente, questa era la cosa che, rivedendo, mi viene in mente da dire come se fosse un film, una due tre quattro cinque sei... infinite volte una cosa che sembra sempre identica a se stessa, lì quando a un certo punto trovava il salto infinitesimale, partiva tutto se trovava un senso perfino nel suo fare individuale, che cercava normalmente di mettere da parte di... veramente, in qualche modo, di nascondere a sua volta. Direi che se pensiamo al titolo della cosa che stiamo per vedere, non dico né il titolo né l'autore, perché questo in qualche modo è in programma, è un titolo che trovo così stupendamente e ironicamente disperato che ci ridice di nuovo tutto sull'impossibilità di rendere davvero nostro un archivio, anche l'archivio noi stessi, se non vedendo in qualche modo lontano da smascherare, da ripulire, da sporcare, da mutarsi e quindi mi sembra davvero di aver parlato troppo o troppo poco... buona visione *il faut danser* e tutto quello che volete... ciao.

Subito dopo la proiezione di Debord, partì una jam session con i cantori calabresi, seguiti da musicisti pugliesi, siciliani insieme a Dolores Melodia e altri. La serata si trasformò in danza,

gioia, euforia. Durante tutto ciò vidi Alice poggiata su una parete che fumava una sigaretta, mi avvicinai per chiederle cosa ne pensasse: “Mi sembra perfetto”, disse. Il fatto che ci stessimo divertendo, che tutto fosse mosso da una giocosa vitalità, che avessimo resistito, e fino all'ultimo, ad ogni torsione disciplinare, per lei era esattamente ciò che doveva accadere, almeno mi porto dietro così, ancora oggi, le sue parole. Il festival era intessuto anche da materiali raccolti direttamente nei dintorni del paese, o da lavori come quello di un artista di una galleria di Los Angeles, William E. Jones, che aveva realizzato dei film usando immagini di banconote provenienti da tutto il mondo, o filmati della polizia americana con cineprese nascoste nei bagni pubblici per perseguire gli omosessuali.

Proiettammo anche estratti d'archivio dedicati a Giuseppe Fava. Fu anche l'occasione per la prima proiezione a Paternò di *Un mito antropologico televisivo*. A ogni modo ciò che definiva l'intero dispositivo era proprio la struttura del palinsesto: film proiettati nella loro interezza solo in rarissimi casi (due o tre su sei giorni), mentre tutto il resto era montaggio, una tessitura, un corpo vivo che si costruiva giorno per giorno, non una semplice sequenza di titoli, ma una forma compositiva aperta e presente a ciò che accadeva.

FP | Forse è interessante per il nostro discorso parlare del film *Un mito antropologico televisivo* realizzato con Malastradafilm.

AG | È un film che abbiamo fatto io, Maria H     Bertino e Dario Castelli – che    il Dario dei sottotitoli al Festival dell'Archivio – che    Malastrada Film. Quello    il film fondativo, in un certo senso. Io lavoravo in una televisione locale, avevo tra i 18 e i 20 anni credo. In quella televisione c'era un armadio enorme pieno di S-Vhs una accanto all'altra. Il contenuto dei nastri era composito, cos   che un nastro conteneva decine di “cose” diverse. L'operatore usciva per il paese a filmare le immagini per i vari servizi del telegiornale. Quando rientrava, annotava la data e la “cosa” sull'etichetta del nastro. Mi capitava spesso di leggerle, come quando sei davanti ad una libreria e inarchi il collo per leggere il titolo dei libri. Carnevale, omicidio, consiglio comunale, manifestazione, recita di fine anno, disservizi ospedali, problemi acquedotto e cos   via. Leggendo i titoli e le date mi accorsi che conoscevo molti di quegli avvenimenti, ad alcuni avevo preso parte, per esempio in un qualche carnevale sfilavo con la scuola vestito da caramella, c'ero anche io. Questo mi fece capire cosa significasse quel materiale, quell'archivio, per il luogo e per le persone dove e con cui sono nato e cresciuto. La televisione cambi   diversi editori in quel periodo. Durante un trasloco mi fu chiesto quali attrezzature tecniche occorreva conservare con particolare cura, risposi che se c'era una cosa di cui avere cura erano quei nastri. Dopo alterne vicende, entrate e uscite dalla tv, mi ritrovai con 36 di quei nastri. Non li avevo ancora visti, li avevo scelti a grosse mani per quello che riportavano le etichette, nel tentativo di salvarne un pezzetto. Iniziammo a lavorarci, per anni.

Quel progetto conteneva gi   tutti gli elementi fondativi che ci hanno condotto fin qui.    un film che esiste in almeno nove versioni certificate, ognuna con nome e cognome: la versione Valdivia, la versione Lisbona, Marsiglia, Torino, Vienna, Messico, Parigi... Ognuna differisce per delle soluzioni, sempre minime, di montaggio. Un taglio c'   in una versione, in un'altra no,

nell'altra ancora inizia in un maniera, in quella successiva riappaiono o scompaiono tutte le modifiche precedenti. Questo perché la sala ci sembrava un ottimo luogo per testare un mutamento costante di montaggio, il verificare certe ipotesi. Nel film non c'è commento, non c'è voce fuori campo, non c'è testo, non c'è musica, non ci sono didascalie, addirittura la maggior parte delle versioni si apre con un trattino bianco su nero e si chiude con una scritta "un mito antropologico televisivo", neanche un'indicazione di più, né coda né testa. Sono solo le immagini, il girato dell'operatore.

Le televisioni locali in Italia nascono alla fine degli anni Settanta, seguendo la scia delle radio libere. Ognuno inizia a fare la propria tv. Alcune poi verranno regolarizzate con la legge Mammì, e molte – nate in quel momento – esistono ancora oggi. E sono proprio queste televisioni locali a offrirci un modello produttivo di straordinario interesse. Con una premessa fondamentale: di solito, non hanno una lira. Ma che cos'è una televisione locale? È una televisione che si occupa di uno, due, al massimo tre paesi. Poi ci sono le televisioni provinciali, e quelle regionali – che però ci hanno sempre interessato meno. Quello che avevamo capito è che, per una televisione, l'elemento davvero cruciale – ed è così in tutta Italia – è il telegiornale della sera. Perché è attraverso il tg serale che si stabilisce un vero contatto con il territorio. È lì che il territorio riesce a vedersi, a riconoscersi.

Per questo ci siamo ritrovati con un frammento d'archivio straordinario: immaginate che ogni giorno, per anni, un operatore usciva a filmare dentro una comunità, come quella di un paese, filmando per trent'anni tutti quei momenti in cui la società si produceva in forma di cronaca (così dicevamo). Che fosse l'arrivo di un'autorità politica centrale per un comizio o il decapugliamento di un parco, il crollo di un tetto, etc., l'operatore era lì. Questo ci diede le coordinate per definire il cuore e la *ratio* dell'antropologia televisiva, perché nessun punto di osservazione e registrazione, mi pare, sia riuscito a essere così capillare e costante rispetto a una comunità. Ma c'era e c'è di più. Quello che risultava chiaro era anche che eravamo davanti a una prospettiva storica particolare. In sintesi, per esempio, le evidenze politiche che emergevano da quell'archivio riuscivano a parlare di una pagina della storia nazionale da un punto di vista particolare e dal basso. Il particolare, poteva e può parlare anche del totale, ma se invece si volessero affrontare le stesse tematiche da un archivio centrale, per esempio la Rai, la dignità di quella lotta particolare, di quella organizzazione umana periferica, non avrebbe né immagini né statuto. È a partire da queste osservazioni che si è via via strutturata la nostra tensione e attenzione per i soggetti di narrazione non egemonici. Nel caso delle televisioni locali, poi, la figura dell'operatore che registrava diventava un altro degli aspetti sorprendenti: la bellezza con cui l'operatore usa quei quattro semplici stilemi di ripresa. Secondo me sono universali, ma sicuramente in Italia sono diventati un linguaggio comune: panoramica da destra a sinistra, o viceversa, zoom in, zoom out, la dolcissima messa a fuoco su un dettaglio o volto e fine. Hai un cadavere? Zoom in, poi zoom out. C'è un dentista che inaugura lo studio? Zoom out e poi zoom in. C'era qualcosa di affascinante in questa autorialità ridotta a zero, che però registrava tutto – qualsiasi cosa – con una coerenza involontaria e assoluta. Per noi, l'operatore divenne lo 'scrittore' del mito e questa indistinta propensione a ripetere le modalità di

medesime che spesso lo sottraggono dall'immaginario e dalla vista, producendo l'effetto paradossale che quel materiale rischia una più veloce sparizione se conservato in un archivio, che esposto alla visione o all'uso di chiunque.

AG | C'è una storia che calza rispetto a questo proposito. Anni fa organizzammo una spedizione a Palermo, alla volta del Folkstudio. Volevamo conoscere quell'archivio che è il frutto di anni di ricerca antropologica in Sicilia. Riprese audio e video, fotografie, dischi, libri, insomma un catalogo variegato e ricco sulla tradizione popolare siciliana, con apertura al Mediterraneo più in generale. Ci installammo al Folkstudio per una settimana e, mentre spluciavamo, digitalizzavamo fondi che non erano ancora stati digitalizzati. Credo fosse l'anno prima del Festival dell'Archivio, così si pose proprio in quelle giornate la questione: se avremmo potuto o meno maneggiare quei materiali per programmarli al Festival, traghettarli, insomma, verso l'esterno, magari verso altre forme. Avviammo un confronto e la sostanza fu: meglio di no, per questo ci sono diritti d'autore, per quest'altro non è chiaro a chi chiedere l'autorizzazione, per questo manco a pensarci. Insomma, le difficoltà piuttosto tipiche e diffuse rispetto agli archivi, soltanto che, in quel caso, Maria individuò una questione che per me fu folgorante e resta tuttora un nodo da tenere presente. In sintesi, lei diceva: ma se questo materiale proviene dalla tradizione popolare, ovvero è stato conservato e trasmesso attraverso la cultura popolare da uomini e donne nell'arco del tempo e donato gratuitamente ai ricercatori, se le registrazioni e i materiali raccolti sono frutto di campagne sostenute con soldi pubblici, se i risultati di questi lavori hanno permesso lo sviluppo di carriere in ambito accademico e disciplinare, se gli istituti in cui questo materiale è conservato sono prevalentemente finanziati da soggetti pubblici, insomma, date queste condizioni, su quale base si rivendicano diritti economici, e anche autoriali volendo, per qualcosa che, per natura, è collettivo? Una domanda semplice e radicale alla quale però, solitamente, non fa seguito un dibattito franco ma un irrigidimento, una chiusura, quasi una corsa a blindare l'archivio.

È una faccenda seria, dalle implicazioni politiche non indifferenti e che, per questo, non si riducono alla sola questione dell'accesso ma implicano anche un più vasto ragionamento legato al valore, così come ai processi di storicizzazione. Partendo da quest'ultimo, poniamo il caso che adesso usciamo un attimo per strada, andiamo a fare una passeggiata in campagna e inciampiamo in un reperto archeologico, sapremmo immediatamente che quel reperto non ci può appartenere, non ne possiamo essere proprietari. Lo scarto è autoevidente, il reperto archeologico è iscritto per statuto in un patrimonio collettivo, quello audiovisivo è iscritto per statuto in una comportamentale capitalista. Se il reperto archeologico ha un valore universale, quello audiovisivo è soggetto a una arbitrarietà regolamentata dalla proprietà e dallo sfruttamento. E attenzione: il problema non è tanto economico in sé. Non si tratta di dire che con le immagini non si possa guadagnare. Il nodo vero è un altro: è l'egemonia che si costruisce attraverso la proprietà. Più neghi l'accesso, più diventi un punto di riferimento esclusivo. E questa egemonia genera potere: economico, certo, ma anche politico, culturale, accademico. È un meccanismo e una logica che oggi si possono osservare diffusamente, ma per fortuna non in assoluto, con le cineteche, le fondazioni, le associazioni o le s.r.l. dedi-

cate al cosiddetto cinema amatoriale. Ti digitalizzano, ti 'preservano' e poi fanno pagare per accedere al materiale – magari 2000 euro al minuto. Mi viene da pensare a Home Movies, che è la più grande e riconosciuta realtà italiana del settore (settore che, mi fa pensare, così, ironicamente, che possa nascere una Confarchivi di qui a poco). C'è una retorica pubblica sull'importanza di queste immagini, sulla loro delicatezza, sul valore del gesto di conservarle, e poi c'è una pratica privata che organizza, in senso antitetico alla retorica pubblica, accesso e circuitazione. Che sia con l'esercizio di un costo o una discrezionalità arbitraria all'accesso, il potere giocato è una questione.

C'è poi una grandissima falla in Italia, che è la pressoché totale disattenzione nei confronti del video. Le realtà italiane che si occupano di recupero e conservazione di immagini in movimento sembrano vivere ancora dentro un abbaglio nato anni fa, quando si è scoperto – o riscoperto – il formato ridotto, in particolare in Super8 e 8mm. Si è creata una narrazione legittima attorno al rischio della sua scomparsa e, dietro le pratiche di recupero e revisione di queste immagini, si è come specializzata un'estetica e un governo, delle priorità, dimenticando però che a partire dagli anni Settanta esiste una produzione video sconfinata ed estremamente fragile, sensibile.

Eppure, su questi materiali continua a pesare uno sguardo di serie B. Questa è l'area su cui vogliamo intervenire. Non solo perché è un vuoto da colmare, ma perché è lo spazio dentro cui siamo cresciuti, l'ambiente in cui si è formata la nostra sensibilità visiva. Il problema è che la marginalizzazione del video comporta anche una distorsione nei processi di storicizzazione. Voglio dire questo, riprendo un pezzo che avevo scritto nel libretto che presentava *Gli ultimi giorni dell'umanità*, quando ancora si chiamava *On ne saurait penser à rien*:

Lo storico formalizza, mette in ordine date e conseguenze e fornisce una lettura scrivendo. Produce scarto e margine, poiché la sua cornice è sovente quella grande della Storia. Tuttavia, prima del suo intervento, le vicende umane non sono che attraversamenti nello spazio e nel tempo di individui in relazione. L'oralità, dei tempi antichi e silenziosi, del suono naturale, ha creato i primi poemi immortali. Molti anni dopo, dopo innumerevoli, inenarrabili, incalcolabili altre vicende umane, la passione ossessionata di due fratelli, prossimi a decine di altri cercatori d'ingranaggi, in una tensione che univa il globo invisibilmente, congegnò un'invenzione che dissero, alla sua nascita, senza futuro. Erano i Lumière ormeggianti al cinematografo. Ancora un salto a gambe divaricate del gigante Fantasia, sopra la testa di capovolgimenti, pianti, amori, scoperte, miserie e glorie, lentissimi e costanti movimenti tettonici, ed ecco che l'immagine si fa per la prima volta elettronica. Lo storico non lo sa ancora, ma il dispositivo della sua grande cornice sta per essere preso definitivamente d'assalto da liberi scrittori in proprio della loro vita.

Quando dico, scherzando, che ci sono "ottanta milioni di matrimoni o ottocento milioni di compleanni", intendo proprio questo: che, guardando le cose lungo una parabola temporale, è evidente che alcuni di quei materiali resteranno. E che persino un compleanno filmato in video può avere, un giorno, lo stesso valore documentale che oggi attribuiamo a un frammento di ceramica da una latrina dell'antica Grecia. Chi avrebbe mai pensato che un coccio di cacatoio potesse restituire informazioni utili su una civiltà? Eppure è accaduto.

Ma tutto questo richiede una trasformazione del nostro sguardo archivistico: accettare che l'evidenza storica non si dà solo a posteriori, ma si costruisce attraverso una mediazione con il tempo a cui si è presenti, con gesti, sentimenti, pensieri, visioni. Richiede una prospettiva che non cerchi la conferma di ciò che già conosce, ma sappia affrontare l'inesplorato, l'ordinario, l'effimero. E implica anche la consapevolezza che oggi i nostri materiali – video, file, dati digitali – sono molto più fragili, più soggetti all'obsolescenza tecnica, di quanto non lo siano stati oggetti in pietra o terracotta o, scandalo degli scandali, la pellicola.

Allora come si risponde a questa fragilità strutturale del digitale? Un modo è riportare i file a una dimensione analogica attraverso sistemi di archiviazione più resistenti, come l'LTO (Linear Tape-Open), ovvero nastri magnetici ad alta durata, ampiamente usati per la conservazione dei dati digitali. Sono supporti più stabili rispetto a un hard disk: meno esposti a sbalzi elettrici, meno complessi nella meccanica.

In ogni caso, non esistono soluzioni definitive ma strategie composite. È un dato strutturale: tutto ciò che accumuliamo è soggetto alla dispersione. Il nostro compito è accettarlo consapevolmente e, al tempo stesso, attrezzarci – culturalmente, tecnicamente, politicamente – per orientare le nostre pratiche e tra queste consegnare un vissuto a qualcosa e con qualcuno continua a sembrarmi la più intelligente.

Quello che secondo me viene sistematicamente disatteso – e a cui anche le pratiche di conservazione e tutela spesso rispondono solo in modo formale – è l'elemento della cura. La conservazione acquista senso se pensata all'interno di un orizzonte affettivo, relazionale, di conoscenza, non solo tecnico. Non esiste una 'tutela' neutra o oggettiva: c'è tutela se c'è una forma di relazione, di attenzione, di trasmissione. Quello che *Un mito antropologico televisivo* ci ha suggerito è anche questo. È una riflessione su come si trasmettono le cose, su come passano da una generazione all'altra. Su come il medium sia il tempo. Pensa a come si è trasmessa la mitologia: mutando, contaminandosi, riscrivendosi, perdendo pezzi, aggiungendone di nuovi, traghettando il tempo.

Forse per questo la visione che mi guida, magari utopica, ma per me profondamente concreta, è trasformare l'audiovisivo in scrittura. Intendo dire che viviamo in una fase ancora transitoria, che durerà forse altri venticinque anni – forse meno, forse di più. In questo tempo la priorità è esprimere informazioni testuali sulle immagini, diversamente detti metadati. È da lì che si costruisce la possibilità di una nuova scrittura collettiva. In questo processo ci sono due passaggi politici fondamentali. Il primo: la raccolta di questi metadati attraverso pratiche tecniche e relazionali distribuite come forma di resistenza alle catalogazioni e riconoscimenti automatici. Il secondo passaggio è la necessità di allenare il riconoscimento delle immagini e la loro traduzione in testo. Associare parola e immagine, creando un ponte continuo tra visivo e linguistico. Questo permette di costruire ricercabilità, attraversabilità, innesco, tensione intellettuale.

Ma la prospettiva finale – quella più visionaria – è che questa pratica di trascrizione, questa pratica poetica, porti a una vera scrittura audiovisiva. L'esempio che uso spesso è semplice: immaginiamo un software come Word. Scrivo: "Il sole è nuovo ogni giorno", ma invece di usare un carattere tipografico qualsiasi, seleziono un "font" che non è un font, ma un archivio. Scrivo "sole" e lo associo all'archivio di Giulia; "è nuovo ogni giorno" lo associo ad altri archivi, ad altre sorgenti visive (magari "ogni giorno" lo metto in grassetto e "sole" in corsivo, e grassetto e corsivo sono nelle shortcut di tastiera che posso personalizzare come fosse un software di editing video, indicazioni di tempo: velocizza, rallenta, piazza un nero di tot secondi). Così, mentre scrivo, il software attinge in tempo reale alle immagini contenute in quei bacini e genera un montaggio audiovisivo corrispondente. È una scrittura che genera visione, e una visione che retroagisce sulla scrittura. Retroagisce sulla scrittura perché non è affatto scontato che la frase "il sole è nuovo ogni giorno" con i font, la punteggiatura che ho scelto, si avvicini a ciò che pensavo di vedere e allora tenterò di variare la scrittura per muovermi verso la visione e quella frase potrebbe mutare in "c'era una banana sul tavolo, non mi era dato vedere il cielo". Un processo compositivo fluido, sintagmatico, dove la costruzione testuale è anche costruzione audiovisiva. Se poi immagini che questo foglio Word possa essere un pad su di un server, dove questa scrittura può essere collettiva, che a ogni variazioni si costituisce una versione xml che tiene traccia delle modifiche, allora la cosa esplode, perché da una frase originaria posso vedere la dinamica di un'intelligenza all'opera che ha prodotto un movimento di scrittura forsennato e lo posso vedere come se fosse un film in una sequenza di immagini e leggerlo allo stesso momento come una poesia inaspettata. Questa è, per me, la forma futura del video: un film in A4. Perché, è bene ricordarlo, un foglio stampato può conservarsi più di un bit. Ma, per concepire questo passaggio, occorre liberarsi dall'infrastruttura intellettuale imperante e storicizzante sull'archivio e iniziarlo a immaginare come un gigantesco innesco cognitivo con il quale relazionarsi e giocare. Il capitale l'ha capito perfettamente, l'intelligenza artificiale fa quello: succhia, organizza statisticamente e risputa ordinatamente una banana sul tavolo a tot dollari al chilo. Il contro movimento a quest'ordine è scatenare i significati e moltiplicare i punti di ingresso e di uscita. Rompere l'unidirezionalità di ogni media. Uscire dall'autobus su cui siamo saliti nel 1895. La sala è l'autobus, lo schermo è il parabrezza, e noi tutti viaggiamo guardando davanti, senza mai la possibilità di fermarci, deviare, tornare indietro, interrogare, inscrivere: interagire! Se l'audiovisivo diventa scrittura – e se quella scrittura è open source, aperta – allora l'immagine (le immagini, l'archivio, gli archivi) diventa interpellabile, attraversabile, rimbalzante, in ogni punto. La nostra occupazione prevalente in questo senso dovrebbe essere mantenere congrue e sempre reperibili le fonti, gli archivi, in modo che possano essere ri-scalabili all'indietro per vedere da dove proviene ciò che vediamo e da quel punto, volendo, modificare il montaggio da cui abbiamo iniziato la scalata verso la fonte, cambiando l'ordine o la selezione degli elementi, dando luogo a una mutazione. E registrare questa mutazione in un registro di versioni. Un film come una repository di un codice, per esempio, che non bisogna più di essere esportato in nuovi pesanti file, basterebbero i puntamenti testuali (in xml): questo taglio da minuto a minuto, di questo archivio, in questa

sequenza. È immaginare, *en passant*, il cinema come un'interfaccia, tra le possibili, di un archivio.

Non lo so quando ci siamo vicini o lontani, in base da dove la si vede si potrebbe dire “molto” in entrambi i casi. Allora intanto lavorare sulla liberazione dell'immagine e sulle tecniche di rottura dell'unidirezionale è un po' la faccenda.

Quando dico liberazione dell'immagine, intendo l'esercizio di relazionarsi con l'autonomia singolare, fotogrammatica, il suo portato sintagmatico, la manifestazione autoevidente di ciò che è e, quindi, rifuggire, scacciare, le operazioni di piega e torsione dell'immagine, il suo addomesticamento a una funzione.

FP GZ | Il ragionamento che fai ora va oltre, perché il sintagma non è più arbitrariamente scelto da un repertorio ma emerge da un repertorio – non voglio usare la parolaccia ‘archetipo’ – come somma, come minimo comune denominatore in un sistema archivio.

AG | Se volete, in maniera sovversiva, la mia indicazione, il mio suggerimento, continua a essere quello di non essere didascalici nella descrizione delle immagini al fine di determinare uno sbalzo costante nell'aderenza tra parole e immagini. Se cerco cielo voglio poter scoprire mare e, quindi, il pensiero di mare che qualcuno ha avuto guardando l'immagine di un cielo. In un archivio non mi interessa trovare, mi interessa scoprire. Mi interessa cognitivamente. Mi interessa spostarmi. Partendo da questo tipo di concezione, penso che già questa generazione intellettuale dell'essere umano sia pronta per scrivere sintagmaticamente attraverso le immagini. Nei fatti lo facciamo costantemente, soltanto che non l'abbiamo ancora portata al punto di diventare una forma di espressione di per sé.

GZ | È quello che fa già un computer.

AG | Penso a una persona: significa esperienze, retaggi culturali, amori, odi, rotture fisiche, formazioni filosofiche, è molto più sofisticata e raffinata di un computer. Si esprime.

GZ | Però è comunque condizionata.

AG | Il problema è che, per come oggi costruiamo il rapporto con le macchine, l'approccio dominante è ancora quello didascalico. Insegniamo alle macchine a riconoscere, classificare, restituire senso in funzione di una riduzione della fatica umana. È così che le programmiamo: affinché semplifichino, velocizzino, sostituiscano. Se ho 5000 ore di materiale video, è comodo che sia una macchina a individuare tutte le occorrenze del “sole”. E va bene.

Ma il punto, per me, è un altro: è capire come costruire una rete di significazione che non sia funzionale, ma immaginativa. È qui che entra in gioco una metafora a cui tengo molto: quella della rete monastica di trascrittori. La questione non è solo quella di conservare, ma di continuare a traghettare senso (inteso come manifestazione umana) riscrivendo. Il genio collettivo può costruire significati che sfuggono al calcolo, che sovvertono la logica predittiva, che aprono varchi all'immaginazione nel tempo.

Perché non è affatto scontato che l'immaginazione umana – soprattutto quella non funzionale – sopravviva nei prossimi cinquant'anni. Potrebbe essere ridotta al funzionale, all'utile, all'efficiente, al produttivo. Ed è proprio questo il rischio. Ecco perché parlo di una battaglia monacale: la necessità di mantenere vivo lo spazio in cui l'immaginazione può ancora esercitarsi sui significati, sui poteri, sulle libertà, sulle relazioni. In questo senso, la prospettiva archivistica – proprio per la profondità temporale che richiama immediatamente, per la sua sottrazione ai clamori, agli imperativi del presente – è uno spazio fertile per questo lavoro. Questa iscrizione del proprio operato in una parabola di tempo che non possiamo verificare è uno slancio prospettico di noi esseri morenti. Se c'è una fortuna in quello che facciamo, non possiamo verificarla. Non possiamo contemplarne il compimento. Ed è per questo che il senso non sta nel compiacimento, ma nella tensione. Non so se o cosa mi sopravviverà, eppure trascivo, esercito riconoscimento e manifesto scelte qualificando ciò che ritengo umanamente importante e, segnando questa importanza, combatto contro la sua sparizione. La battaglia tra poteri e povertà è eterna. È tutto ciò fa parte della mia prospettiva umanista.

FP GZ | In questa lotta monacale tra archivi egemoni e nuove possibilità di archiviazione che aprano altri modi del possibile e di interrogazione dell'immagine, uno degli strumenti è un software, pan.do/ra, ideato e sviluppato da Jan Berger e Sebastian Lütgert. Attualmente lo stai utilizzando per alcuni progetti su cui sei al lavoro.

AG | Il lavoro che ho concluso a dicembre riguarda l'Archivio per il Cinema Indipendente Italiano che verrà presentato a maggio a Bellaria. Si tratta dell'esito di un processo di digitalizzazione che ho condotto lo scorso anno su circa 5000 film esclusivamente analogici, a nastro – VHS, Betacam, 8mm, umatic, etc. L'archivio nasce da un'intuizione molto interessante maturata alla fine degli anni Ottanta, quando qualcuno si è posto una domanda semplice: se siamo un festival del cinema indipendente, perché non iniziare a raccogliere e conservare tutto quello che ci arriva, anche ciò che non selezioniamo? Così, a partire da quegli anni, è stato inserito nella scheda d'iscrizione un campo dedicato al lascito del film all'archivio e per quarant'anni questi materiali sono stati messi da parte, conservati, sedimentati, occupando alte scaffalature. In questo lavoro ho cercato di far confluire la ricerca degli ultimi 15 anni, e pan.do/ra insieme a Bonfire sono stati il punto di arrivo di un peregrinare che sarebbe bellissimo raccontare, ma è un'altra storia. Da una parte, la possibilità che un archivio esprimesse immediatamente il suo potenziale divenendo consultabile; dall'altra, creare una modalità di visione/consultazione che permettesse anche un approccio non lineare, ma favorisse balzi tra frammenti nella vastità di un insieme e in relazione con più curatori, o diversamente detti utenti. [Pan.do/ra](http://pan.do/ra) lo permette, nel software hai una parte di editor integrata, per cui basta stabilire un "in" e un "out", annotare questa porzione temporale e, volendo, mettere in fila questi frammenti annotati da diversi film in una sequenza. Ogni frammento è collegato al master del film, da un piccolo estratto posso risalire al film completo, e sul master posso continuare a intervenire, tagliare, descrivere, collegare. È un archivio che si attraversa per continui entra-esce, una struttura aperta che non si limita a un sistema di schede statiche (Maria le schede statiche le chiama *minimità*), ma si costruisce nel movimento. Ovviamente, le schede archi-

vistiche classiche ci sono: autore, anno, formato, sinossi, etichetta, etc. Ma il punto è che su 5.000 film di cui nessuno sa quasi nulla, il modo più interessante di esplorarli non è cercare ciò che già conosci, per esempio autori e titoli, ma favorire l'interazione per la restituzione di risposte impreviste. La logica dominante degli archivi – quella che parte dalla conoscenza per trovare una conferma – qui si rovescia. Non si trova ma si scopre, ricorda qualcosa?

È un approccio cognitivo: la forma si genera attraverso una sollecitazione esterna che non risponde a ciò che già avevo in mente. Se cerco “capelli” e la risposta che mi viene data, come dicevamo, è un cielo, allora il mio pensiero si sposta, si decostruisce, si riformula. Non ricevo la “chioma pronta all'uso” ma incontro una aneddotica poetica, qualcosa che apre e non chiude, che disorienta e quindi immagina. Questo per me è decisivo: la possibilità di scardinare il pensiero didascalico e lineare attraverso l'archivio. Un archivio che diventa un ambiente dinamico, in cui ogni gesto – un taglio, una nota, un metadato aggiunto – è già un atto di significazione che si deposita e che arricchisce l'archivio. È un gesto che trasforma un materiale muto in un materiale parlante, quindi capace di rispondere. Ogni azione rende l'archivio più vivo, più interrogabile, più ricercabile. E questo cambia il modo in cui pensiamo il montaggio, la forma audiovisiva. Ma cambia anche, forse addirittura relativizza, in un certo senso, la questione dell'accesso, perché una volta stabilito l'accesso la questione è come permettere una interazione.

GZ | L'archivio è autoriale?

AG | Non dico né sì né no, perché è una grande questione e mi piace di più aprirla. È una domanda da aprire e non da chiudere, che non deve avere una risposta univoca. Però, mi chiedo, nel momento in cui tu aggiungi il metadato – che è l'impressione e che ovviamente non è una descrizione didascalica dell'oggetto – questo ovviamente, da un lato, apre alla questione dell'oggettività: se è una persona fisica con le sue impressioni, con le sue conoscenze a fare le schede di qualsiasi archivio, anche quelli più canonici, comunque c'è una componente – lo si voglia o no – che esce dall'oggettività assoluta.

Che lo si voglia o no ogni atto di catalogazione porta con sé una selezione, un'interpretazione, un taglio prospettico. Anche il metadato più tecnico è, in realtà, una forma di sguardo. E questa è forse una delle questioni più interessanti da tenere aperte: come trasformare l'archivio in uno spazio che accoglie questa soggettività, invece di nascerla sotto la finzione dell'impersonalità?

GZ | In questo caso, invece, si toglie dall'imbarazzo dell'oggettività assoluta.

AG | Sì. Al contrario qui si mette il dito nella piaga dentro questo imbarazzo, e si decide che l'impressione del singolo che si avvicina all'archivio diventa uno strumento potenziale di navigazione anche per gli altri.

GZ | Mi chiedo: quel singolo – chi aggiunge il metadato, che isola un frammento, che lascia una traccia – è davvero uno fra tanti? O è, in qualche modo, già una mente poetica che possiede un certo grado di consapevolezza su ciò che sta facendo?

AG | Da questo punto di vista, è uno fra tanti. È uno fra tanti nel senso che, comunque, quando sei tu davanti all'inciampo del tuo imbarazzo produrrai una cosa, se sono io davanti all'inciampo del mio imbarazzo sono un'altra cosa. Nessuno di noi però sta concorrendo a creare l'imbarazzo oggettivo di quella cosa, ma sono più livelli di inciampi di significato. Poter percorrere questo, anziché anelare a questa oggettività se vuoi storica, se vuoi estetica, se vuoi eccetera, secondo me è più generativo. Perché quel sistema di Gerber e Lütgert permette a ciascuno un'interazione, e l'introduzione di Bonfire come interfaccia rende popolare, attraverso la logica social alla quale si è diffusamente allenati, la modalità di questa interazione. E tutti, volendo, possono concorrere e guardare quello che fanno gli altri. Ritornando alla domanda iniziale, solleva anche dall'imbarazzo e dall'autorialità sì, ma perché comunque è insita volendo, è una plurima autorialità. Non perché si rivendichi l'autore come figura centrale, ma perché ogni atto di attribuzione di senso costruisce una posizione, un orientamento, una voce.

Per esempio, questo è un archivio che adoro proprio perché tutto si può dire, tranne che sia un archivio autoriale in senso tradizionale. E tuttavia, è autorializzato – paradossalmente – proprio attraverso la sua aspirazione, delle volte grottesca, a voler essere cinema. È pieno di tentativi mancati, di posture autoriali incerte, di slanci interrotti e di perle inimmaginate, ed è proprio questo che lo rende potente. Tutto ciò che è qui nasce prevalentemente dallo scarto, da ciò che non è stato mai riconosciuto, né premiato, né selezionato. Eppure, è una pagina significativa dell'immaginario italiano di quasi mezzo secolo e, proprio da questi margini, può attivarsi una nuova dinamica di senso: a partire dal frammento, da ciò che sembrava irrilevante, si riapre il gioco delle immagini e, quindi, delle idee: si rimettono in circolo forme che nessuno aveva mai considerato. È un movimento di segno contrario alla logica classica dell'autorialità – non perché l'autore debba scomparire ma perché non è da lì che bisogna partire.

GZ | Hai dei modi per difenderti dal pericolo di cedere a un compiacimento, a un'estetica, del brutto?

AG | La lotta, se vuoi, è tutta sulla persona. Sul modo in cui tu cedi al compiacimento. Perché, alla fine, penso, il compiacimento non riguarda la materia, ma la tua relazione con essa. Se cedi al compiacimento, non stai parlando dell'immagine: stai parlando di te stesso. È una questione soggettiva, quasi psicologica. Le dinamiche del compiacimento abitano dentro chi guarda, non dentro ciò che è guardato (anche se su questo occorrerebbe aprire proprio un altro capitolo di ragionamento). Allora la domanda diventa: di cosa mi sto compiacendo veramente? Se cedo al compiacimento, continuerò a compiacermi sempre – non importa di cosa. La forma cambia, ma la postura resta. L'esempio del compiacimento più banale è quello del bambino che ripete “cacca cacca cacca cacca cacca cacca”, godendo semplicemente del suo-

no, della trasgressione, della ripetizione, dell'attenzione. Non ho quel tipo di compiacimento del brutto, ma per carità, perché dovrei? Però in un'immagine tipo questa: è un'immagine bella o brutta secondo te?

GZ | Bella.

AG | Vedi, non è nemmeno questione di immagini belle o brutte. Il punto è che le immagini hanno anche un'altra grandissima potenzialità, perché il compiacimento è quello alla base di chi le produce e mette in forma, ok? Allora, secondo me, tutto questo lavoro che facciamo – questo approccio a balzi, questa pratica discontinua, disincantata – serve proprio a liberare le immagini da quel compiacimento originario, da quella volontà di forma che è già stata impressa su di loro nel momento della produzione. È un lavoro di liberazione, non di decorazione. Non si tratta di 'mettere sopra' nuovi significati, ma di far emergere quelli che già ci sono. Tutte le immagini, in un certo senso, portano in sé questa possibilità: quella di essere qualcosa d'altro, ovvero, paradossalmente, esattamente quello che sono, di significare diversamente in questo senso, di sfuggire al senso che era stato loro assegnato produttivamente, per esempio, in questo caso, nel loro dover essere cinema. Per questo dico che il rischio di compiacimento non è maggiore di quello che ogni essere umano ha in qualsiasi cosa che fa o guarda. A questo punto faccio un altro sondaggio, questa qua ti sembra un'immagine bella o brutta?

GZ | No, questa è brutta.

AG | Non è per fare il gioco del a me piace a te no. Avevo fatto un diario di osservazione mentre lavoravo e ho scritto questo: "Pare non esserci un solo nastro, un solo lavoro, nel quale non esista un'immagine degna di essere traghettata verso un'altra struttura liberando un nuovo significato".

L'immagine possiede una sua autonomia. Ma questa indipendenza, da sola, non basta. Resta potenziale, latente. È lo sguardo – la sua libertà, la sua apertura, la sua disponibilità – che può attivare davvero quell'autonomia dell'immagine. Perché, senza uno sguardo capace di vedere, l'indipendenza dell'immagine rimane incompiuta. E allora torni inevitabilmente alla persona, a chi guarda. Per quel che mi ri-guarda, mi piace guardare con la coda dell'occhio, come dire, a gesto, a cattura di frame.

FP | Su questo punto ti fermo, perché per te è un'espressione di uso comune, ma Giulia che non la conosce potrebbe non capirla del tutto. "Guardare con la coda dell'occhio" significa per Gagliardo vedere tramite una multivisione simultanea di più schermi o immagini, assumendo come principio l'incertezza, il sapere di non poter vedere tutto, che si rovescia nella possibilità di vedere anche ciò che non si sta guardando.

AG | La totalità dell'opera a me non interessa di per sé. Da tempo non riesco a vedere una cosa dall'inizio alla fine, nel senso che mi appassiona meno. Se vuoi è un approccio radicale, ma non per scelta ideologica: è semplicemente la dinamica mentale che mi dà più input, più movimento, più libertà. Forse è lo stesso tipo di imbarazzo che si prova davanti all'oggettività

dell'archivio, alla sua interezza. Un'oggettività che non si riuscirà mai a ottenere – ed è giusto così.

GZ | L'immagine che mi hai mostrato prima, per esempio – quel cadavere col cappello – l'ho trovata bella. Forse proprio perché, pur intuendo che proviene da un film italiano degli anni Ottanta, recitato da cani, quell'immagine, presa da sola, funziona. È composta perfettamente.

AG | Ed è questo il punto: il distacco descrive esattamente le potenzialità dell'immagine. La mia, infatti, non è un'analisi critica, né estetica né storica – è un'analisi per colpo d'occhio. E non sarà forse una grande analisi, ma quando ti chiedo se un'immagine ti piace o meno, il solo gesto di isolarla, di prenderla e metterla da parte, è già una sottolineatura. Se la sottolineo, è perché mi ha colpito. Che sia bella o brutta, in fondo, non ci interessa. Quanti significati ti ha aperto? Se, invece, fossimo rimasti agganciati alla totalità – con un approccio storico, sistematico, estetico – forse non avremmo nemmeno avuto questo slancio, questa conversazione. Ed è proprio questa la resistenza che oppongono le forme chiuse di archivio: non accettano la dimensione del distacco, né della singola immagine rispetto al film, né del singolo film rispetto al corpus a cui è stato assegnato e archiviato. Da qui nasce una domanda molto interessante legata al valore. Per l'archivio classico, infatti, il distacco appare come una perdita di valore, come una confusione, una relativizzazione dell'importanza. Ma qui, al contrario, è tutta l'importanza possibile. Il fatto che qualcosa si stacchi da un significato che gli è stato attribuito, non lo cancella. Quel significato resta intatto. Nessuno lo viola. Ma quell'immagine, nel momento in cui è rimessa in circolo, può generare altri significati, denunciando contestualmente, ovvero sempre portando con sé, la propria provenienza. E questo è fondamentale: non esiste una scala fissa di valore o di attitudine per le immagini, così come non puoi spiegare a tutti – una volta per tutte – come non deridere qualcun altro. Sta alla persona.

Eppure, sulle immagini, sui valori, sulle cose, insiste una forma di chiusura tutelante – ma che, a ben vedere, non tutela nulla secondo me. È per questo che dico: puoi isolare una cosa qualsiasi e non farci niente. Poi arriva Giulia – e su quella cosa scrive un libro perfetto. Le due cose sono antitetiché, ed è giusto così: l'importante è che entrambe possano accadere. Se, invece, l'accesso viene concesso solo in funzione del 'perfetto', allora perdiamo una possibilità enorme. Perché non esiste occhio umano in grado di contenere tutta la produzione audiovisiva. Tutto è soggetto a perdita. E allora, cos'è che può permettere a un'immagine di esistere ancora, anche solo per un attimo in più?

L'intercettazione di uno sguardo. Chiamalo desiderante, chiamalo semplicemente sguardo: ma è quello che la riconosce, le dà un nuovo significato, la rimette in circolo, e così la prepara all'incontro con un altro sguardo ancora. Se questo sguardo non può imprimersi, non posso annotare, selezionare, mettere in relazione con altro, l'immagine resta muta. Non è un problema assoluto ma una potenzialità inespressa. Tutto è soggetto a perdita. E tutta l'attività che sto facendo, lo so, lascerà dietro di sé, se saremo bravi, e anche fortunati, non più di un frammento. Ma è un frammento che vive in una parabola archivistica che guarda ai prossimi 500, 600, 700 anni.

E forse il punto più operativo, alla fine, è questo: quale frammento voglio che traghetti il tempo? Qual è quell'immagine che può incontrare nuovi significati, diffondersi in nuove forme, riattivare altre parabole, altre occasioni? Qual è il frammento che voglio aiutare, in cui mi voglio aiutare (azzarderei), a sopravvivere?

GZ | Non è una questione di eugenetica, è una questione di darwinismo: sopravvive l'immagine che sopravvive.

AG | Per un'ibridazione di desideranti, sopravvive l'immagine desiderata.

FP | È quel punto di apertura finale che danno le *10 tesi sull'archivio* scritte dal gruppo pad.ma. Dove il tempo e la cinefilia lasciano aperta la via non solo per riconsiderare quello che contiene un archivio, ma dare un'altra via, un'apertura a quel materiale verso un altro tempo e l'altro:

Il recupero del tempo perduto del cinema e del contingente può essere catturato attraverso un'esperienza di cinefilia, poiché la cinefilia nomina il momento in cui il contingente assume un significato – forse un significato privato e idiosincratico, ma uno in cui l'amore per l'immagine esprime se stesso attraverso un allacciarsi all'effimero.

L'archivio è dunque un apparato del tempo, ma la sua relazione al tempo non è garantita né intrinseca, è transitiva e deve essere innestata. L'archivio di immagini in movimento coglie questo problema in un modo erotico e sensuale, innestando l'esperienza del tempo come atto d'amore.

Antonio Negri in *Il potere costituente* parla dell'amore del tempo. Questi due registri, di amore del tempo e di amore del cinema, ci permettono di pensare l'apparato del tempo cinematografico e archivistico e il modo in cui questi danno forma alla nostra relazione con il nostro tempo e il tempo dell'immagine.

AG | Certo, l'unico problema è che qui entra in gioco un contrasto di forze. Per me, per esempio, nel discorso degli archivi è molto interessante la potenzialità dell'atto fondativo dell'archivio. Non mi interessano gli archivi già costituiti, mi interessa costituirli. Nelle *10 tesi sull'archivio* c'è pure scritto “non attendere l'archivio”, è qualcosa di molto vicino a questo. Quello di Bellaria è un archivio, la sua potenzialità d'essere archivio era evidente anche prima. La fondazione è semplicemente la creazione di uno spazio, di un metodo, l'individuazione di istanze, necessità, desideri e, inevitabilmente, l'innescare di relazioni tra le diverse parti in causa che sono responsabili di quello stato potenziale d'archivio.

L'atto di fondazione è mettere in essere il desiderio, in mezzo alle relazioni e nei confronti di un oggetto. Questo è quello che inizia a determinare l'archivio: inizia la negoziazione dei significati, delle importanze, dei valori, si mettono in moto delle energie. Quella è la pratica della fondazione, mentre tutta la riflessione in Italia è bloccata sull'uso. Tutti gli archivi sono pronti, e gli archivi in questo momento – secondo la teoria dell'uso – stanno gridando “usatemi! usatemi!”. Non stanno facendo così gli archivi, non stanno dicendo così, credo proprio il contrario: hai mai sentito un archivio gridare? Io no. E se sparissero andrebbe bene comunque: sarebbe una perdita, certo, ma questo rientra all'interno di una logica di fine che l'essere

umano dovrebbe avere come una sorta di certezza liberatoria. Non abbiamo la necessità di salvare tutto, la pratica di fondazione sta proprio all'interno di questo discorso. Riconosco un potenziale, quel potenziale lo inizio a condividere con altri e così inizia una dinamica, se vuoi, intellettuale, tecnica, fattiva, anche economica, che porta una cosa da uno stato potenziale a uno stato di manifestazione. Quello, per me, è la pratica di fondazione e questa pratica, nello stabilire una relazione con l'oggetto, avvia una conoscenza, man mano che lavori al cambiamento di stato, da potenziale a manifesto: vedi, scopri, capisci, conosci.

Progetti come questo mettono in crisi il concetto di tutela e di conservazione. La grande tragedia è che è molto più minacciato un materiale che viene relegato in una teca e lasciato morto lì che uno messo a disposizione. Qui c'è un altro punto che potrebbe essere anche un terreno di scontro, o comunque di approfondimento. Il problema è che la questione non è l'accesso a tutti, perché l'accesso a tutti abbiamo visto che cosa determina: si relativizza l'importanza di qualsiasi cosa. Allora l'accesso, da questo punto di vista, è anche una pratica di negoziazione dei significati e delle importanze. Per questo faccio un accenno alla relazione. Mi riferisco anche a sistemi chiusi che però sono esponenziali, quell'archivio non è evidentemente mio, lo dobbiamo andare a presentare e si dice: sì, e ora che ce l'abbiamo online che facciamo? Ho proposto: iniziamo creando una comunità curatoriale con 100 persone, però 100 persone che ne iniziano a definire più o meno le importanze. Iniziamo a curarlo, a studiarla questa cosa, in un ambiente, come dire, più aperto di un piccolissimo gruppo ma che possa mettere anche le basi per mediare verso l'esterno. Per poi, dopo che se ne ha una conoscenza e coscienza, aprirlo completamente. Cioè, il punto non è la disponibilità a tutto: il punto è anche come viene data la disponibilità. In questo sistema basato su pan.do/ra mantieni sempre la matrice originaria, se noi non mantenessimo la matrice originaria i frammenti diventerebbero figurine: e, invece, quando tu vedi, estrapoli, capisci i potenziali liberatori. È un diritto di clip (così si chiama in legge), cioè io dovrei avere l'autorizzazione a utilizzare una porzione e metterla all'interno di un'altra forma. Però, questo diritto si fonda sul fatto che tu prevedi l'estrazione da una forma chiusa e l'immissione in un'altra chiusa, ma qui niente si immette in un'altra, è semplicemente la provenienza di più pezzi che però hanno una matrice che rimane intatta, la sto evidenziando in un nuovo flusso. A questo non avevo ancora pensato, però il diritto di clip in questa logica potrebbe essere rivisto, in quanto il montaggio definitivo è sempre un assemblaggio continuo e momentaneo. È come quando uno vuole fare gli abusi edilizi, no? Si parte col fare "una struttura precaria", per poter sempre dire che è removibile, e però quella copertura poi magari diventa un salotto... è la stessa cosa: è un abuso di montaggio, anch'esso precario, ma smontabile davvero, che non altera l'originale, la provenienza.

FP | Uno dei punti toccati fin qui, e da approfondire, è la questione legata alla logica che presuppone un uso degli archivi. Uno dei cambi di prospettiva che solitamente ripeti è sempre questo: "non usare l'archivio per fare il film, ma il film come pretesto per fare l'archivio".

AG | Sì, il cinema diventa un pretesto. Il cinema come qualsiasi macchinazione diventa un pretesto (che, poi, significa anche organizzare ed esprimere vissuto che giocoforza si sedi-

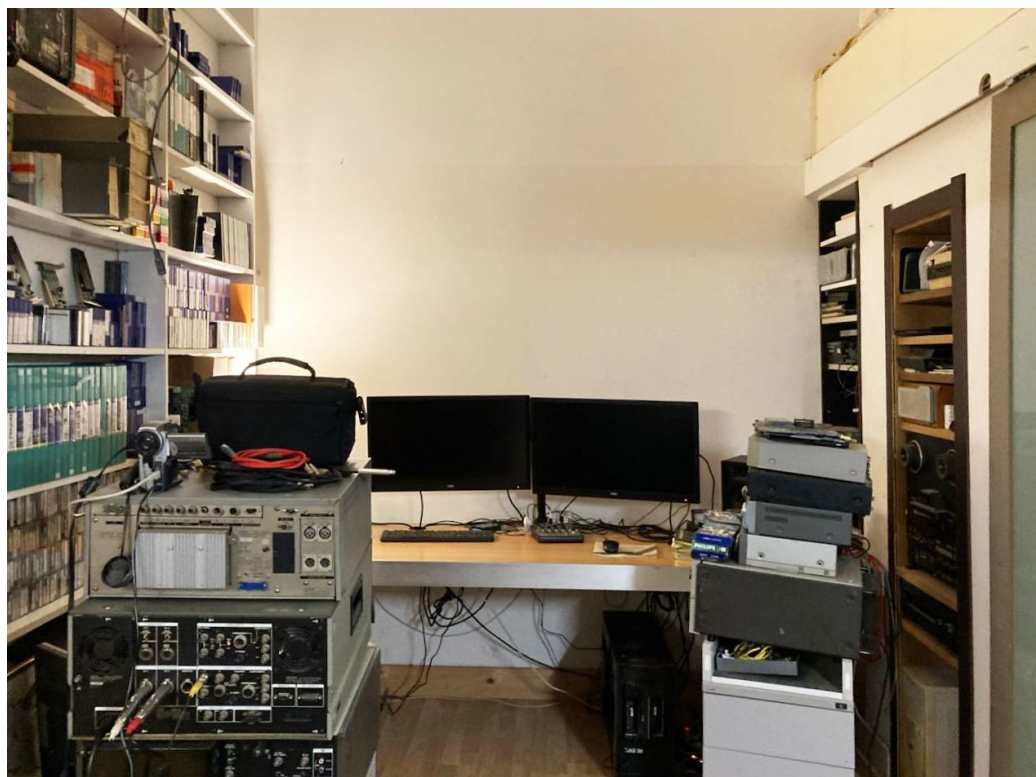
menta, ma anche questa è un'altra ricca sfaccettatura). Questo era anche un po' il gioco, la base, di quello che era il workshop fatto allo luav "Faremo un film! (potremmo anche non farlo)", perché il film è veramente il pretesto per qualcos'altro, e può esserlo. Come è anche il caso de *Gli ultimi giorni dell'umanità*, il film è stato anche il pretesto per mettere insieme l'archivio del materiale di Enrico Ghezzi. Nel libretto che ho scritto sulla lavorazione del film c'è un testo che si chiama "note per la lavorazione dell'archivio egh", dove parlo di tre movimenti: riconoscimento, estrazione, trascrizione. Ci sono diverse coordinate che per me restano ancora importanti, come quelle in cui dico: se vedi anche il baluginio di un gelato rosa sul marciapiede e quella cosa ti colpisce, annotala. Perché, se a te colpisce il gelato rosa che si sta sciogliendo sul marciapiede, è probabile che io, senza la tua annotazione, materialmente potrei non arrivare a vederlo mai, quel frammento (come quel nastro magnetico e quindi quello che lo precede e lo succede). Ma è il tuo bagliore, come dire, il quale mi può portare all'attenzione, che illumina il senso di quella cosa là e io, diciamo, creativamente sono molto più interessato a cogliere il bagliore di illuminazione che ha una persona, che ha un altro individuo umano, quello che muove la sua intelligenza, piuttosto che l'immagine in sé. Quell'annotazione serviva a montare, ma nello stesso momento metadatava l'archivio, e quelle informazioni sono ancora lì, il cinema è stato anche un pretesto.

GZ | Ciò è molto chiaro nella piccola e ristretta esperienza dell'archivio tradizionale. Succede, ad esempio, quando chiedi un faldone in un archivio cartaceo, di quelli estremamente convenzionali e vedi il registro delle consultazioni. E lì, dentro quella piccola enclave disciplinare in cui ti muovi, riconosci perfettamente i nomi degli studiosi, sai cosa studiano, cosa hanno pubblicato, di cosa si occupano. E allora, nel momento in cui vedi che anche loro hanno consultato quel documento, inevitabilmente ti chiedi: che cosa ci hanno cercato dentro?

AG | Certo, ed è molto divertente ovviamente, è un piacere assolutamente perverso, è nerd, però è di chi è dentro quelle cose ma è soprattutto una dinamica di intelligenza manifesta, o no? Cioè hai visto una curiosità in azione.

FP | Ovviamente di questo non c'è traccia in un archivio tradizionale, non c'è traccia se non il registro di chi ha visionato, di chi ha visionato quelle cose là. Quello che ti permette il software su cui stai lavorando è di entrare nel lavoro e nella scoperta degli altri, cioè di far vedere veramente in atto il lavoro degli altri, la categorizzazione dei file fatta dagli altri.

AG | E quella è una possibilità da acquisire, da controbattere o meno, o anche ignorare. In altri termini: se Giulia sta lavorando all'Archivio per il Cinema Indipendente, se Giulia segna una cosa mi arriva una notifica. L'abbiamo sperimentato per *Gli ultimi giorni dell'umanità*, dove abbiamo creato una redazione di 11 persone che lavoravano sull'archivio (ed è portato all'ennesima potenza sull'Archivio per il Cinema Indipendente Italiano), e avevamo fatto un sistema informatico per cui, ogni volta che qualcuno faceva un taglio, arrivava una segnalazione su Telegram che diceva: vedi che c'è questo taglio. Io cliccavo, ero curioso, e mi vedevo quella porzione. Questa cosa, se tu la metti in una collettività, non hai idea di quanto sia liberatoria dal punto di vista cognitivo della creazione, perché, anche se io sto perseguendo



3 | Casa-studio di Alessandro Gagliardo e base operativa di Malastrada Film, Paternò.

un'idea, da un input esterno mi arriva una nuova illuminazione di significato che mi sposta da un'altra parte. E questo secondo me arriva a concepire, a dare alla forma una libertà, perché poi attorno a tutto questo c'è una politica: cioè, da una parte, ci sono più intelligenze messe assieme che illuminano più significati. È proprio un aspetto politico della creazione in un certo senso, perché per me depotenzia tutti quelli che sono gli amor propri: l'amor proprio per la mia idea, che è una cosa che combatto, a proposito dei compiacimenti. Ma li combatto non perché voglio essere purista, ma perché voglio essere anche libero dalle mie ossessioni. La collettività mi dà la possibilità di liberarmi dalle mie ossessioni: è quello che dicevamo sul liberarsi dall'imbarazzo dell'autorialità. Se sono sottoposto agli input di intelligenze altrui, e io posso anche con la mia intelligenza contribuire agli input delle altre intelligenze, è un altro movimento: non sono più l'artista che sta cercando di codificare il suo senso e metto anche in crisi una lettura impressionistica. Cioè, sono costretto a disinnamorarmi di volta in volta delle mie impressioni. E questo è sano per la mente, è movimento. Cioè non è al servizio della mia idea, non è amor proprio, è una capacità di amare che è diversa, perché nell'amare per avere curiosità e attenzione nei confronti degli altri, devi anche avere una predisposizione per farlo. E questo crea, se vuoi, non dico un'impostazione, però in un certo senso delle condizioni che

mettono al centro la figura dell'altra persona, la relazione umana, prima che l'opera, prima che l'archivio, prima che le immagini, prima che le cose nella potenzialità sterminata che un genio collettivo ha in sé. E questa logica applicata alla questione degli archivi incontra anche una possibilità materiale: cioè non ho la possibilità di vedere 5000 film, non ho la possibilità di allineare 87 giorni 24 ore su 24 di visione. Mi potrei anche torturare in questa maniera ma, siccome non mi interessa la totalità, preferisco che mi arrivino a frammenti le cose. E questa è un po' la faccenda per cui siamo partiti da questo punto di vista: ovvero che laddove c'è impedimento in accesso, c'è una perdita di valore, del valore che scatena l'operare di più intelligenze su un archivio.

FP | Nella ricerca accademica è la stessa cosa. Per quello che facciamo io e Giulia, le sciocchezze più o meno grandi o più o meno giuste che scriviamo se ne vanno a finire in un contributo che forse comprenderanno 50 fortunati – ma a noi cosa interessa che questi lo comprino, non ci guadagniamo noi da quel qualcosa che può incassare una rivista che ci pubblica. L'unico interesse che noi possiamo avere, se quelle cose ci interessa veramente pubblicarle, nel senso letterale di renderle pubbliche, è il fatto che quelle cose siano raggiungibili dagli altri.

GZ | E questo è anche un po' un discorso più generale sull'autorialità.

AG | Avete presente la *Corrispondenza con un editore* dei Situazionisti?

FP | Sì, l'abbiamo letta in un seminario in preparazione del numero e usata per una locandina.

AG | Lì loro dicono: se tu l'avessi preso senza chiedere avresti fatto bene, ma visto che la tua cultura borghese ti porta a fare questa domanda idiota, allora ti dico: non ti permettere, non hai capito. Stupendo. La rivista dell'Internazionale Situazionista si apriva così: "Tutti i testi pubblicati in 'Internazionale Situazionista' possono essere liberamente riprodotti, tradotti e adattati anche senza indicazione d'origine". Praticamente indicando il "pubblico dominio" della loro opera, anche se non c'è un'indicazione chiara se possa essere commerciabile o no, che il pubblico dominio ha. Dei giganti. "Quando solo il meglio sarà sufficiente" è il titolo del primo articolo nel primo numero della rivista situazionista della sezione italiana. E questo mi fa ri-pensare, al netto del suo contenuto, come suggestione dal titolo, che se vuoi essere libero allora devi essere ancora più bravo. Ovvero, mettersi in relazione con la migliore espressione di sé in qualsiasi campo ci si trova, in qualsiasi epoca ci si trova, con tutti i mezzi che si hanno. È quello che farà la cifra della tua opera e del tuo operare. Su questa strada, dietro queste sollecitazioni e pratiche culturali, si sono poi via via sviluppati concetti e strumenti per favorire la circuitazione e la trasformazione delle opere dell'ingegno. Penso alle licenze Gnu Gpl della Free Software Foundation (1989), e poi via scorrendo sino alle Creative Commons che individuano nell'esplorazione sintetica e chiara di ciò che puoi fare o non fare, insieme ai common deed (simboli grafici diretti), la via paradigmatica per permettere agli autori di indicare le

possibilità e le condizioni per l'uso della propria opera e ai fruitori di regolarsi di conseguenza in una maniera facilitata, manifesta.

Il primo e unico documentario che ho fatto si chiamava *13 Variazioni su un tema barocco*, un documentario movimentista contro le trivellazioni in Sicilia. In quel periodo stava partendo il movimento delle Creative Commons in Italia. Stavano partendo tante cose, ad esempio il crowdfunding per come lo conosciamo adesso. Produzionidalbasso.com era apparso da poco. La nostra era la prima produzione dal basso in Italia che stava integralmente finanziando un film. C'era stato anche il caso del *Vangelo secondo precario*, ma lì la Cgil era intervenuta economicamente. Per svelare il senso profondo della falsa retorica che i petrolieri portavano in Sicilia, a noi serviva qualcosa che potesse mostrarci, darci evidenza, di quello che pensavamo e sapevamo. Così mi misi a cercare e su archive.org trovai il Prelinger Archives che rilasciava i materiali della sua collezione in pubblico dominio. Trovai così le campagne dei petrolieri americani degli anni Quaranta e Cinquanta. Grazie a questo fondo messo a disposizione apertamente riesco a trovare immagini di propaganda dei petrolieri con delle scene meravigliose. Arrivato a un certo punto mi chiedo se possiamo trovare anche le musiche in questo modo, così rintraccio un compositore, Lee Maddeford, che pubblicava le sue musiche in Creative Commons e utilizziamo quelle. *13 Variazioni su un tema barocco* è un film creato e rilasciato in Creative Commons.

FP | Ricordiamoci che ci sono album dei Nine Inch Nails tutti in Creative Commons: *Ghosts I-IV* e *Ghosts V* e *VI*, una cinquantina di tracce bellissime tutte liberamente utilizzabili.

AG | Ma certo. E scusa, i Radiohead quando tirano fuori *In Rainbows* fanno più soldi degli album precedenti grazie all'offerta libera. La cosa interessante è che quando poi vado per la pubblicazione del DVD di *13 Variazioni su un tema barocco, ballata ai petrolieri in Val di Noto*, devo pagare il bollino SIAE, che è una licenza sul supporto, cioè una tassa sui supporti. E per quello compili una scheda in cui dici quale musica hai utilizzato. Nel mio caso ci fu una tarantella per dire che la musica è in Creative Commons, alla fine questa cosa passa, ma nella scheda del film stavo anche dicendo che volevo 600 bollini per fare 600 DVD e, allora, una porzione del costo del bollino che stavo pagando sarebbe andata all'autore delle musiche, perché, nonostante il libero utilizzo, il diritto d'autore è inalienabile, e a lui andava sempre e comunque una royalty. Però l'uso me l'aveva concesso senza doverglielo chiedere, questa è la cosa trasparente, no? E nel momento in cui si prospettava una commerciabilità del film, stando alle regole attuali, il compositore riceveva, comunque, qualcosa. E qui è proprio la questione dell'arricchire: cioè che se dà qualcosa, non è che viene depauperata in quanto viene usata da qualcun altro, o in questo modo ti viene sottratta, ma semplicemente lascia aperta la possibilità all'altro. Anzi, volendo, accresce il suo valore, perché entra in relazione con qualcos'altro.

Avrei io una domanda per voi: questi discorsi come li legate a Warburg?

GZ | Aby Warburg sarebbe stato a favore per questo uso anarchico delle riproduzioni. C'è questo passaggio di una lettera in cui Warburg scrive: "La grossolana opposizione tra 'originale' e 'imitazione' può essere superata con la mediazione di un punto di vista superiore secondo cui l'imitazione non è un problema giuridico ma fa parte di una psicologia della cultura".

FP | Questo penso che possa essere l'esergo dell'editoriale.

AG | A proposito di atteggiamenti psicologici culturali, quando tu chiedi l'accesso a qualcuno che ha un archivio, ci devi andare con molte premesse e fatte bene. Io soltanto una persona ho conosciuto, una persona di una certa umanità e cultura politica, che è la moglie di Enrico Ghezzi, Nennella Bonaiuto, che la prima volta che ha saputo che dovevamo fare un film e ci siamo incontrati, lei arriva con una busta piena di cassette e mi dice (ed ero un perfetto sconosciuto): dovete fare il film, qua ci sono le cassette. Ho detto: cosa? E lei: dovete fare il film, qui ci sono le cassette. Parliamo parliamo, poi lei si alza – ed è bellissima questa cosa, che racconto sempre perché lei ha come un lapsus sociale – perché alzandosi va per prendersi la busta, io la guardo negli occhi, e fa: no no no, non ci ho ripensato, scusami, è venuto d'istinto.

FP GZ | A questa eccezione corrisponde una normalità in cui l'accesso agli archivi è tutt'altro che facilitato. Quale può essere il motivo?

AG | Nell'esergo c'è la risposta, è psicologia della cultura. È un costume abitato da paure e proprietà o dalle paure che la proprietà agita. Per cui, il furto presuppone una sottrazione di proprietà a cui è associato un valore, ma ciò che non viene mai considerato è che ogni accesso, ogni gesto di lavoro sull'archivio, può invece apportare valore a ciò che c'è.

Questo è il paradigma che manca: non sai ciò che perdi nel non farti accedere. Perché la scoperta che nasce dal lavoro sull'archivio – ed è qualcosa che è emerso chiaramente anche nella giornata di oggi – non è un valore prelevato, ma un valore generato. È proprio sperimentando sul materiale, attraversandolo, manipolandolo, accostandolo ad altro, che si svela un potenziale, che si accende un significato nuovo. Ed è questo il punto: l'alternativa – quella che oggi spesso viene scelta – è lasciare tutto inerte, chiuso, immobile, come se l'unica forma di tutela possibile fosse la cristallizzazione. Ma è proprio questa chiusura a negare il valore, a impedirne l'attivazione. L'archivio non è un deposito da proteggere: è un campo di possibilità che si apre nella relazione.

FP | È un passaggio che va al di là del concetto di autorialità, perché molto spesso questi archivi sono di altre persone, cioè sono in mano a persone a cui il materiale è arrivato o che hanno costruito quell'archivio con materiali altrui, non è neanche roba fatta da loro, su cui potrebbero accampare una dimensione di valore personale, affettivo. È invece una presa di possesso.

AG | Un timore di perdita è, in realtà, una vera e propria superfetazione del possesso, perché diventa un atteggiamento psicologico. Sì, di nuovo quello che dite di Warburg: una forma di psicologia della cultura. Non si tratta neanche più di tutelare il materiale: anzi, spesso è chi

dice di tutelarlo a danneggiarlo. Il primo gesto realmente incurante per esempio è quando si insozza il materiale, rovinando la visione e l'ascolto, applicando limitazioni come watermark visivi o sonori. Se mi fai arrivare un materiale spazzatura, sei tu – curatore dell'archivio – a deturparlo. Ma perché mi fai arrivare un materiale così, anche quando sei tu stesso a chiedermi di farci qualcosa? Perché l'investimento non è sulla relazione. Allora dico, prima costruiamo una relazione, poi ci mettiamo nei paradgmi tecnici di fruizione o tentiamo di costruirne di nuovi come esito di una interlocuzione umana, dove le paure, le possibilità, i limiti, non siano pre-imposti, ma sviluppo, occasione nuova. C'è poi un altro aspetto importante: la dinamica di cui abbiamo parlato oggi, quella del balzo, che viene completamente impedita. Prima di tutto, perché non hai tecnicamente la possibilità di fare balzi tra i contenuti: non puoi annotare, non puoi intervenire su quello che stai vedendo. E così diventa impossibile affrontare la quantità di materiale senza poter attivare quel gesto di riconoscimento, che non è altro che l'allineamento tra un'idea e un'immagine.

Perché se non posso immediatamente associare un significato a quel che vedo, perdo l'occasione dell'intuizione. Oggi, per esempio, volevo far vedere a Filippo una musica che avevo visto associata a certe immagini: ho dovuto rifare tutto il giro dei file. Alla fine ce l'abbiamo fatta, ma è stato frustrante. Perché in quel momento, quando ho visto quell'associazione, non avevo la possibilità di agire subito su quel legame, su quell'istanza, su quel momento lampante di comprensione di cui parlavamo prima. E questo cosa genera? Mi rallenta. Mi frustra. Mi impedisce anche di condividere e quindi inibisce nuovi inneschi, spreca occasioni. E in generale sono tutte condizioni che impediscono di apportare appunto valore. Mi vorrei liberare da questa logica del valore – però è chiaramente anche una valorizzazione, e perché è una valorizzazione? Per il semplice fatto che spostare il materiale da una fase muta a una fase parlante...

GZ | Puoi usare la parola uso.

AG | Uso? Ho un problema con la parola “uso”. Lo abbiamo accennato anche oggi: uso è diventato un paradigma egemonico nel discorso sugli archivi, soprattutto in Italia. Un paradigma che si fonda su una concezione disciplinare precisa che si struttura, coincidendo, con titolari di saperi e interessi accademici, artistici, istituzionali.

Secondo questa logica, agli artisti si dice: dovrete usare gli archivi. Ma che modo è di porre la questione? Cosa significa usare un archivio? Perché l'uso non è mai neutro: implica un'attivazione economica, un investimento simbolico, anche una produzione di prestigio. Non necessariamente profitto – certo – ma comunque un ritorno, un riconoscimento, un posizionamento. E, in questo senso, l'uso diventa una forma di estrazione, e spesso si riduce a una prassi estetica codificata. Ma c'è un problema più profondo: quando ti dicono usa l'archivio, quello che accade è che prendi un pezzo, lo inserisci in una forma chiusa – un'opera, un film, un progetto – e l'archivio non riceve nulla in cambio. Anche quando l'operazione è intelligente, raffinata, poetica, resta una relazione unidirezionale. Tu prendi, porti altrove, e non restituisci nulla. L'archivio resta identico a prima.

Per questo dico: non usare l'archivio. Ri-vedilo intanto, inizia a stabilire una relazione. Una relazione pluridirezionale. Fonda un archivio anziché usarne uno. Se l'archivio ti offre una visione, tu restituiscigli una poetica. Se ti dà un frammento, tu lascia un segno. Non è uso, è scambio: tu mi dai un'immagine e io ti restituisco il bagliore della mia scoperta, e in questo modo ti lascio qualcosa. L'uso è estrattivo – unidirezionale. La relazione è pluridirezionale. Il problema è che oggi siamo sopraffatti dalla quantità di immagini – e allora ci viene l'ansia: facciamone qualcosa, subito, qualsiasi cosa. Ma no, nessuna produttività forzata. Non è necessario che tutte le immagini servano a qualcosa. Possiamo anche non farne nulla, lasciarle lì, lasciarle in attesa.

Anche perché, in questo panico da eccesso d'immagini, si sta diffondendo una sorta di estetica automatica dell'archivio: rovistare per trovare materiali da integrare in un linguaggio già codificato, già leggibile, già prestabilito. L'occhio umano reagisce all'immagine del passato con una rapidità spaventosa: la classifica, la incasella, la inserisce in un filone, in uno stile. Ma l'archivio non deve diventare un banco di forme riconoscibili. Se, invece, si lavora su un processo di liberazione dell'immagine, allora non importa se è un Super8, una VHS, un negativo fotografico, etc., ciò che emerge è l'immagine in quanto tale, come frammento liberato in una nuova scrittura, come traccia che può ancora produrre senso, fuori dalle gabbie estetiche e dalle torsioni produttive. È in questa ottica che l'immagine può tornare a parlare. E può anche apportare una forma liberatoria nella società, proprio nella misura in cui smette di essere funzionale. Che resti degna di un canto.

English abstract

We present a dialogue with Alessandro Gagliardo, focusing on his artistic work with obsolete media formats and his approach to filmmaking as a militant use of the archive. The conversation delves into his experiences with Malastrada Film, the Festival dell'Archivio and his views on the role of archives in contemporary visual culture. Gagliardo advocates a dynamic, non-linear engagement with both archival material and the archive itself, emphasising the active role of the archivist in the creative process.

keywords | Alessandro Gagliardo; Malastrada Film; Archive; pan.do/ra; Enrico Ghezzi; Alice Debord; Festival del Cinema Indipendente Italiano.

Dalla cambusa

"Corrispondenza con un editore"

L'Internazionale Situazionista vs l'editore Feltrinelli

Internazionale Situazionista, con una Presentazione di Filippo Perfetti

Presentazione

Filippo Perfetti

Presentiamo qui la *Corrispondenza con un editore*, testo di un manifesto dall'Internazionale Situazionista, per ricostruire il caustico scambio tra il gruppo e l'editore Feltrinelli. L'occasione in cui fu composto segue la richiesta, da parte di Feltrinelli, di pubblicare in traduzione italiana i fascicoli della rivista "Internationale Situationniste". L'approccio iniziale dell'ufficio diritti della casa editrice, che si muove secondo la consueta prassi editoriale, innesca una reazione che travalica ogni limite del civile contegno. L'errore di Feltrinelli? Aver chiesto il permesso. È questo l'errore, che i Situazionisti leggono come un *lapsus* borghese, su cui si misura tutta la distanza con l'editore. Il quale, benché promotore delle lotte sociali del Sessantotto, è pur sempre parte del sistema, di cui prende la funzione di contrappeso critico assumendo un ruolo – per usare un'espressione propria del periodo – di "intellettuale organico".

Con la loro prima risposta, Debord e sodali spezzano ogni convenzione di maniera, aprono a una feroce lotta con reciproci insulti e contrapposte ragioni, e squarciano il velo che nasconde quanto di implicito esiste dietro rapporti e relazioni – in questo caso, i rapporti tra autore e editore. I Situazionisti portano l'avversario sul loro proprio terreno, e lì non possono che trionfare. Il manifesto qui riprodotto è, insieme, vessillo della vittoria e memento della distanza incolmabile da chi li vorrebbe normalizzare.

Perché ritornare oggi su questa corrispondenza? *In primis*, perché essa è una magistrale lezione di invettiva. Oltre a questo, lo scambio ci fa cogliere quanto possano essere pervasive e naturalizzate certe prassi – qui, quelle date per ovvie dall'editore – che potrebbero essere spezzate molto semplicemente, anche senza insulti, dalla scelta di non assecondarle – come da buoni scrivani che avrebbero preferenza di no. Non serve, non mi va, non occorre: spesso sarebbe sufficiente questa risposta per sottrarsi a chi ti vorrebbe conforme a quanto non ti appartiene. Come per i Situazionisti e per questo numero di Engramma, è il caso, per esempio, del copyright. Un copyright senza effettiva funzione di tutela dell'opera, che non la promuove o permette la sua diffusione, bensì che spesso si rivela un meccanismo a garanzia esclusiva degli interessi dell'editore, a sostegno di una logica basata sull'esclusiva.

Proponiamo la riproduzione del Manifesto-Corrispondenza e, di seguito, la sua trascrizione.

Signor R. R.

(...)

Paris – 20

Milano, 18-11-1971

Caro Signor R.,

Siamo interessati all'esame del libro di cui sotto, in vista di una traduzione italiana.

Vi preghiamo di inviarcene una copia in lettura con acclusa un'opzione di due mesi.

Nell'attesa della vostra risposta,

molto sinceramente,

(Cin Calabi)

Foreign Rights Dept.

Riceviamo ora da VAN GENNEP il libro. Gli abbiamo chiesto di scrivervi per l'opzione. Ci interesserebbe anche sapere se sareste d'accordo per un'eventuale scelta di testi tratti da questa edizione. Con i nostri migliori saluti.

Signor Calabi

Edizioni Feltrinelli

via Andegari, 6

20121 MILANO – Italia

LETTERA RACCOMANDATA

Parigi, 9 dicembre 1971

Signore,

Mi viene comunicata la vostra lettera del 18 novembre, indirizzata a R.R., con cui domandate un'opzione per una traduzione italiana della raccolta della rivista *Internationale Situationniste* ripubblicata nella sua versione francese originale dal signor Van Gennep, di Amsterdam.

Si dà il caso che le edizioni Feltrinelli hanno già pubblicato di loro propria iniziativa, nel dicembre 1967, quando cioè cominciava nelle università e nei licei di Torino e Milano un'agitazione che si è poi fortunatamente estesa fra gli operai d'Italia, la traduzione di una *brochure* situazionista intitolata presso di voi *Della miseria dell'ambiente studentesco*. Le diverse migliaia di esemplari stampati furono tutti venduti in una decina di giorni e, fatto poco corrente nella

storia dell'editoria, mai venne fatta una seconda ristampa, malgrado le richieste d'acquisto, per centinaia di esemplari, provenienti da diversi gruppi rivoluzionari italiani; e malgrado le promesse che la vostra Casa dispensò loro su questo punto. Era l'effetto di una censura esercitata presso il signor Feltrinelli dai suoi *maîtres à penser* del momento.

Feltrinelli, questo rettile staliniano, diventando trotskista non ha evidentemente cambiato il suo personaggio di poliziotto subalterno della burocrazia.

Ci stupiamo dunque dell'impudenza della vostra attuale richiesta. I vostri tentativi di modernizzazione intellettuale tardiva non vi riaccattiveranno la stima di nessuno. *Noi vi rifiutiamo formalmente il diritto di pubblicare per intero o in parte qualunque testo dell'I.S.*

Nell'attesa della vostra espropriazione, vogliate, vi prego, trasmettere al vostro padrone i sensi del mio disprezzo.

Per l'I.S.: Guy Debord

.....

M. Guy Debord
INTERNATIONALE SITUATIONNISTE
B. P. 307-03
Paris, France

Milano, 31-12-71

Signore,

la Sua lettera del 9 dicembre è piena zeppa di errori di fatto e di diritto.

E questo al di là del tono stupidamente arrogante con cui è scritta.

Mi stupisco che l'Internazionale Situazionista, dopo aver sbandierato per anni l'immoralità del copyright, ora, tramite Suo, ricalchi le strade battute dall'editoria e dagli autori "borghesi". Che diavolo significa allora "tous les textes publiés dans *Internationale Situationniste* peuvent être librement reproduits, traduits ou adaptés, même sans indication d'origine"?

È una pura ostentazione di sovversismo velleitario? oppure, come tutto mi lascia credere, è Lei che – contro il volere del gruppo – si arroga diritti che non ha?

La questione, ad ogni modo, mi interessa assai poco. Desidero stabilire invece alcune verità di fatto, senza peraltro illudermi di convincere una persona come Lei, che ha dimostrato la Sua lettera isterica e cialtrona di essere costituzionalmente avverso alla ricerca di qualsiasi verità. Sappia dunque che "les quelques milliers d'exemplaires" tirati della Miseria nell'ambiente studentesco furono venduti con lo stesso ritmo di altre pubblicazioni della stessa serie e in parte distribuiti gratuitamente proprio come facciamo per libri del genere, da cui ci attendiamo non certo un utile materiale, ma che assolvano una funzione di informazione e di

aggiornamento culturale e politico. Di solito proprio per il carattere non redditizio della collana non si ristampano i volumi, che risultano del resto esauriti solo perché le giacenze vengono date in omaggio a circoli culturali e politici.

Quindi le Sue osservazioni circa il “ fait peu courant dans l'histoire de l'édition ” sono pure chiacchiere.

Quanto alla presunta censura “ exercée chez M. Feltrinelli par ses maîtres à penser du moment ” La invito a leggersi il catalogo delle edizioni; imparerà se non altro cosa significa avere del coraggio e dell'indipendenza intellettuale.

Feltrinelli, per Sua norma, non è stato staliniano così come ora è lungi dall'essere trotskista. Lei piuttosto cos'è?

Dal testo della Sua lettera La si direbbe un malato. Non ci teniamo affatto, dunque, signor Debord, alla Sua stima: ci basta quella dei nostri lettori che rappresentano oggi in Italia il meglio della cultura militante e dell'azione politica.

Un consiglio: si faccia curare.

Un augurio: guarisca presto.

Gian Piero Brega

L'Internazionale situazionista a G. P. Brega

Copia a Del Bo direttore degli archivi dell'Istituto Feltrinelli.

Milano, 14 febbraio 1972

Povero coglione,

Noi abbiamo letto la sua lettera a Debord.

Siamo contenti di constatare che sei stato urtato.

Notiamo anche quanto tu sia ringalluzzito dal relativo e risibile aumento di potere che l'altrettanto relativo e ridicolo “esilio” del tuo padrone ti concede di avere nella sua casa editrice.

Poiché un agente di Feltrinelli non può essere che un mentitore, le tue pseudo-rettifiche imbarazzate a proposito della *Misère en milieu étudiant* non meritano alcuna risposta (ma non sono in pochi gli estremisti che si ricordano ancora del tuo degno compare Nanni Balestrini che adesso si vanta a bischero sciolto di “volere tutto”, ma che all'inizio del 1968 si accontentava di fare la sua miserabile ma insistente questua presso di loro per avere il ricavato delle vendite “underground” dello stesso nostro pamphlet).

Tu firmi d'altra parte tutta la temeraria inutilità delle tue menzogne, quando pretendi che il tuo padrone non è e non è stato mai stalinista. Tu vorresti, stronzo, essere nella posizione stessa

di Stalin per dare *da solo* la definizione canonica delle parole. Secondo te Feltrinelli non sarebbe uno stalinista; e allora nemmeno Dubcek, né Kadar, né Arthur London, né Castro, né Mao lo sarebbero. E di questo passo nemmeno tu, Brega, saresti una baldracca e nemmeno un imbecille! Capiamo il tuo interesse, ma finiscila di sognare!

Del resto se tu non fossi tanto ignorante quanto è d'obbligo per un direttore editoriale di Feltrinelli, sapresti che i documenti che certificano lo stalinismo di Feltrinelli e una parte dei suoi commerci col partito cosiddetto comunista, sono già raccolti proprio nello stesso Istituto Feltrinelli: non hai che da domandare a Del Bo di mostrarteli.

Sta' pur sicuro che quand'anche Feltrinelli ne pagasse mille altri mille volte meno minchioni di te per propagandare presso i giovani rivoluzionari la sua posticcia verginità antistalinista, questi non basterebbero.

E quando hai tu l'intenzione di farti pagare da Feltrinelli per venire a insegnarci che Giangiacomo *non* è il tuo padrone perché "è un vero rivoluzionario"? Prova ad andare a spiegarlo agli operai delle sue cartiere e delle altre sue fabbriche. Tu ti sbagli, pidocchio, se ti illudi che sia più facile, per Feltrinelli o per te, ingannare noi che i suoi operai! E ti sbagli due volte se credi che gli operai di Feltrinelli siano come te.

Tu parli di "malato", Brega: tu ti credi già psichiatra a Mosca! Ma tu sei molto ma molto *più fragile. E non sei niente fuori dalla nostra portata.*

Parli contro il copyright e gli usi borghesi, proprio tu, poliziotto! Ma è stata la tua casa editrice che ha giocato, come sua abitudine, questo gioco giuridico borghese, domandandoci i diritti di traduzione. E per l'appunto *noi ve li rifiutiamo*, a causa di tutto ciò che siete.

Se il nostro disprezzo ti è indifferente, bella figa, *non bisognava domandarci niente.*

I rivoluzionari, quanto a loro, hanno sempre potuto riprodurre tutto ciò che volevano dei testi dell'I.S.: e noi non ci siamo mai opposti in alcun modo alle molteplici edizioni-pirata, fatte in dieci paesi, dei nostri testi e dei nostri libri.

Ma la casa editrice Feltrinelli non è nemmeno degna dell'edizione-pirata.

E anche per voi, d'altra parte, se passerete sopra il nostro rifiuto, state pur sicuri che non protesteremo attraverso alcuna via giuridica e borghese.

Sei tu, Gian Piero Brega, poiché hai fatto la bravata di esporti con questa lettera, che noi consideriamo come *personalmente* responsabile di qualsivoglia edizione dei nostri testi da parte della casa Feltrinelli.

E questa volta è sulla tua pelle che avremo il piacere di ripagarci.

Per la sezione italiana dell'I.S.:

Gianfranco Sanguinetti

internazionale situazionista CORRISPONDENZA CON UN EDITORE

Signor R. R.

10 rue d'Alsace, 75009 Paris

10 rue d'Alsace, 75009 Paris

10 rue d'Alsace, 75009 Paris

10 rue d'Alsace, 75009 Paris

10 rue d'Alsace, 75009 Paris

10 rue d'Alsace, 75009 Paris

10 rue d'Alsace, 75009 Paris

10 rue d'Alsace, 75009 Paris

10 rue d'Alsace, 75009 Paris

10 rue d'Alsace, 75009 Paris

10 rue d'Alsace, 75009 Paris

10 rue d'Alsace, 75009 Paris

10 rue d'Alsace, 75009 Paris

10 rue d'Alsace, 75009 Paris

10 rue d'Alsace, 75009 Paris

10 rue d'Alsace, 75009 Paris

10 rue d'Alsace, 75009 Paris

10 rue d'Alsace, 75009 Paris

10 rue d'Alsace, 75009 Paris

10 rue d'Alsace, 75009 Paris

10 rue d'Alsace, 75009 Paris

10 rue d'Alsace, 75009 Paris

10 rue d'Alsace, 75009 Paris

10 rue d'Alsace, 75009 Paris

10 rue d'Alsace, 75009 Paris

10 rue d'Alsace, 75009 Paris

10 rue d'Alsace, 75009 Paris

10 rue d'Alsace, 75009 Paris

10 rue d'Alsace, 75009 Paris

10 rue d'Alsace, 75009 Paris

10 rue d'Alsace, 75009 Paris

10 rue d'Alsace, 75009 Paris

10 rue d'Alsace, 75009 Paris

10 rue d'Alsace, 75009 Paris

10 rue d'Alsace, 75009 Paris

10 rue d'Alsace, 75009 Paris

10 rue d'Alsace, 75009 Paris

10 rue d'Alsace, 75009 Paris

10 rue d'Alsace, 75009 Paris

10 rue d'Alsace, 75009 Paris

10 rue d'Alsace, 75009 Paris

10 rue d'Alsace, 75009 Paris

10 rue d'Alsace, 75009 Paris

10 rue d'Alsace, 75009 Paris

10 rue d'Alsace, 75009 Paris

10 rue d'Alsace, 75009 Paris

10 rue d'Alsace, 75009 Paris

10 rue d'Alsace, 75009 Paris

10 rue d'Alsace, 75009 Paris

10 rue d'Alsace, 75009 Paris

10 rue d'Alsace, 75009 Paris

10 rue d'Alsace, 75009 Paris

10 rue d'Alsace, 75009 Paris

10 rue d'Alsace, 75009 Paris

10 rue d'Alsace, 75009 Paris

10 rue d'Alsace, 75009 Paris

10 rue d'Alsace, 75009 Paris

10 rue d'Alsace, 75009 Paris

10 rue d'Alsace, 75009 Paris

10 rue d'Alsace, 75009 Paris

10 rue d'Alsace, 75009 Paris

10 rue d'Alsace, 75009 Paris

10 rue d'Alsace, 75009 Paris

10 rue d'Alsace, 75009 Paris

10 rue d'Alsace, 75009 Paris

10 rue d'Alsace, 75009 Paris

10 rue d'Alsace, 75009 Paris

10 rue d'Alsace, 75009 Paris

10 rue d'Alsace, 75009 Paris

10 rue d'Alsace, 75009 Paris

10 rue d'Alsace, 75009 Paris

10 rue d'Alsace, 75009 Paris

È una pura ostentazione di sovversivismo vellitario? oppure, come tutte le lucie, crede, è lei che — contro il valore del gruppo — si avverte di non ha?

La questione, ad ogni modo, mi interessa assai poco. Desidero stabilire invece alcune verità di fatto, senza peraltro illudermi di convincere una persona come lei, che ha dimostrato con la Sua lettera isterica e chiacchiera di essere costituzionalmente avversa alla ricerca di qualsiasi verità. Sappia dunque che "les quelques milliers d'exemplaires" tirati dalla Miesha nell'ambiente, almeno furono venduti con lo stesso ritmo di altre pubblicazioni della stessa serie e la parte distribuita gratuitamente proprio come fecero per libri del genere, da cui ci attendiamo non certo un utile materiale, ma che assolvano una funzione di informazione e di agguerrimento culturale e politico. Di solito proprio per il carattere non redditizio della collana noi ci ristampiamo i volumi, che risultano dal resto esauriti solo perché le giacenze vengono date in omaggio a circoli culturali e politici.

Quindi le Sue osservazioni circa il "fait pur courrant dans l'histoire de l'édition" sono pure chiacchiere.

Quanto alla presunta censura "exercée chez M. Feltrinelli par ses maîtres à penser du moment" La invito a leggere il catalogo delle edizioni imparecchie se non altro cosa significa avere del coraggio e dell'indipendenza intellettuale.

Feltrinelli, per Sua norma, non è mai stato staliniano così come ora è lungi dall'essere trockista. Lei piuttosto cosa?

Dal testo della Sua lettera Lei si direbbe un malato. Non ci teniamo affatto, dunque, signor Debord, alla Sua stima: ci basta quella dei nostri lettori che rappresentano oggi in Italia il meglio della cultura militante e dell'azione politica.

Un consiglio: si faccia curare.
Un augurio: guarisca presto.

Gian Piero Brega

L'Internazionale situazionista a G. P. Brega
Copia a Del Bo direttore degli archivi dell'Internazionale Feltrinelli.

Milano, 14 febbraio 1972

Povero coglione,

Noi abbiamo letto la tua lettera a Debord.

Siamo contenti di constatare che sei stato urtato. Notiamo anche quanto tu sia raggelato dal relativo e rischioso aumento di potere che l'Internazionale relativa e ridicola e cello del tuo padrone ti concede di avere nella sua casa editrice.

Più che un agente di Feltrinelli non può essere che un munitore, le tue pseudo-feticche imbarazzanti a proposito della Miesha in realtà rivelano non meritarne alcuna risposta (ma non sono i pochi gli estremisti che si ricordano ancora del tuo dego compare Nanni Baldoni che adesso si vanta a baciare sciolto di "valere tutto", ma che all'inizio del 1968 si accontentava di fare la sua miserabile ma insistente questa presso di loro per avere il ricavo delle vendite "underground" della stessa nostra pamphlet).

Tu fermi d'altra parte tutta la teneraria inutilità delle tue menzogne, quando pretendi che il tuo padrone non è e non è stato mai stalinista. Tu vorresti, almeno, essere nella posizione stessa di Stalin per dare da solo la definizione canonica delle parole. Secondo te Feltrinelli non sarebbe uno stalinista; e allora nemmeno Bukharin, né Kadar, né Arthur London, né Castro, né Mao lo sarebbero. E di questo passo nemmeno tu, Brega, saresti una baldracca e nemmeno un imbottito! Capiamo il tuo interesse, ma finisca di sognare!

Dal resto se tu non vuoi tanto ignorare quanto è d'obbligo per un direttore editoriale di Feltrinelli, saprai che i documenti che certifichino lo stalinismo di Feltrinelli e una parte dei suoi commerci col partito cosiddetto comunista, sono già raccolti proprio nello stesso Istituto Feltrinelli non hai che da domandare a Del Bo di mostrarteli.

Sai per di più che quando anche Feltrinelli ne pagasse mille altre mille volte meno milioni di per propagandare presso i giovani rivoluzionari la sua posticcia vergognosa antistaliniana, questi non basterebbero.

E quando hai tu l'intenzione di farti pagare da Feltrinelli per venire a insegnarci che Giangiacomo non è il tuo padrone perché è un rivoluzionario? Prova ad andare a spiarlo agli operai delle sue case e delle altre sue fabbriche. Tu ti sbagli, pederchio, se ti illudi che sia più facile, per Feltrinelli o per te, ingannare noi che i suoi operai? E ti sbagli due volte se credi che gli operai di Feltrinelli siano come te.

Tu parli di «malato», Brega: tu ti credi già psichiatra a Mosca! Ma tu sei molto più malato più fragile. E non sei per niente fuori dalla nostra portata. Parli contro il copyright e gli altri borghesi, proprio tu, psichiatra! Ma è stata la tua casa editrice che ha giocato, come una baldracca, questo gioco giuridico borghese, domandandosi i diritti di traduzione. E per l'appunto noi ve lo rifiutiamo, a causa di tutto ciò che siete.

Se il nostro disprezzo ti è indifferente, bella lega, non bisogna domandarci niente.

I rivoluzionari, quanto a loro, hanno sempre potuto riprodotte tutto ciò che volevano dei testi dell'IS; e noi non ci siamo mai opposti in alcun modo alle molteplici edizioni-piatta, fatte in dieci paesi, dei nostri testi e dei nostri libri. Ma la casa editrice Feltrinelli non è nemmeno degna dell'edizione-piatta. E anche per voi, d'altra parte, se passate sopra il nostro rifiuto, state per alcuni che non potremmo altrove alcuna via giuridica e borghese.

Sai tu, Gian Piero Brega, poiché hai fatto la brava di coperti con questa lettera, che noi consideriamo come personalmente responsabile di qualsivoglia edizione dei nostri testi da parte della casa Feltrinelli.

E questa volta è sulla tua pelle che avremo il piacere di ripagarti.

Per la sezione italiana dell'IS:

Gianfranco Sanguinetti

Signor R. R.
(...)
Paris - 20

Caro Signor R.,

Milano, 18-11-1971

Siamo interessati all'elenco dei libri di cui sotto, in vista di una traduzione italiana.

Vi preghiamo di inviarci una copia in lettera con accusa un'opinione di due mesi. Nell'attesa della vostra risposta,

molto sinceramente,
(Cia Cahal)

Riceviamo ora da VAN GENNEP il libro. Gli abbiamo chiesto di scrivervi per l'opinione. Ci interesserebbe anche sapere se sarete d'accordo per un'eventuale scelta di testi tratti da questa edizione. Con i nostri migliori saluti.

Signor Cahal
Edizioni Feltrinelli
via Andegari, 6
20121 MILANO - Italia

LETTERA RACCOMANDA

Parigi, 9 dicembre 1971

Signore,

Mi viene comunicata la vostra lettera del 18 novembre, indirizzata a R.R., con cui domandate un'opinione per una traduzione italiana della raccolta della rivista *Internationale Situationniste* ripubblicata nella sua versione francese originale dal signor Van Gennep, di Amsterdam.

Si dà il caso che le edizioni Feltrinelli hanno già pubblicato di loro propria iniziativa, nel dicembre 1967, quando cioè cominciava nelle università e nei libri di Torino e Milano un'agitazione che si è poi fortunatamente estesa fra gli operai d'Italia, la traduzione di una *breveche situationniste* intitolata presso di voi *Della miseria nell'ambiente studentesco*. Le diverse migliaia di esemplari stampati furono tutti venduti in una decina di giorni, a fatto poco corrente nella storia dell'editore, non venne fatta una seconda ristampa, malgrado le richieste d'acquisto, per centinaia di esemplari, provenienti da diversi gruppi rivoluzionari italiani e malgrado le promesse che la vostra Casa disponesse loro su questo punto. Era l'effetto di una censura esercitata presso il signor Feltrinelli dal suo mostro e possente del momento.

Feltrinelli, questo velle staliniano, diventato trockista non ha evidentemente cambiato il suo personaggio di politico saluberramente della burocrazia.

Ci stupiamo dunque dell'insipienza della vostra attuale richiesta. I vostri tentativi di modernizzazione intellettuale tardiva non vi riacquisteranno la stima di nessuno. Noi vi rifiutiamo formalmente il diritto di pubblicare per intero o in parte qualunque testo dell'IS.

Nell'attesa della vostra espressione, vogliate, vi prego, trasmettere al vostro padrone i sensi del mio disprezzo.

Per l'IS: Guy Debord

M. Guy Debord
INTERNATIONALE SITUATIONNISTE
B. P. 307-03
Paris, France

Milano, 31-12-71

Signore,

La Sua lettera del 9 dicembre è piena sopra di errori di fatto e di diritto. E questo al di là del tono stupidamente arrogante con cui è scritta. Mi stupisco che l'Internazionale Situationnista, dopo aver sbarazzato per anni l'immensità del copyright, ora, tramite Sua, rivendichi le strade battute dall'editore e dagli autori «borghesi». Che diavolo significa allora "tous les textes publiés dans l'Internationale Situationniste peuvent être librement reproduits, traduits ou adaptés, même sans indication d'origine"?.

INTERNAZIONALE SITUATIONNISTA - C.P. 1532 - MILANO

TIP. S.T.A.F. - FIRENZE

English abstract

This section opens with Correspondence with a Publisher, the re-edition of a sharp exchange between Edoardo Sanguinetti, Guy Debord and Gian Piero Brega of the publisher Feltrinelli, revealing how a simple rights request sparked a radical critique of the publishing system.

keywords | Situationist International; Copyright Critique; Guy Debord; Edoardo Sanguinetti; Feltrinelli.

Guerilla Open Access Manifesto

Aaron Swartz, con una Presentazione di Giulia Zanon

Presentazione

Giulia Zanon

– “Chi sei?” – “Un ragazzo interessato a migliorare il mondo, perlopiù attraverso il diritto, la politica e la tecnologia [...] Credo che la maggior parte della gente, posta davanti a dati schiacciati, si unirà a me”. Così Aaron Swartz, diciassette anni, si presenta al mondo, con le parole dell’idealismo ingenuo – e solidamente rigoroso – di un ottimista senza limiti.

Nato a Chicago nel 1986, Swartz è un *enfant prodige* dell’informatica. A soli dodici anni sviluppa, come progetto scolastico, The Info Network, il prototipo di una piattaforma di enciclopedia collaborativa, incentrata sulla condivisione collettiva del sapere: un’idea che ben si colloca nel solco della visione originaria del World Wide Web delineata dal suo fondatore Tim Berners-Lee, il quale aveva riflettuto sul concetto di Web Semantico, ovvero della rete come infrastruttura che possa allargare il suo funzionamento non solo a contenuti testuali ma anche a dati strutturati, database interconnessi e interoperabili. “Invece di limitarsi a pubblicare pagine web testuali” – scrive Swartz – “gli utenti potranno pubblicare i propri database, aggregabili in risorse di ampia portata”. Nel 2001 contribuisce alla redazione della prima bozza del protocollo RSS, che consente la ricezione automatica di aggiornamenti da siti e blog (mentre i suoi collaboratori, con cui lavora al codice, ignorano che dall’altra parte dello schermo vi sia un quattordicenne). L’anno seguente inizia la collaborazione con il giurista Lawrence Lessig per la fondazione di Creative Commons, l’organizzazione concepita per ampliare l’utilizzo libero e pubblico delle opere d’ingegno attraverso l’istituzione di una serie di licenze standard. Nel 2005, durante il suo primo e unico anno all’Università di Stanford, sviluppa Infogami, un sistema flessibile di gestione dei contenuti, che di lì a poco confluirà nella creazione di Reddit: ancora oggi una delle piattaforme di discussione e informazione più frequentate al mondo.

Tutti i progetti di Swartz sono animati dall’anelito verso una forma di intelligenza collettiva, fondata sull’idea che la conoscenza non possa essere considerata proprietà esclusiva di alcuno. In un intervento del 2006, Swartz osserva: “La conoscenza cumulativa della scienza è uno dei nostri prodotti culturali più preziosi, eppure si trova disseminata in migliaia di brevi articoli pubblicati in centinaia di riviste diverse”. L’ideale di un sapere collettivo può sembrare

irrealizzabile: “Chi oserebbe comprimere la conoscenza umana o un’intera lingua in un solo libro?” E tuttavia, scrive Swartz, l’umanità ha prodotto innumerevoli esemplari e tipologie di enciclopedie e dizionari. In fondo, il limite è solo una questione di risorse economiche. In questo senso, continua, Internet determina un punto di svolta: “Evito in genere il trionfalismo digitale, ma Internet, a quanto pare, cambia le carte in tavola. Wikipedia non è stata creata da esperti dedicati, ma da perfetti sconosciuti, e sebbene si possa discutere delle sue lacune, tutti concordano nel riconoscere che si tratta di un servizio utile. Internet è il primo mezzo che rende possibili progetti di collaborazione di massa di questa portata”.

Questa apertura radicale trova un esempio concreto nell’iniziativa dell’attivista Carl Malamud, che nel 2008 contesta la scarsa accessibilità del sistema statunitense PACER (Public Access to Court Electronic Records), costoso e obsoleto, mettendo online gratuitamente cinquant’anni di sentenze giudiziarie. L’anno seguente, organizza un’azione collettiva invitando altri attivisti a scaricare e condividere documenti approfittando di un periodo di accesso gratuito. Tra questi c’è Aaron Swartz, che riesce a ottenere quasi 20 milioni di pagine. E attira inevitabilmente su di sé l’attenzione dell’FBI.

Nel 2010 Swartz sta proseguendo la sua battaglia per l’accesso libero alla conoscenza: viola i server del Massachusetts Institute of Technology per scaricare il maggior numero possibile di articoli da JSTOR, l’enorme biblioteca digitale, fulcro di un servizio commerciale che concede in licenza riviste scientifiche a università (tra cui il MIT) e istituti di ricerca. L’operazione di Aaron prosegue per giorni, arrivando a un totale di circa cinque milioni di articoli – l’80% dell’intero archivio di JSTOR. In una sola sera l’attivista scarica 450.000 articoli da 560 riviste, sovraccaricando il sistema e inducendo JSTOR a indagare, fino a risalire a un indirizzo IP interno al MIT. Dopo settimane di indagini, i servizi segreti riescono a collegare l’azione a un portatile nascosto in una scatola di cartone, connesso direttamente agli switch di rete, conservati in uno sgabuzzino del campus universitario. Le registrazioni delle videocamere di sorveglianza confermano l’identità di Swartz, il quale viene quindi incriminato – in un processo avviatosi nel 2011 – per due capi d’accusa per frode informatica e undici capi d’accusa per violazione del Computer Fraud and Abuse Act. Le autorità federali insistono su una condanna esemplare, con una pena prospettata fino a 13 anni di reclusione.

JSTOR adotta una linea conciliativa: dichiara da subito di non avere intenzione di procedere legalmente, in quanto Swartz non aveva mai diffuso gli articoli scaricati, e propone di risolvere la questione con il pagamento simbolico di una sanzione amministrativa. Né l’Università di Harvard (presso la quale Swartz era affiliato come ricercatore), né il MIT si schierano in sua difesa. Harvard revoca immediatamente la sua borsa di studio e ne dispone la sospensione, mentre il MIT sceglie la via del silenzio istituzionale: pur non intentando causa contro Swartz, l’Istituto evita qualsiasi presa di posizione a favore del giovane ricercatore. Il MIT, storicamente considerato come il polo tecnologico più avanzato e progressista, promotore di una visione aperta e collaborativa dell’innovazione tecnologica e che dichiara con veemenza di sostenere e di promuovere la condivisione del sapere e l’accesso libero all’informazione, si trova così

messo di fronte alla feroce persecuzione giudiziaria di uno studioso che – teoricamente – ne incarna gli ideali più profondi. L'Università dà prova di una spietata neutralità: una presa di distanza che lascia Swartz solo, capro espiatorio di una punizione tutta simbolica, per avere osato dare forma concreta al principio di libera circolazione del sapere.

Aaron Swartz si suicida nel suo appartamento l'11 gennaio 2013, senza lasciare alcun messaggio.

Nel 2008, durante un viaggio in Italia, il ventiduenne Aaron – insieme ad altri attivisti che non si sono mai voluti esporre – aveva redatto questo breve testo, il *Manifesto della Guerilla Open Access*. Lo riproponiamo qui, in versione originale e in traduzione italiana, frutto del lavoro collettivo di Andrea Zanni, Enrico Francese, Silvia Franchini, Marco Solieri, e di ci, Andrea Raimondi, Luca Corsato e pubblicato per la prima volta nel blog di Andrea Zanni, aubreymcfatto.

Guerilla Open Access Manifesto

Aaron Swartz, July 2008, Eremo, Italy

Information is power. But like all power, there are those who want to keep it for themselves. The world's entire scientific and cultural heritage, published over centuries in books and journals, is increasingly being digitized and locked up by a handful of private corporations. Want to read the papers featuring the most famous results of the sciences? You'll need to send enormous amounts to publishers like Reed Elsevier.

There are those struggling to change this. The Open Access Movement has fought valiantly to ensure that scientists do not sign their copyrights away but instead ensure their work is published on the Internet, under terms that allow anyone to access it. But even under the best scenarios, their work will only apply to things published in the future. Everything up until now will have been lost.

That is too high a price to pay. Forcing academics to pay money to read the work of their colleagues? Scanning entire libraries but only allowing the folks at Google to read them? Providing scientific articles to those at elite universities in the First World, but not to children in the Global South? It's outrageous and unacceptable.

"I agree", many say, "but what can we do? The companies hold the copyrights, they make enormous amounts of money by charging for access, and it's perfectly legal – there's nothing

we can do to stop them". But there is something we can, something that's already being done: we can fight back.

Those with access to these resources – students, librarians, scientists – you have been given a privilege. You get to feed at this banquet of knowledge while the rest of the world is locked out. But you need not – indeed, morally, you cannot – keep this privilege for yourselves. You have a duty to share it with the world. And you have: trading passwords with colleagues, filling download requests for friends.

Meanwhile, those who have been locked out are not standing idly by. You have been sneaking through holes and climbing over fences, liberating the information locked up by the publishers and sharing them with your friends.

But all of this action goes on in the dark, hidden underground. It's called stealing or piracy, as if sharing a wealth of knowledge were the moral equivalent of plundering a ship and murdering its crew. But sharing isn't immoral – it's a moral imperative. Only those blinded by greed would refuse to let a friend make a copy.

Large corporations, of course, are blinded by greed. The laws under which they operate require it – their shareholders would revolt at anything less. And the politicians they have bought off back them, passing laws giving them the exclusive power to decide who can make copies.

There is no justice in following unjust laws. It's time to come into the light and, in the grand tradition of civil disobedience, declare our opposition to this private theft of public culture.

We need to take information, wherever it is stored, make our copies and share them with the world. We need to take stuff that's out of copyright and add it to the Archive. We need to buy secret databases and put them on the Web. We need to download scientific journals and upload them to file sharing networks. We need to fight for Guerilla Open Access.

With enough of us, around the world, we'll not just send a strong message opposing the privatization of knowledge – we'll make it a thing of the past.

Will you join us?

Manifesto della Guerilla Open Access

Aaron Swartz, luglio 2008, Eremo, Italia

L'informazione è potere. Ma come con ogni tipo di potere, ci sono quelli che se ne vogliono impadronire. L'intero patrimonio scientifico e culturale, pubblicato nel corso dei secoli in libri e riviste, è sempre più digitalizzato e tenuto sotto chiave da una manciata di società private. Vuoi leggere le riviste che ospitano i più famosi risultati scientifici? Dovrai pagare enormi somme a editori come Reed Elsevier.

C'è chi lotta per cambiare tutto questo. Il movimento Open Access ha combattuto valorosamente perché gli scienziati non cedano i loro diritti d'autore e pubblicino invece su Internet, a condizioni che consentano l'accesso a tutti. Ma anche nella migliore delle ipotesi, il loro lavoro varrà solo per le cose pubblicate in futuro. Tutto ciò che è stato pubblicato fino ad oggi sarà perduto.

Questo è un prezzo troppo alto da pagare. Forzare i ricercatori a pagare per leggere il lavoro dei loro colleghi? Scansionare intere biblioteche, ma consentire solo alla gente che lavora per Google di leggerne i libri? Fornire articoli scientifici alle università d'élite del Primo Mondo, ma non ai bambini del Sud del Mondo? Tutto ciò è oltraggioso ed inaccettabile.

"Sono d'accordo," dicono in molti, "ma cosa possiamo fare? Le società detengono i diritti d'autore, guadagnano enormi somme di denaro facendo pagare l'accesso, ed è tutto perfettamente legale – non c'è niente che possiamo fare per fermarli". Ma qualcosa che possiamo fare c'è, qualcosa che è già stato fatto: possiamo contrattare.

Tutti voi, che avete accesso a queste risorse, studenti, bibliotecari o scienziati, avete ricevuto un privilegio: potete nutrirvi al banchetto della conoscenza mentre il resto del mondo rimane chiuso fuori. Ma non dovete – anzi, moralmente, non potete – conservare questo privilegio solo per voi, avete il dovere di dividerlo con il mondo. Avete il dovere di scambiare le password con i colleghi e scaricare gli articoli per gli amici.

Tutti voi che siete stati chiusi fuori non starete a guardare, nel frattempo. Vi intrufolerete attraverso i buchi, scavalcherete le recinzioni, e libererete le informazioni che gli editori hanno chiuso e le dividerete con i vostri amici.

Ma tutte queste azioni sono condotte nella clandestinità oscura e nascosta. Sono chiamate "furto" o "pirateria", come se condividere conoscenza fosse l'equivalente morale di saccheggiare una nave ed assassinarne l'equipaggio, ma condividere non è immorale – è un

imperativo morale. Solo chi fosse accecato dall'avidità rifiuterebbe di concedere una copia a un amico.

E le grandi multinazionali, ovviamente, sono accecate dall'avidità. Le stesse leggi a cui sono sottoposte richiedono che siano accecate dall'avidità – se così non fosse i loro azionisti si rivolterebbero. E i politici, corrotti dalle grandi aziende, le supportano approvando leggi che danno loro il potere esclusivo di decidere chi può fare copie.

Non c'è giustizia nel rispettare leggi ingiuste. È tempo di uscire allo scoperto e, nella grande tradizione della disobbedienza civile, dichiarare la nostra opposizione a questo furto privato della cultura pubblica.

Dobbiamo acquisire le informazioni, ovunque siano archiviate, farne copie e condividerle con il mondo. Dobbiamo prendere ciò che è fuori dal diritto d'autore e caricarlo su Internet Archive. Dobbiamo acquistare banche dati segrete e metterle sul web. Dobbiamo scaricare riviste scientifiche e caricarle sulle reti di condivisione. Dobbiamo lottare per la Guerrilla Open Access.

Se in tutto il mondo saremo in numero sufficiente, non solo manderemo un forte messaggio contro la privatizzazione della conoscenza, ma la renderemo un ricordo del passato.

Vuoi essere dei nostri?

English abstract

This contribution presents the Guerilla Open Access Manifesto by scholar and activist Aaron Swartz. The introductory essay explores Swartz's life and work, highlighting his dedication to open access and the democratization of knowledge, and examines his controversial action of downloading the JSTOR database of academic articles and the ensuing legal prosecution that ultimately contributed to his suicide.

keywords | Aaron Swartz; JSTOR; Internet Archive; Open Access; Civil Disobedience; Freedom of Knowledge.

Elogio de la piratería

Mauricio Souza Crespo, con una Presentazione di Filippo Perfetti

Presentazione

Filippo Perfetti

Pubblichiamo – senza permesso e senza colpa – l'articolo *Elogio de la piratería* del critico e studioso di cinema boliviano Mauricio Souza Crespo. L'articolo, del 2013, è ora raccolto nel compendio di testi di Souza Crespo *Después de Sanjinés. Una década de cine boliviano (2009-2019)* (Plural Editores, La Paz) – testo difficilmente reperibile fuori dalla Bolivia, dove l'autore è tra i più noti critici cinematografici, e di cui a nostra conoscenza non esistono copie pirata sul web. Il breve articolo è debitore del contesto boliviano e dell'epoca di stesura non allineata rispetto a quella odierna, e il contesto non è in tutto aderente a quello europeo. Eppure rimane intatto quanto l'autore sostiene rispetto al valore liberatorio che può avere la pirateria. Non solo nel sottolineare come la pirateria, ovvero l'aggiramento della norma, è propria della eccezionalità autointestatasi da parte dell'autorità statale che si comporta al pari dell'individuo criminalizzato. Quanto emerge dalle righe di Souza Crespo è che in questo sistema di opposti omologhi, la pirateria riequilibra il peso del sorpreso dell'autorità attraverso un agile aggiramento degli impedimenti decisi dal regolatore e di conseguenza imposti. Inoltre, il contributo mostra come la cinefilia, come ogni passione, non si può accontentare dello spazio dato da qualcun altro, costruito su una misura mediana e pari per ciascuno, ma vive nella ricerca dell'ulteriore, di un luogo sempre sul punto di ricostituirsi sempre più in là rispetto a ogni nuova espansione dello spazio. A favore della ridefinizione della dimensione ordinaria, sempre insoddisfacente, mai congrua rispetto al desiderio, la pirateria è una prima possibilità – forse la più povera, ma in questo senso la più accessibile – per rendere un poco più conforme lo spazio al proprio inappagabile desiderio e tentativo di ricerca – al di là del valore economico dell'oggetto, che si tratti di un film o di qualsiasi altra cosa, e in conformità al valore soggettivo attribuito da ciascuno secondo il proprio personale significato.

1. Aquí hay dos tipos de consumidores de piratería audiovisual, los de a pie y la Policía Boliviana. Nosotros – los ciudadanos no beneficiados por el manto protector de una corporación estatal – sabemos o sospechamos que lo que hacemos al adquirir esos DVD está mal. Perseveramos sin embargo porque esa suave ilegalidad es nuestro único acceso (privado) a un inmenso archivo de películas que nunca llegarán a las salas de cine. La Policía Boliviana, por

su parte, goza de privilegios estatales que se resumen en un mandamiento: “Si lo hace el Estado, no es ilegal, porque el Estado es el pueblo y el pueblo no se equivoca”. En cumplimiento de este mandato, la “institución del orden” rellena la programación de su canal de televisión transmitiendo malas copias piratas de películas hollywoodenses, en cotidiana violación de varias leyes nacionales e internacionales (esas mismas que, supuestamente, está llamada a hacer cumplir).

2. Entre los ciudadanos de a pie que hacen un uso privado y discreto de la piratería (a diferencia de la Policía Boliviana) hay dos clases: a) los que evitan los gastos de ir al cine comprándose DVD en la calle; b) los que han decidido emanciparse de la oferta cinematográfica de las salas y la televisión haciendo lo mismo.

No se puede culpar a los que deciden ahorrarse unos (o muchos) pesos viendo en casa lo que podrían ver en sala: ir al cine en Bolivia es caro, muy caro. Si bien una entrada cuesta entre la mitad y un tercio de lo que en Estados Unidos – por ejemplo –, esa mitad o tercio debe pensarse en otro contexto: el producto interno bruto per cápita boliviano es más o menos el 5% del norteamericano (y, claro, nuestros índices de desigualdad son mayores: seguimos siendo, como decía Zavaleta, “la patria de la injusticia social”). No hay dónde perderse: por el precio de una entrada al cine podemos comprar entre cinco y ocho películas en DVD.

4. Los que hemos usado (y usamos) la piratería para emanciparnos de la cartelera no podríamos estar más satisfechos. Tenemos, gracias a ella, acceso a toda la historia del cine y a cine de todo el mundo (que nunca llegará a ninguna sala). Y podemos volver a los clásicos en mejores condiciones. Si quisiéramos ver otra vez *El séptimo sello* de Bergman (que merece revisión periódica) lo que veríamos, sin duda, es la copia que la compañía de Criterion restauró hace unos años. Una copia que no es equivalente a la que vimos en salas: es mejor, es perfecta.

5. Hay, por otra parte, un público de coleccionistas. En un país con bibliotecas, son pocos los que acumulan libros: son las instituciones las encargadas de hacerlo, es decir, de guardar libros a los que se accede luego de una simple caminata a la biblioteca del barrio. En un país sin bibliotecas (y muy pocos lectores), la única manera de leer es acumular libros o tener amigos que lo hagan. Lo mismo sucede con el cine. Hoy, la forma de distribución privada más efectiva de cine son los clubes de Internet. Por ejemplo Netflix, que ofrece un archivo de más de 100.000 películas, al que se le puede hincar el diente por algo menos de 100 Bs. al mes. Pero para ello, se necesita banda ancha, que en Bolivia – pese a la publicidad de varias compañías – no existe. Y que, cuando exista, será carísima (pues el nuestro ya es ahora el peor y más caro sistema de Internet del continente). No queda entonces otra que acumular DVD. Si, por ejemplo, una noche se me ocurre volver a ver, como quien busca un libro en su biblioteca, *Rashomon* de Kurosawa: ¿qué otra opción tengo sino la de una videoteca personal? Somos coleccionistas por obligación, casi. Hace menos de 20 años, la situación era la siguiente: ante un estreno interesante, no había otra que correr al cine y rezar para que la película en cuestión no haya sido retirada ya de la cartelera. O había que aprovechar los viajes: recuerdo una

visita a Madrid en la que vi 27 películas en seis días. Hoy, la queja más frecuente entre los cinéfilos compulsivos es otra: “no tengo tiempo para ver lo que quiero ver”.

6. No todo es fiesta y celebración en los territorios de la piratería, claro. Si bien es cierto que en las calidades de la imagen no hemos sino avanzado (del VHS al VCD, del VCD al DVD, del DVD al Bluray; del BluRay, ahora, al 4K), estos adelantos han sido un sano sufrimiento para los coleccionistas. He tenido que comprar copias de *El séptimo sello* en VHS, en VCD, en DVD y, ahora – a la espera de 4K – en Blu-ray. Las copias no siempre son las mejores – hay que buscar – y, con frecuencia, no traen los mejores subtítulos. (Hay que huir de los subtítulos maquinados por lo que parece ser una legión de analfabetos brasileños que han convencido a sus jefes de Sao Paulo de que poseen una proficiencia en español que no tienen. En salas, habría que aclarar, los subtítulos – en las contadas proyecciones con ellos – tampoco son impecables: abundan las torpezas y, a veces, la incomprensión total del original).

7. Pese a lo que se dice, la piratería no perjudica a las salas de cine. Para empezar, más del 95% de lo disponible en DVD nunca ha llegado y nunca llegará a cartelera. Y la mayoría de los “grandes estrenos” nunca se venden en la calle sino semanas o meses después de su estreno en salas. En realidad, hablamos aquí de dos espectáculos distintos (y que me perdonen los puristas): las salas son los espacios destinados a recientes super-giga-megaproducciones con efectos, 3D, superhéroes, etc. Y la casa es el lugar para el cine.

8. En la piratería hay algo de azaroso y casual: es posible, de hecho, encontrar algo interesante en casi cualquier puesto callejero. Pero este también es ya, en Bolivia, un oficio de especialistas, de piratas cinematográficos cinéfilos que tienen mucho más de lo que uno puede ver, comprar o desear. Que tienen todo, en suma. En La Paz, en Sopocachi, hay dos así (con tienda bajo techo): no solo ofrecen un panorama actualizado del más interesante cine mundial sino que, llegado el caso, consiguen lo que uno les pida.

½. Gracias a uno de esos piratas “especializados”, hace unos días vi una obra maestra: *Primavera en un pequeño pueblo*, película china de 1948 de Fei Mu. Considerada por algunos historiadores la mejor película de la historia del cine chino, hasta solo hace unos años nadie la había visto fuera de China. Ahora la podemos ver en DVD, en una copia que necesita restauración pero que trae excelentes subtítulos. Como este, otros rescates son posibles. Los formativo-nostálgicos-sentimentales, por ejemplo. En 1976, en el cine Santa Cruz de Santa Cruz, vi una película que recuerdo como checa.

Estaba narrada desde el punto de vista de un niño sin padre, que se imaginaba a la búsqueda (fantástica) de uno. Creo que era una cinta en blanco y negro. Quedé (tenía 9 años) muy impresionado, no sé si con razón o sin ella, pero hasta hoy sueño a veces con la película. No tengo ni el título ni el director. ¿Volveré a verla algún día gracias a la piratería?

English abstract

This article republishes *Elogio de la piratería*, a 2013 essay by Bolivian film critic Mauricio Souza Crespo. Set against the backdrop of Bolivia's limited cultural infrastructure, the text defends audiovisual piracy as a form of cultural emancipation and resistance to institutional injustice. Piracy, in this view, becomes not theft but a democratizing and passionate pursuit of knowledge and art.

keywords | Piracy; Mauricio Souza Crespo; Access; Audiovisual; Cinema; Resistance.

10 tesi sull'archivio

gruppo pad.ma, edizione italiana a cura della redazione di Inannunciato

Presentazione

Presentiamo la prima traduzione italiana di *10 Thesis on the Archive*, co-realizzato dai membri del gruppo pad.ma, Shaina Anand, Laurence Liang, Sebastian Lütgert e Ashok Sukumaran, durante *Don't Wait for the Archive – I* (workshop Homeworks, Beirut, aprile 2010). Questa precisazione sull'autorialità del testo la desumiamo da *Autonomous Archiving* (Barcelona 2016), dove il testo è pubblicato alle pagine 79-94. Non possiamo dire con certezza che questa sia l'attribuzione corretta o esaustiva di chi ha scritto le *Tesi*, in quanto altre fonti danno referenze diverse, non sempre conformi a questa. Non riuscire a dare un sicuro riferimento dell'autorialità delle *Tesi* ci sembra in linea con alcune delle indicazioni e degli auspici contenuti nel testo. La traduzione – realizzata durante il workshop “Faremo un film! (potremmo anche non farlo)” (Università Iuav di Venezia, 9-17 ottobre 2023) coordinato da Flavia Mazzarino, Filippo Perfetti e Elena Roccaro, condotto da Alessandro Gagliardo – è stata fatta collegialmente dalla redazione di Inannunciato (formata dai partecipanti al workshop), e poi revisionata da Chiara Velicogna.

- I. Non aspettare l'archivio
- II. Gli archivi non sono riducibili alle specifiche forme che assumono
- III. La direzione dell'archiviare sarà estroflessa, non introflessa
- IV. L'archivio non è una scena di redenzione
- V. L'archivio tratta non solo con il residuo ma anche con la riserva
- VI. Gli storici si sono limitati a interpretare l'archivio. Eppure lo scopo è sentirlo
- VII. L'immagine non è solo il visibile, il testo non è solo il dicibile
- VIII. Il passato delle esposizioni minaccia il futuro dell'archivio
- IX. L'archivio è governato dalla legge dell'appropriatezza intellettuale che è contrapposta alla proprietà
- X. Il tempo non è esterno all'archivio: è interno

I. Non aspettare l'archivio

Non aspettare l'archivio è spesso una risposta pratica all'assenza di archivi o di raccolte organizzate in molte parti del mondo. Ciò suggerisce che attendere l'archivio di stato, o aspettare un'altra forma di archiviazione, potrebbe non essere una buona pratica. Questo non implica necessariamente che ogni collezione o assemblaggio debba essere definito un archivio, né che tutte le pratiche mnemoniche delle arti debbano a loro volta essere costrette a formare un archivio. Ciò suggerisce invece che l'archivio vada messo in campo come un insieme di curiosità condivise, di politiche locali, oppure un'avventura epistemologica. In questo senso l'impulso archivistico può essere rilanciato, per esempio, come possibilità di creare alleanze: tra testo e immagini, tra istituzioni maggiori e minori, tra registi, fotografi, scrittori e computer, tra le pratiche online e offline, tra residuo e ciò che è conservato, tra il tempo e ciò che è sfasato dal tempo. Si tratta di alleanze contro la dispersione e la perdita, ma anche contro la segregazione, la privatizzazione e la tematizzazione degli archivi, che sono preoccupazioni globali, immediate e cogenti.

L'archivio che ne risulta potrebbe non essere misurabile o valutabile qualitativamente con criteri ordinari: includerà e rivelerà conflitti, esacerberà le crisi circa la proprietà e l'autorialità. Rimarrà radicalmente incompleto, sia nel contenuto che nella forma. Nonostante ciò, è qualcosa che un osservatore interessato sarà in grado di attraversare: cavalcando la capacità connettiva della frase, i dirompenti balzi delle immagini, e la capacità distributiva che è innata alla tecnologia.

Non aspettare l'archivio significa entrare dalla porta laterale nel fiume del tempo, non annunciati, proprio come fece il digitale non molto tempo fa.

II. Gli archivi non sono riducibili alle specifiche forme che assumono

Le iniziative di archiviazione sono spesso una risposta al monopolio da parte dello Stato della memoria pubblica, oltre a essere una risposta agli effetti politici che scaturiscono da questo potere mnemonico. Ma i tentativi di creare un archivio non sono necessariamente suppletivi alla macchina statale della memoria.

L'archivio di stato è solo una forma di archivio e non la definizione di archivio stesso. Come forma specifica, gli archivi di stato non esauriscono il concetto di archivio. Il compito di creare un archivio non è quello di replicare o di imitare gli archivi di stato, ma di produrre creativamente un concetto di archivio.

Un archivio crea attivamente nuovi modi di pensare l'accesso alle nostre esperienze individuali e collettive. Un archivio non soltanto supplisce alle lacune degli archivi di stato, ma rende instabile anche ciò che vi si trova.

Nietzsche ha definito la felicità come la capacità o il potere di vivere ciascuno la propria vita attivamente – affermando la particolarità o la specificità del proprio momento nel tempo. Così facendo egli rifiutò di sussumere la possibilità concettuale di ciò che significa essere felice sotto una forma generica di felicità.

Quando noi sussumiamo il concetto di archivio alla sua forma nota, ne siamo esauriti e soffriamo di febbri e mal d'archivio. Gli impulsi contemporanei di archiviazione provano a realizzare il potenziale dell'archivio in quanto virtualità, e questo ci sfida a analizzare le possibilità generative di un archivio oltrepassando il ricatto della memoria e dell'oblio.

La produzione di un concetto è una provocazione, un rifiuto di rispondere alla chiamata del conosciuto e un'opportunità per intensificare le nostre esperienze. L'archivio è pertanto non rappresentativo, ma creativo, e l'atto di definire qualcosa un archivio non è la fine, ma l'inizio di un dibattito.

III. La direzione dell'archiviare sarà estroflessa, non introflessa

Tendiamo a pensare all'atto di archiviare come un movimento introflesso di raccolta di cose: trovi pezzi e pezzetti, li metti insieme, li conservi in un luogo stabile e sicuro. Il paradigma di ciò è la fortezza, o la biblioteca in fiamme. Questo modello fornisce già un senso chiaro dei limiti, o dei fini, dell'archivio: incendio, inondazione, perdita di dati.

Possiamo pensare diversamente all'archivio? Quando Henri Langlois, fondatore della Cinéma-thèque Française, affermava che “la maniera migliore di conservare un film è proiettarlo”, alludeva alla filosofia opposta dell'archiviare: quella di usare e consumare le cose, di tenerle o portarle in circolazione, e letteralmente proiettarle in avanti (latino: *proicere*), in un processo condiviso e distribuito che opera sulla base della diffusione e non della consolidazione, attraverso l'immaginazione e non la memoria, e rivolto alla creazione, non alla conservazione (Langlois in Roud 1999, 20).

Molti degli archivi digitali di oggi sembrano ancora aderire al modello della fortezza, nonostante, per definizione, non conservino più originali preziosi e unici ma forniscano copie economiche e riproducibili. Queste copie possono essere proiettate su scala più larga, e con migliore efficienza, rispetto a quel che né Henri Langlois né Walter Benjamin, teorico della riproduzione tecnica, sostenitore del suo potenziale tecnologico e critico del suo uso politico,

avrebbero mai potuto immaginare. Archiviare e l'essere archiviato può diventare molto popolare.

Le pratiche di archiviazione sorprendentemente resilienti che gravitano attorno a Napster o Pirate Bay, e la promessa ancora più virulenta di archivi reali o immaginari ben più profonda di questi — se, per un momento, potessimo fare un passo al di fuori dall'epoca del copyright in cui tutti abitiamo, e abbracciare pienamente i mezzi della riproduzione digitale che la maggior parte di noi ha a disposizione— non solo seguendo direttamente la traiettoria tracciata da Benjamin e Langlois, ma estendendola a un momento in un futuro non troppo distante in cui penseremo all'archiviare principalmente come a un movimento di estroflessione, di distribuzione delle cose: si creerebbero dei network *ad hoc* con nuclei mobili e periferie dense, si scambierebbero le nostre matrici con una miriade di backup esterni, e quindi si abbandonerebbe la tecnicamente obsoleta dicotomia tra fornitori e consumatori.

Il modello di questo tipo di archivio, il suo concetto filosofico, potrebbe essere il virus o il parassita. E ancora, questo modello ci permette anche di fare una valutazione provvisoria dei rischi e dei pericoli dell'archiviazione estroflessa: mancata infezione (deficit di attenzione), mutazione rallentata (istituzionalizzazione), diffusione degli antibiotici (gestione dei diritti), morte dell'ospite (collasso del capitalismo).

IV. L' archivio non è una scena di redenzione

Per quanto sia importante l'impulso politico degli archivi, altrettanto importante è riconoscere che gli archivi non possono essere legati a una politica di redenzione. Gran parte di ciò che si può pensare come impulso progressista nella storiografia è connotato dal desiderio di redimere la storia tramite una logica emancipatrice: la resurrezione dei soggetti subalterni nella storia, la contrapposizione della storia orale contro quella scritta, e la speranza che il coinvolgimento con il residuale dell'archivio conduca a una politica trasformativa. Le tesi sulla filosofia della storia di Benjamin sono servite da importante punto di riferimento intellettuale per tali iniziative.

Benjamin afferma: “La tradizione degli oppressi ci insegna che lo ‘stato d’eccezione’ in cui viviamo è la regola. Dobbiamo giungere a un concetto di storia che corrisponda a questo. Allora ci starà davanti, come nostro compito, di suscitare il vero stato d’eccezione” (Benjamin [1940] [1942] 2014, 486).

Benjamin non nasconde la spinta di redenzione messianica nelle sue tesi: secondo lui “In altre parole, nell’idea di felicità risuona ineliminabile l’idea di redenzione” (Benjamin [1940] [1942], 483). La speranza, in questa formulazione, è primariamente messianica, “ogni secondo era la piccola porta attraverso la quale poteva entrare il messia” (Benjamin [1940] [1942] 2014, 493). Altrove Derrida scrive che “una messianicità spettrale lavora il concetto d’archivio e lo lega, come la religione, come la storia, come la scienza stessa, a un’esperienza molto singolare della promessa” (Derrida [1995] 1996, 47).

Le iniziative di archiviazione hanno inconsciamente continuato questo impulso teologico. Il loro desiderio di documentare ciò che è assente, perduto o dimenticato allestisce un dominio politico che spesso privilegia l'esperienza di violenza e trauma tale per cui l'esperienza di violenza distrugge il regno dell'ordinario e del quotidiano.

Dunque, se si esamina il modo in cui le storie degli oppressi sono scritte, è come se la vita fosse sempre sussunta dalla minaccia della morte, il vivere fosse per sempre condannato a un'esistenza d'ombra sotto l'idea della "nuda vita". La sussunzione della vita in una condizione di nudità è tanto illusoria quanto le pratiche estetiche che provano a redimere l'esperienza dalle grinfie del tempo e della storia.

Se l'immaginazione archivistica consiste nel recuperare se stessa dalle politiche di redenzione, dovrà tenere conto di una radicale contingenza dell'ordinario. Dovrà relazionarsi con "forme di vita" le quali eccedono lo sguardo totalizzante dello Stato così come il suo altro re-dentivo. La contingenza radicale riconosce le possibilità di sorpresa sia nell'archivio sia nella possibilità che una discesa nell'ordinario sospenda la rivendicazione urgente delle emergenze.

V. L'archivio tratta non solo con il residuo ma anche con la riserva

La produzione capitalistica procede isolando l'estratto dalle materie prime producendo il residuo, il materiale lasciato alle spalle. E l'archivio, resistendo all'obsolescenza, è formato con questi residui. Questa è una delle visioni comuni. Ma c'è anche un altro posto nella contemporaneità in cui si possono trovare il ruolo e la responsabilità dell'archivio. Ossia, riferendoci alla riserva, ciò che non è ancora stato messo in campo. Ed è ciò che, come il residuo, è messo in ombra.

Nei sistemi di sorveglianza, per esempio, siamo costretti a ripensare l'idea di "scarto". Queste milioni di ore al giorno di immagini a circuito chiuso, non sono soltanto gli avanzi della macchina della sorveglianza, ma ne sono l'accumulazione costitutiva: sono la massa che attende l'evento, e questa stessa massa produce la minaccia.

Seguendo Michel Serres potremmo descrivere questa massa come dotata di un "valore di abuso", qualcosa che precede il valore d'uso e il valore di scambio (Serres [1980] 2022, 104).

Certamente il valore di abuso e di scambio possono passare di mano in mano. La linea di demarcazione tra residuo e riserva può essere instabile. Improvvisamente, l'arsenale nucleare è reso inservibile e venduto come spazzatura. Le nostre idee accumulate scadono. Ma guardare alla riserva ha un valore strategico per l'archivio. Si tratta di un modo di considerare il capitale non solo come produzione di profitto dal lavoro e dalla merce, ma anche come l'accumulazione che può essere usata per la speculazione e l'estrazione di rendita.

L'archivio, in questo senso, è congeniale alle pratiche che sabotano l'accumulazione capitalistica, e a quelle che hanno un interesse per il futuro, e per l'"irrealizzato".

VI. Gli storici si sono limitati a interpretare l'archivio. Eppure lo scopo è sentirlo

Gli archivi sono stati tradizionalmente la dimora degli storici, e la concezione epistemica di storia è sempre stata alloggiata nella polvere degli archivi. Ma nell'ultima decade abbiamo anche visto un'esplosione di interesse per gli archivi da parte di ingegneri informatici, artisti, filosofi, professionisti dei media, filmmakers e performer.

Gli storici hanno risposto ricorrendo a una difesa disciplinare che si affida a un linguaggio "dell'autorità della conoscenza" e al "rigore", mentre gli artisti si ritirano in una zona di beata trascendenza estetica. C'è qualcosa di estremamente comodo rispetto a questa zona, dove la storia continua a produrre "fatti sociali" e l'arte produce "affezione". Le dichiarazioni di incommensurabilità forniscono una "sicurezza euforica" e pensare al potenziale affettivo dell'archivio significa disturbare la sicurezza euforica che nega le condizioni del conoscere, le possibilità di agire oltre il conosciuto.

Piuttosto che collassare in un rafforzamento di fortzze disciplinari che precludono i non addetti ai lavori e che presidiano gelosamente l'autenticità del sapere e dell'esperienza prodotte dagli storici, o ricorrere a un linguaggio ostile da parte di attivisti e artisti, come possiamo pensare agli sconfinamenti negli archivi come a un'espansione delle nostre sensibilità e le sensibilità degli archivi? Gli archivi non sono minacce, ma inviti. Lakhmi Chand, uno scrittore attivo nel media lab di Cybermohalla in New Delhi si chiede "Kya kshamta ke distribution ko disturb karta hai Media?". I media disturbano la distribuzione di 'capacità' o 'potenziale'? (Chand, Cybermohalla Ensemble 2011, 85)

L'invito a pensare alla capacità di disturbare il *kshamta* [potenziale] dell'archivio sembra essere connotata da una relazione diversa con il tempo. L'idea di portata segna un tempo: questo tempo non è nel passato né nel futuro, anche se possono essere connessi, è un segnale del presente – o precisamente di dove ti trovi.

Anna Achmatova scrive nel *Requiem*:

Nei terribili anni della "ežovščina" ho trascorso diciassette mesi a fare la coda presso le carceri di Leningrado. Una volta un tale mi "riconobbe". Allora una donna dalle labbra bluastre che stava dietro di me, e che, certamente, non aveva mai udito il mio nome, si ridestò dal torpore proprio a noi tutti e mi domandò all'orecchio (li tutti parlavano sussurrando):

– Ma lei può descrivere questo?

E io dissi:

– Posso.

Allora una specie di sorriso scivolò per quello che una volta era stato il suo volto.

1 aprile 1957. Leningrado (Achmatova [1935-1940] [1963] 1997, 27)

La domanda "puoi descriverlo?" non era una domanda riguardante una capacità, o una possibilità del linguaggio di dire certe cose in certe condizioni. Si tratta di un momento oppure di un contesto che emergono e in cui ognuno può essere messo di fronte alla domanda "Puoi?". E si deve rispondere "posso" o "non posso".

Come pensiamo a fondo ai modi con i quali gli archivi ci pongono davanti alla sfida di pensare alle esperienze di potenzialità? Soffermarsi al potenziale affettivo dell'archivio è pensare come gli archivi possono animare le intensità.

Brian Massumi asserisce che l'affetto è criticamente legato all'intensità. Siamo sempre consapevoli del nostro potenziale di affezione reciproca, ma questo potenziale sembra anche essere appena fuori dalla nostra portata. Forse perchè non è presente in realtà – ma soltanto virtualmente. Massumi suggerisce che:

Forse se noi prendiamo misure piccole, pratiche, sperimentali, strategiche per espandere il nostro registro emozionale, o alleniamo il nostro pensiero, a ogni passo possiamo accedere a un poco in più del nostro potenziale, averne effettivamente di più a disposizione. Avere più di un solo potenziale intensifica la nostra vita. Non siamo schiavi delle nostre contingenze. Il nostro grado di libertà in ogni singolo momento corrisponde alla quantità di profondità esperienziale a cui possiamo accedere andando avanti – quanto intensamente stiamo vivendo e ci stiamo muovendo (Massumi 2002, 214).

Come immaginiamo le pratiche archivistiche come le misure piccole, pratiche, sperimentali, strategiche che perseguiamo per espandere le nostre sensibilità? Il potenziale affettivo degli archivi è dunque sia una questione politica che estetica nella sua abilità di attivare le capacità di agire, ed è nella facoltà stessa di immaginazione e possibilità che questo conflitto è collocato.

VII. L'immagine non è solo il visibile, il testo non è solo il dicibile

Serge Daney ha fatto una nota distinzione tra l'immagine e il visuale. L'immagine è ciò che ancora resiste contro l'esperienza della visione e il visuale. Il visuale è solo la verifica ottica di quello che potremmo già sapere o che potremmo leggere o decifrare attraverso i riflessi della lettura. L'immagine, d'altro canto, è alterità (vedi Daney 1999).

Jacques Rancière, in *Il futuro dell'immagine*, svilupperà ciò dicendo che le immagini non sono limitate al visibile. Rifiuterà la subordinazione dell'immagine al testo, del materiale alla storia, dell'affezione al senso. Suggerisce che il regime più comune delle immagini è quello che presenta un rapporto tra il dicibile e il visibile, tra immagine e testo, tra presenza e iscrizione. Una relazione che gioca sia sull'analogia che sulla dissimulazione reciproca. Ma certamente: "Questo rapporto esige solo che i due termini siano materialmente presenti. Il visibile si lascia disporre in tropi significativi, la parola offre una visibilità che può essere accecante" (Rancière [2003] 2007, 35).

Rancière dunque conia la frase-immagine. La frase-immagine è una forma che potrebbe trovarsi tanto in un romanzo così come in un montaggio cinematografico. In questo senso la frase-funzione fornisce la continuità contro il caos, mentre l'immagine-funzione interrompe il consenso (Rancière [2003] 2007, 80-81).

La frase-immagine fornisce un modo di pensare attraverso l'incommensurabilità modernista della pittura, dei lavori letterari, e dei film, cioè la loro autonomia. Ci permette di riconoscere

le loro appropriazioni, invasioni e seduzioni reciproche. L'archivio assembla un altro luogo dove possiamo concepire, in modo simile o diverso, i punti di congiunzione e la distanza tra le funzioni della scrittura e delle immagini. Ciò suggerisce le possibilità dell'arte, se intendiamo l'arte come l'alterazione delle loro somiglianze. Con l'introduzione del software, abbiamo già un'altra possibilità di disgiunzione, una terza eterogeneità, un altro elemento di sorpresa. E dunque, per estendere forse le nostre tesi: il software non è solo il ricercabile o il database.

VIII. Il passato delle esposizioni minaccia il futuro dell'archivio

Qual è la relazione tra la memoria e la sua esposizione? Tra l'archivio, "il sistema che regola gli aspetti delle affermazioni" e una cultura di apparenze? In *Archives of Modern Art*, un saggio del 2002 per la rivista "October", Hal Foster sviluppa tre fasi utili del museo quale luogo della memoria nell'arte moderna (Foster 2002).

Nella prima fase, nella metà dell'Ottocento, Baudelaire scrive che "l'arte è la mnemotecnica del bello" (in Foster 2002, 82). Quella che per esempio con Manet è diventata l'arte della citazione esplicita. Qui l'arte è arte della memoria, e il museo è la sua architettura.

Il secondo momento avviene con il saggio di Theodor Adorno *Valéry, Proust e il museo*, che introduce un germe di sospetto verso la concezione del museo come "mausoleo" dell'arte. Il museo è dove l'arte va a morire. Ma è anche il luogo di un progetto redentivo di "rianimazione".

La terza fase avviene quando questa rianimazione è possibile tramite altri mezzi, vale a dire attraverso la riproducibilità tecnica benjaminiana. La differenza chiave si gioca qui tra il concetto di riproducibilità in Benjamin, che minaccia il museo, e il concetto di riproducibilità in Malraux che lo espande all'infinito. Per Malraux è esattamente la distruzione dell'aura che diviene la base per immaginare un museo senza fine.

Ma qui ci sono problemi di traduzione, scarti, tra il *Museo immaginario* di Malraux, che in inglese si traduce il "Museo senza pareti", e il concetto di "Museo senza fine". Da una parte, ciò ha alimentato la fantasia della circolazione senza fine e della vista attraverso il vetro da parte di molti architetti di musei modernisti, mentre dall'altra continua a tenere viva la promessa che le strutture istituzionali dell'arte possano avere una relazione con il mondo. Lo scritto di Foster sull'archivio dell'arte moderna occidentale si conclude con una divisione dell'arte stessa, tra la sua funzione di esposizione che appare in forma spettacolare nelle mostre, e la sua funzione di memoria, che si ritira nell'archivio.

La sfida per l'archivio, che oggi minaccia le esposizioni con la sua propria capacità seduttiva di ricollegare e riarticolare queste due funzioni, è come non andare a finire per diventare una rampa a spirale, o un mercatino delle pulci. In altre parole, come evitare la tirannia di due libertà "storiche": una, le strategie formali (moderniste) del coinvolgimento del pubblico nello spettacolo; e due, l'eclettismo (postmodernista) in cui ogni cosa, cooptata e curata, può acquisire "valore espositivo". Oppure si potrebbe metterla in questo modo: come l'archivio evita la confusione che persiste nelle mostre (come Irit Rogoff nota a proposito della Tate) tra ac-

cessibilità come intrattenimento e strategie di marketing, e l'accesso come qualcosa di più profondo, di "più vicino alla domanda" (vedi Rigoff 2014).

IX. L'archivio è governato dalla legge dell'appropriatezza intellettuale che è contrapposta alla proprietà

Man mano che il valore monetario dell'economia dell'informazione globale assume maggiore importanza, il valore astratto delle immagini viene articolato con il linguaggio delle proprietà e dei diritti. Il linguaggio della proprietà intellettuale normativizza la nostra relazione con la conoscenza e la cultura, naturalizzando e universalizzando idee limitate di autorialità, possesso e proprietà. Questo linguaggio si è esteso dal mondo dei software database agli archivi tradizionali dove il copyright serve da guardiano kafkiano e l'uso dell'archivio diviene una questione di gestione dei diritti.

Al di là della condizione dell'archivio come proprietà si trovano le proprietà dell'archivio che possono destabilizzare e complicare le nozioni acquisite sul diritto. Queste stabiliscono il loro stesso codice di condotta, fissano le loro proprie regole d'accesso e sviluppano un'etica dell'archivio che sono al di là dell'orizzonte dell'immaginazione della giurisprudenza. Se l'archivio è un campo di invenzione, allora quali norme sviluppa per sé che non diano per scontato un predeterminato codice dei diritti. Come le pratiche dell'archiviare destabilizzano le idee della proprietà mentre allo stesso tempo rimangono testardamente insistenti sulle questioni di "appropriatezza".

L'appropriatezza intellettuale non stabilisce alcuna regola universale di come gli archivi raccolgono e mettono a disposizione gli artefatti. L'appropriatezza riconosce che l'archivista gioca un doppio ruolo: agisce come affidatario della memoria di altre persone e come trasmettitore di un sapere pubblico. L'impulso schizofrenico evita ogni facile adozione di una singola norma. L'appropriatezza non definisce un insieme di principi legislativi regolati da un'etichetta, piuttosto si basa sulla cura e la responsabilità che gli archivisti mostrano nella conservazione di oggetti culturali e storici. L'archivio digitale traduce questa etica della cura in una comprensione dell'ecologia del sapere e dei modi attraverso i quali questa si sostiene attraverso una logica di distribuzione, piuttosto che di mera accumulazione.

Ciò ricorda la storia di come gli archivisti siano stati definiti al pari di pirati, e passa in rassegna le acquisizioni dell'archivio, documenti e raccolte dati per produrre un resoconto di se stesso. Nel dichiarare la loro autonomia, gli archivi ambiscono a produrre norme al di là della normatività, e indirizzi etici al di là della legge.

X. Il tempo non esterno all'archivio: è interno

Nella sua storia del libro e della cultura della stampa, lo storico Adrian Johns argomenta contro ciò che storicamente è stato visto come "fissità tipografica" fondata dalla rivoluzione della stampa (Johns 1998). Prima di lui alcuni studiosi avevano argomentato che le civiltà della scrittura erano caratterizzate da ogni sorta di errori manuali, e che il libro non era pertanto un oggetto stabile di conoscenza fino all'avvento della tecnologia della stampa.

Adrian Johns dimostra la fallacia di questo assunto considerando i diversi conflitti che sono emersi con la tecnologia della stampa, e lungi da assicurare fissità o autorità, gli inizi della storia della stampa erano caratterizzati dall'incertezza. Per Johns, l'autorità della conoscenza non è una qualità intrinseca, ma transitiva. È un tema che non può essere separato dalle tecnologie che alterano i sensi, la nostra percezione e la nostra esperienza del sapere.

Anziché parlare di autorità come qualcosa di intrinseco a una particolare modalità di produzione della conoscenza o a una qualche altra forma tecnologica, il lavoro di Johns dimostra come sarebbe più utile considerare l'ampiezza degli apparati della conoscenza che contribuiscono a stabilire l'autorità.

Le precondizioni di conoscenza non possono essere facilmente rese oggetto della conoscenza. Si tratta di rendere evidenti o note le strutture stesse della conoscenza, che offrono una prova inconfutabile dell'imperfezione della conoscenza.

Gli archivi sono anche apparati che coinvolgono le nostre esperienze e percezioni del tempo. Questo è particolarmente vero per gli archivi di immagini, dacché la fotografia e cinema sono anch'essi apparati che alterano i nostri sensi. La concezione tradizionale di un archivio come uno spazio che raccoglie il tempo perduto guarda all'esperienza del tempo come a qualcosa che è in qualche modo esterno all'archivio stesso. Si perde di vista il fatto che l'archivio sia anche il luogo dove gli oggetti acquisiscono il loro valore storico come risultato dell'essere collocati all'interno di un apparato temporale. L'immaginario di un archivio video quindi gioca con plurimi sensi del tempo dispiegato.

Nella sua riflessione sul rapporto tra fotografia, cinema e archivio, Mary Ann Doane afferma che fotografia e cinema hanno un intrinseco istinto archivistico (Doane 2003). Eppure questa natura archivistica è paradossale, per via della relazione tra le immagini in movimento nella contingenza. La presenza del contingente, dell'effimero, e dell'involontario sono tutti aspetti del tempo cinematografico, e la sfida delle immagini in movimento in quanto archivio è il recupero del tempo perduto, ma entro il cinematografico.

Il recupero del tempo perduto del cinema e del contingente può essere catturato attraverso un'esperienza di cinefilia, poiché la cinefilia nomina il momento in cui il contingente assume un significato – forse un significato privato e idiosincratico, ma uno in cui l'amore per l'immagine esprime se stesso attraverso un allacciarsi all'effimero.

L'archivio è dunque un apparato del tempo, ma la sua relazione al tempo non è garantita né intrinseca, è transitiva e deve essere innestata. L'archivio di immagini in movimento coglie questo problema in un modo erotico e sensuale, innestando l'esperienza del tempo come atto d'amore.

Antonio Negri in *Il potere costituente* parla dell'amore del tempo (Negri 1992). Questi due registri, di amore del tempo e di amore del cinema, ci permettono di pensare l'apparato del

tempo cinematografico e archivistico, e il modo in cui questi danno forma alla nostra relazione con il nostro tempo e il tempo dell'immagine.

Riferimenti bibliografici

Achmatova [1935-1940] [1963] 1997

A. Achmatova, *Requiem [Rekviem 1935-1940; München 1963]*, in Ead., *Poema senza eroe*, trad. it. di C. Riccio, Torino 1997, 25-55.

Benjamin [1940] [1942]] 2014

W. Benjamin, *Sul concetto di storia [Über den Begriff der Geschichte, 1940; New York 1942]* in Id. *Opere complete di Walter Benjmain. Scritto 1938-1940*, vol. VII, a cura di R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser, ed. it. a cura di E. Ganni, Torino 2014, 483-493.

Chand, Cybermohalla Ensemble 2011

L. Chand, Cybermohalla Ensemble, *No Apologies for the interruption*, trad. eng. by S. Sarda, New Delhi 2011.

Daney 1999

S. Daney, *Before and After the Image*, "Discourse" 21,1 (Winter 1999), trad. eng. by M. McMahon, 181-190.

Derrida [1995] 1996

J. Derrida, *Mal d'archivio. Un'impressione freudiana [Mal d'archive, Paris 1995]*, trad. it. di G. Scibilia, Napoli 1996.

Doane 2003

M.A. Doane, *The Emergence of Cinematic Time. Modernity, Contingency, the Archive*, Cambridge 2003.

Foster 2002

H. Foster, *Archives of Modern Art*, "October" 99 (Winter 2002), 81-95.

Johns 1998

A. Johns, *The Nature of the Book. Print and Knowledge in the Making*, Chicago 1998.

Massumi 2002

B. Massumi, *Navigating Movements. A Conversation with Brian Massumi* in M. Journazi Hope, *New Philosophies for Change*, Sydney 2002.

Negri 1992

Antonio Negri, *Il potere costituente. Saggio sulle alternative del moderno*, Carnago 1992.

Rancière [2003] 2007

J. Rancière, *Il destino delle immagini [Le Destin des images, Paris 2003]*, trad. it. di D. Chiricò, Cosenza 2007.

Rigoff 2014

I. Rogoff, citato in *The Implicated. Reflection on Audience*, "Artcorners.net" 2014.

Roud 1999

R. Roud, *A Passion for Films*, Baltimora 1999.

Serres [1980] 2022

M. Serres, *Il parassita* [*Le Parasite*, Paris 1980] trad. it. di G. Polizzi, Milano/Udine 2022.

English abstract

We publish here the first Italian translation of the 10 Thesis on the Archive by the pad.ma group (Shaina Anand, Laurence Liang, Sebastian Lütgert, and Ashok Sukumaran), exploring archives as distributed, affective, and political acts beyond state control and property logics. The editorial work was carried out during the workshop “Faremo un film! (potremmo anche non farlo)” (Università Iuav di Venezia, 9-17 ottobre 2023), coordinated by Flavia Mazzarino, Filippo Perfetti, and Elena Roccaro, with the participation of Alessandro Gagliardo. The translation was produced collaboratively by the workshop participants and revised by Chiara Velicogna.

keywords | Archives; Open Access; Memory Politics.



la rivista di **engramma**

marzo **2025**

222 • Copyleft & internauti pirati

Editoriale

Filippo Perfetti, Giulia Zanon

“©Tutti i diritti riservati”. Proprio tutti?

Peppe Nanni

Engramma Open Access. Aperta origine

Redazione di Engramma

Invenzione

Riprodurre il patrimonio culturale

Mirco Modolo

Per un'iconografia della noia

Lorenzo Gigante

A Tale of Two Misfits

Maurizia Paolucci

Una lettura di: Yan Thomas, Il valore delle cose, Quodlibet [2002] 2022

Bernardo Prieto

Chiusura

No logo?

Giorgiomaria Cornelio

Il potere segreto. Wikileaks e la digitalizzazione dell'informazione

a cura di Alessandro Visca

Museums and the Enclosure of the Public Domain in the Digital Age

Douglas McCarthy

Piracy Shield, diritto d'autore e monopoli intellettuali: il caso italiano

Barbara Pasa

Note su alcune aperture giurisprudenziali al principio del “libero utilizzo” e sugli effetti nelle culture del riuso

Alessia Brandoni

Apertura

Copyright and Copyleft nell'era dell'intelligenza artificiale

Alessandro Del Ninno

Contro il copyright

Francesco D'Isa

Anna, the Universal Library

Elizaveta Kozina, Christian Toson

Per una liberazione dalla retorica dell'archivio

Alessandro Gagliardo con Filippo Perfetti e Giulia Zanon

Dalla cambusa

“Corrispondenza con un editore”

a cura di Filippo Perfetti

Guerilla Open Access Manifesto

Aaron Swartz, a cura di Giulia Zanon

Elogio de la piratería

Mauricio Souza Crespo, a cura di Filippo Perfetti

10 tesi sull'archivio

gruppo pad.ma, edizione italiana a cura della redazione di Innannunciato