



**ARCHIVIO AUDIOVISIVO
DEL MOVIMENTO OPERAIO E DEMOCRATICO**

ANNALI 13
2010

**DIRITTO D'AUTORE, COPYRIGHT
E COPYLEFT NELL'AUDIOVISIVO
NORME E POSIZIONI A CONFRONTO**

a cura di
ANSANO GIANNARELLI e LETIZIA CORTINI

Il volume è stato realizzato con il contributo della Direzione Generale
per il Cinema - Ministero per i Beni e le Attività Culturali

Nota redazionale:

Quando i titoli sono redazionali sono indicati in nota nel testo, ma
non nell'Indice.

Le fonti sono indicate in nota per ciascun testo e non nell'Indice.

INDICE

Produzione
CP Adver > Mario Papalini

Effigi

©Effigi Edizioni
Via Roma 14
58031 Arcidosso · GR
Tel. e Fax 0564 967139 | 0564 916798
cpadver@mac.com
www.cpadver-effigi.com

PARTE PRIMA: INTRODUZIONE

Le intenzioni di questo *Annale*
Ansano Giannarelli e Letizia Cortini

p. 9

Quadro sinottico della materia
Simone Aliprandi

p. 11

Privilegi, censure e diritto d'autore
Dai privilegi degli stampatori nel '500
al diritto d'autore passando attraverso
la censura ecclesiastica
Giulio Mazzolini

p. 27

Copyright Act of 1790

p. 33

PARTE SECONDA: LE NORME

La normativa internazionale

La Convenzione di Berna sulla protezione
delle opere letterarie ed artistiche

p. 43

p. 45

Dichiarazione Universale dei Diritti dell'Uomo (art. 27)

p. 59

Convenzione Universale del diritto d'autore

p. 63

Dichiarazione Universale Unesco sulla diversità culturale	<i>p. 73</i>	Il lavoro del Comitato Consultivo Permanente per il Diritto d'Autore.
Normativa italiana		Le criticità della legge sul diritto d'autore <i>Ferdinando Tozzi</i>
Codice Civile Italiano (dal Libro Quinto)	<i>p. 77</i>	<i>p. 127</i>
Costituzione della Repubblica Italiana (artt. 21 e 23)	<i>p. 79</i>	Il format di opere audiovisive: prospettive di tutela <i>Ferdinando Tozzi</i>
La "Legge Cinema"	<i>p. 81</i>	<i>p. 131</i>
Testo unico dei servizi di media audiovisivi e radiofonici	<i>p. 87</i>	La ratio della disciplina legislativa sulla copia privata <i>a cura dell'Univideo</i>
Accordo quadro per la disciplina del Deposito Legale dei Documenti video	<i>p. 89</i>	Diritto d'autore, pirateria e reti di comunicazione elettronica
Protocollo d'intesa tra Anica e Siae	<i>p. 95</i>	<i>p. 143</i>
Commenti e interventi	<i>p. 97</i>	Autorità per le Garanzie nelle Comunicazioni [AgCom]
Società di produzione cinematografiche e gestione dei diritti d'autore e dei contratti per la realizzazione di un film <i>Mario Gallavotti</i>	<i>p. 99</i>	L'AgCom approva il regolamento contro la pirateria informatica <i>Filippo Vendrame</i>
La tutela del bene culturale audiovisivo <i>Pietro Graziani</i>	<i>p. 103</i>	Il rispetto del Diritto d'Autore e del lavoro altrui NON è censura <i>a cura di Fapav</i>
La normativa sugli audiovisivi dal secondo dopoguerra ad oggi <i>Andrea Miccichè</i>	<i>p. 107</i>	<i>p. 146</i>
Videoteche, centri audiovisivi e diritto d'autore. L'esperienza dell'Avi e del protocollo Avi-Siae <i>Franco Bazzocchi</i>	<i>p. 115</i>	Costituzione del gruppo di lavoro "Diritto d'autore" <i>a cura di AgCom</i>
		<i>p. 149</i>
		Petizione ai Parlamentari della Repubblica Italiana e all'AgCom
		<i>p. 153</i>
		PARTE TERZA: COPYLEFT E OLTRE
		<i>p. 157</i>
		Cultura, creatività, diritti, accesso <i>Paolo Beni</i>
		<i>p. 159</i>

Il copyleft, concetti base <i>Simone Aliprandi</i>	<i>p. 161</i>	PARTE QUARTA: FAIR USE	<i>p. 233</i>
La promessa di un mondo senza copyright <i>Karl Fogel</i>	<i>p. 163</i>	Il <i>fair use</i> estratto da Wikipedia	<i>p. 235</i>
Presentazione dell'edizione italiana del testo di Lawrence Lessig <i>Giovanni Ziccardi</i>	<i>p. 183</i>	Riflessioni in tema di accesso ai materiali di archivio e loro utilizzo nella produzione di audiovisivi <i>Marcello Mustilli</i>	<i>p. 239</i>
La Carta Adelphi sulla creatività, l'innovazione e la proprietà intellettuale	<i>p. 187</i>	Interrogazione a risposta scritta su copyright e fair use <i>Mauro Bulgarelli – Andrea Marcucci</i>	<i>p. 265</i>
Il Manifesto del Pubblico Dominio	<i>p. 189</i>	Proposta di legge d'iniziativa del deputato Paola Balducci	<i>p. 269</i>
Una proposta innovativa: <i>Wikimedia Commons</i>	<i>p. 197</i>	Sulla libertà di espressione ed informazione nei documentari <i>a cura di Doclit</i>	<i>p. 273</i>
Programma del Partito Pirata italiano	<i>p. 199</i>	Documentaristi di tutto il mondo unitevi! <i>Marco Visalberghi</i>	<i>p. 279</i>
Anonet la rete anonima del Partito Pirata <i>Alessandro Bottoni</i>	<i>p. 207</i>	WEBGRAFIA	<i>p. 283</i>
A proposito de <i>La reinvenzione del reale</i> , curata da Reff Critica della proprietà intellettuale <i>Elena Del Drago</i>	<i>p. 211</i>		
Il diritto dell'autore all'indipendenza dai rentiers del sapere <i>Benedetto Vecchi</i>	<i>p. 213</i>		
Trattato segreto sui beni immateriali <i>Florent Latrive</i>	<i>p. 215</i>		
RiP:A Remix manifesto. Uno spettro si aggira per la rete <i>Alessio Galbiati</i>	<i>p. 221</i>		

PARTE PRIMA
INTRODUZIONE

Le intenzioni di questo Annale

Ansano Giannarelli e Letizia Cortini

La materia che questo volume affronta può essere indicata in tanti modi, ma non ci sembra che ce ne sia uno che riesca a comprendere tutta la gamma vastissima di questioni, aspetti, posizioni, punti di vista, concezioni giuridiche, politiche e culturali di un ambito che, si prevede, sarà un protagonista essenziale della storia di questo terzo millennio.

Forse il termine concettuale che può essere alla base di tutto è quello della “proprietà” – “intellettuale” in questo caso, che si affianca a quella “materiale” – la quale costituisce uno dei fondamenti della società da quando è uscita dalla sua fase primitiva. Termine spesso anche messo in discussione, comunque sempre presente con tutta la forza che gli deriva dall’essere stato introiettato dagli esseri umani, fino a diventare un elemento centrale della loro esistenza, della loro concezione dei rapporti, del loro agire individuale e collettivo.

Nelle pagine seguenti si ripeteranno le espressioni e i termini quali diritto d’autore, *copyright*, *copyleft*, (che abbiamo anche usato nel titolo per la sintesi esemplificativa che introducono), *creative commons*, *open source*, software libero; e sarà inevitabile anche qualche sintetico riferimento ai brevetti, ai marchi, ai loghi.

La materia ha una estensione vastissima: un esempio concreto proviene da quell’immensa banca dati che è Internet, dove, digitando in un motore di ricerca “proprietà intellettuale”, la segnalazione è di 3.540.000 pagine, 3.830.000 sono dedicate al “diritto d’autore”, 1.580.000 ai “brevetti”. Si tenga conto che si tratta di un ambito che coinvolge tutti i paesi del mondo, e progressivamente ha riguardato sempre più anche un settore circoscritto, ancorché di dimensioni crescenti, qual è quello che costituisce l’oggetto principale dell’attività della Fondazione Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico: dove “audiovisivo” indica appunto un sistema complesso di produzione e diffusione di prodotti del lavoro intellettuale che sono accomunati dal loro specifico linguaggio, quello delle immagini in movimento. Proprio considerando questo settore specifico di tutta la materia, l’Archivio audiovisivo ha progettato, dopo

iniziativa mirate, con convegni di studio e seminari, questa pubblicazione, che ha un carattere antologico e che sarà edita in due versioni, quella cartacea e quella elettronica, presente sul web, con la possibilità, per quest'ultima, di una consultazione in rete, ma soprattutto di una estensione più vasta con la progressiva implementazione di testi e documenti. La finalità è quella di costruire, a mano a mano, uno strumento che, sul sito della Fondazione, sia aperto a tutti gli ampliamenti, compresi quelli strutturali, auspicabili anche attraverso l'intervento delle istituzioni pubbliche, in primo luogo il Ministero per i beni e le attività culturali¹.

Ci preme esplicitare fin d'ora che questa compilazione è composta da documenti di origine diversa: testi realizzati in occasione di seminari e convegni sul tema², atti ufficiali (dichiarazioni, norme, ecc.) desunti da fonti accessibili al pubblico, in qualche caso riprodotti integralmente e in altri scegliendo le parti riguardanti la materia audiovisiva, testi - utilizzati integralmente o come estratti - disponibili sul web con l'autorizzazione alla riproduzione secondo le licenze Creative Commons, quindi segnalando sempre la fonte. Per questo carattere composito e antologico del volume, nonché per l'origine e la collazione di differenti testi, si è deciso di adottare per esso la stessa clausola di libera

1 Esiste un precedente in questo senso: l'*Anagrafe archivi audio-visivi* (AAAV: <http://www.aaav.it>), un portale concepito per raccogliere le schede di tutti gli archivi audiovisivi esistenti e operanti in Italia. Il portale è l'ultimo atto di un percorso iniziato dall'Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico nel 1995, quando la Fondazione collaborò con la sezione MAP-TV (*Memoire-Archives-Programmes*) del Progetto media della Comunità Europea per una ricerca sugli archivi audiovisivi europei che poi dette luogo a una pubblicazione di particolare valore per la quantità di dati che metteva a disposizione: il suo titolo era *Film and Television Collections in Europe - The MAP-TV Guide* (Blueprint, 1995). Sulla base di questa ricerca, condotta tra l'altro con un'impostazione metodologica molto avanzata, la nostra Fondazione pubblicò nello stesso anno la *Guida agli archivi audiovisivi in Italia*, a cura di Laura Arduini, edita nella collana "Cataloghi di vita italiana" dalla Presidenza del Consiglio dei Ministri, Dipartimento per l'informazione e l'editoria, 1995. Dopo l'esaurimento delle 10.000 copie tirate, la "Guida" fu messa in rete nel sito web della "Fondazione Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico" (www.aamod.tin.it). Però la perdurante richiesta di avere la disponibilità di un'edizione cartacea ha portato nel 2004 a una nuova pubblicazione, dopo una nuova ricerca di aggiornamento; è il n. 7 degli *Annali* della Fondazione, realizzati con un contributo del Ministero per i beni e le attività culturali e con il sostegno della Fondazione Monte dei Paschi di Siena. Anche l'*Anagrafe* è stata progettata per una sua gestione condivisa da altri enti e istituzioni, anche se gli inviti rivolti in tal senso non hanno avuto risposte concrete.

2 Seminario: "Immagini in movimento: quali tutele e quali diritti in Italia?", a cura dell'ANAI (Associazione Nazionale Archivistica Italiana) e Cineteca Nazionale, Roma 1-2 marzo 2007. Seminario "Diritto d'autore e copyright nell'uso e riuso, diffusione e distribuzione dei materiali filmici e audiovisivi", a cura dell'Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico, Roma 3-4 marzo 2009.

riproduzione (con citazione della fonte) e – al fine di escludere ogni carattere commerciale alla pubblicazione - si è decisa la sua diffusione gratuita.

È una materia con una storia tutto sommato recente: meno di sei secoli.

In origine, la situazione relativa a questo aspetto dell'attività umana si presentava in tutt'altro modo. L'essere umano dipinge dall'epoca preistorica pitture rupestri, poi, tra il 3.500 e il 3.100 a.C., compaiono i primi segni pittografici e con la nascita della scrittura si passa dalla preistoria alla storia. Si useranno via via *supporti* diversi: ossa e guscii di tartaruga, pelli, tavolette di argilla morbida, la corteccia di alberi come il papiro (*biblos*, in latino *liber*, da cui *libro*). Poi, con la scrittura, nasceranno i luoghi di raccolta e di conservazione dei supporti contenenti le forme più diverse della scrittura: gli archivi, le biblioteche. L'oggetto "libro" esisterà prima come esemplare unico, poi in poche copie, ottenute trascrivendo i segni-parole su un altro supporto. In realtà, in una concezione molto rigorosa, le "copie" redatte da pazienti amanuensi (in origine erano schiavi, poi fu un'attività esercitata soprattutto in centri religiosi) erano anch'esse esemplari unici, perché la riproduzione manuale ne faceva oggetti singoli, non riprodotti in serie; tra l'altro spesso accompagnati da disegni, decorazioni, fregi dei caratteri, colori delle lettere iniziali delle parole, non di rado anche di grande pregio artistico. Era piuttosto il contenuto, più che le sue forme e i suoi supporti, a configurarsi come "copia". Il libro si presenterà all'inizio come opera collettiva, anonima, non firmata, poi i testi cominceranno a essere "firmati" da autori: filosofi, poeti, drammaturghi, scienziati, storici. Ma la diffusione continuerà a essere molto limitata: i lettori individualmente interessati alle nuove creazioni artistiche, le biblioteche che vanno via via nascono, i colleghi degli autori. Per quanto riguarda i principali interessati, gli autori, essi continueranno a non percepire alcun compenso collegato con le proprie opere: la loro sussistenza personale si basava sugli appoggi di mecenati, o sui proventi degli studenti che frequentavano le scuole nate intorno alle diverse personalità; forse qualche utile sarà stato invece realizzato dai padroni degli schiavi amanuensi, che magari avranno costituito delle "botteghe" di copiatura. Per gli scrittori soprattutto c'era un altro pericolo incombente, quello del "plagio", cioè l'appropriazione da parte di altri della paternità di opere altrui: un epigramma di Marziale riguardava appunto un caso di "plagio, con il poeta romano del I secolo d.C. che si lamentava di un rivale che avrebbe letto in pubblico i suoi versi, spacciandoli in modo fraudolento per propri³.

3 Il plagio è una pratica che continua nel tempo, fino ai nostri giorni e che investe soprattutto i settori della musica e della letteratura e delle immagini filmiche, con esempi che coinvolgono anche personaggi di primo piano. Può presentarsi come totale o come parziale, aprendo – sotto questa

Questo assetto prosegue per secoli, attraversa l'età antica e il medioevo, fino al sec. XV. Fino a quando, sulla base di esigenze, richieste, sollecitazioni della società, e in particolare di quei ceti produttivi che stavano dando inizio, soprattutto in Italia, allo sviluppo di un'economia mercantile, avviene una scoperta che introduce una novità assoluta. È una scoperta attribuita concordemente a un orafo tedesco, Johann Gutenberg, che nel 1455, dopo esperimenti e tentativi durati anni, adoperando un torchio a caratteri mobili, riuscì a stampare il libro da sempre più noto, la Bibbia, in una tiratura di 180 esemplari, che fu subito messa in vendita, incontrando un grande successo e suscitando entusiasmo per la sua qualità. La stampa di caratteri o di disegni su singoli fogli di carta o su stoffa, effettuata con blocchi di legno, esisteva in Cina fin dagli ultimi secoli del primo millennio⁴, ma ci sono esempi anteriori. Era usata anche in Europa: intorno al 1400 cominciò a essere adoperata per le carte da gioco, che hanno sempre avuto una diffusione di massa. Ma si trattava appunto di stampe singole. Invece, la Bibbia di Gutenberg era il primo caso di riproduzione tecnica di un'opera letteraria completa, con i fogli raccolti dalla rilegatura. E l'invenzione fu applicata immediatamente a qualsiasi tipo di pubblicazione: anche gli editti, gli opuscoli, i manifesti. Era l'inizio di una nuova epoca, la tecnologia consentiva che la produzione di cultura scritta non si manifestasse più soltanto nelle opere uniche, o in copie manuali, ma in una serie di pubblicazioni una identica all'altra.

L'opera letteraria stampata acquistò lo statuto di bene commerciale, con un proprio costo (l'acquisto dei manoscritti, l'impiego delle attrezzature e del supporto e il salario del personale addetto, l'opera dei correttori) da recuperare attraverso la vendita "sul mercato". E presto dagli stampatori-editori di testi inediti venne la richiesta di una normativa che difendesse da una concorrenza scorretta chi esercitava questa attività. Nacque così un sistema di concessioni, o privilegi, concessi dal potere, che assicurava agli editori l'esclusiva riproduzione di una determinata opera e, di conseguenza, la vendita della stessa.

forma – un contenzioso vastissimo riguardante la *citazione*, disciplinata da norme specifiche nelle singole legislazioni, compresa quella italiana. Sulle dimensioni delle citazioni esistono indicazioni di senso comune, per cui nella musica si tratterebbe di plagio soltanto nei casi in cui siano identiche otto battute, mentre nel caso di prodotti filmici il diritto di citazione non dovrebbe superare due minuti di immagini in movimento. Questi aspetti sono trattati nella parte IV, dove ci si riferiscono proprio alla pratica della "citazione", indicata con il termine anglosassone di *fair use*. Un fenomeno in qualche modo attinente appare quello del "falso" nell'arte: fin dall'epoca greco-romana, abili imitatori realizzavano copie di opere originali, vendute poi come tali nel mercato dell'arte: la falsa attribuzione agli autori reali era evidentemente un valore commerciale aggiunto.

⁴ La stampa è una delle quattro grandi scoperte di cui la Cina ha la paternità: la carta, appunto la stampa, la polvere da sparo e la bussola.

Parallelamente, questo regime fu applicato anche alle invenzioni tecniche, susseguitesi nella storia dell'umanità, che erano molto spesso anonime e che potevano nascere anche in più luoghi distanti, con una non elevata differenza di anni, senza alcuna reciproca conoscenza da parte degli "inventori". La storia della tecnica ha un andamento non lineare: a periodi in cui lo sviluppo rallenta si susseguono epoche particolarmente ricche e sicuramente il Rinascimento italiano appartiene a queste ultime. Non è certamente casuale, a nostro avviso, che pochi anni dopo la prima pubblicazione di Gutenberg, nel 1474, la Repubblica di Venezia approvasse uno "Statuto dei brevetti", con l'intento di difendere gli interessi degli inventori e degli artigiani innovativi nel ricavare profitto dalle loro invenzioni: uno strumento, quello del "brevetto", con una vastissima applicazione che permane tutt'oggi, sul quale un'ampia pubblicità riferisce i conflitti di attribuzione che si sono verificati via via.

Per ciò che riguarda la produzione editoriale, concessioni e privilegi rilasciati dalle autorità furono attribuiti per un lungo periodo soltanto agli editori, che tutt'al più dovevano ottenere l'autorizzazione degli autori, come fu stabilito a Venezia nel 1545. Il sistema ebbe un forte sviluppo in Inghilterra e fu finalizzato anche a un controllo censorio sulla stampa, per evitare la diffusione di testi "pericolosi" (per il potere o per la morale): questo comportò anche un'autocensura da parte degli stessi editori⁵.

Il diritto che sta nascendo non considera però gli autori. Lo sviluppo successivo di idee liberali cominciò a contrastare il monopolio delle case editrici e incoraggiò la tendenza a un riconoscimento del diritto di proprietà dell'autore, che lo trasferiva dietro compenso all'editore. In tal modo esso cominciava a svincolarsi da forme subalterne di sostentamento come la sovvenzione dei mecenati o l'assistenza dei patronati di enti vari. Soltanto nel 1790, in Inghilterra, durante il regno della regina Anna Stuart, prima sovrana della Gran Bretagna dopo l'unificazione di Inghilterra e Scozia, fu approvato un *Copyright Act*, chiamato anche lo "Statuto di Anna", considerato la prima norma statuale sull'argomento, riprodotto in copia anastatica nel volume per l'interesse che ha in quanto documento, dal momento che si considera convenzionalmente l'inizio dell'applicazione del copyright. Progressivamente, la legislazione in questa materia si estese anche al resto d'Europa.

È però opportuna una precisazione sulla terminologia. Il termine inglese *copyright*, che è di solito abbreviato con il simbolo ©, significa letteralmente *diritto di copia* e, almeno all'origine, ha una prevalente valenza economica e commerciale. In Europa, in modo particolare in Italia, si usa l'espressione "di-

⁵ Uno dei testi introduttivi approfondisce questo percorso.

ritto d'autore", che ha un significato complessivo più ampio, indicando la posizione giuridica soggettiva dell'autore di un'opera dell'ingegno al quale leggi e convenzioni nazionali e internazionali assicurano la facoltà originaria esclusiva di diffusione, che può anche essere alienata, ma ciò non toglie la persistenza del *diritto morale* di continuare a essere indicato come l'autore dell'opera, ancorché ceduta ad altri per lo sfruttamento economico e commerciale.

Con lo sviluppo della società capitalistica, la cultura nel suo complesso assume nuovi connotati, con una accelerazione nel corso del XX secolo, soprattutto nella sua seconda metà. Diventa una vera e propria attività economica, sempre più rilevante (nel 1947 si usava per la prima volta l'espressione "industria culturale"⁶, che diventerà un terreno di confronto e di conflitto nella sociologia e nella filosofia politica, insieme al tema della "proprietà intellettuale"⁷). I temi della cultura, delle sue libere espressioni, dell'accesso ad essa, della sua diffusione, sono affrontati in una serie di atti significativi: in Italia, per esempio, nel Codice civile del 1942, con una parte dedicata proprio al diritto d'autore, poi nella Costituzione della Repubblica Italiana negli artt. 21 e 23. A livello internazionale se ne occupano in atti ufficiali di grande rilievo prima l'Onu, con la "Dichiarazione Universale dei Diritti dell'Uomo", poi l'Unesco, con la "Dichiarazione sulla diversità culturale". La combinazione tra attività artistica e produzione industriale⁸ acquista un valore economico crescente e insieme determina nuove esigenze e nuove contraddizioni.

La panoramica che abbiamo sinteticamente delineato è nel volume rappresentata da testi contenuti nella Parte prima – Introduzione, che ci è apparsa necessaria, anche se non riguarda direttamente l'ambito audiovisivo, proprio

⁶ Il termine *Industria Culturale* è utilizzato per la prima volta da Max Horkheimer e Theodor W. Adorno, due filosofi appartenenti alla Scuola di Francoforte, in *Dialectica dell'Illuminismo* (1947) per indicare il processo di riduzione della cultura a merce. Con questa connotazione, la considerazione economica della produzione culturale si espande, dando luogo anche a specifiche analisi, citate nella webgrafia (come quella di R.Dalla Torre, *Il valore economico della cultura in Europa*, Taferjournal n. 12, marzo-aprile 2009).

⁷ Il concetto di proprietà relativo al mondo delle idee iniziò a essere considerato dal XVIII secolo. Prima di allora, il sapere era considerato un "bene pubblico". Oggi è oggetto di una vastissima normativa, internazionale, nazionale e comunitaria (una sintesi di quest'ultima è consultabile sul sito http://europa.eu/legislation_summaries/internal_market/businesses/intellectual_property/index_it.htm

⁸ "Cinema arte e industria" è un'espressione usata frequentemente da molti decenni. Luigi Chiarini, studioso e teorico del cinema, la usò fin dal 1938 come titolo di un suo saggio - *Il film è un'arte, il cinema è un'industria*, Bianco e nero, II [1938], n. 7, che suscitò una interessante discussione teorica, e il cui titolo fu poi assunto come motto della sua intera teoria cinematografica.

come sguardo d'insieme⁹, ovviamente non esaustivo, ma indicativo, sui precedenti inerenti la storia del copyright e del diritto d'autore, nella quale poi si inserirà, entrandone a far parte, a partire dalla fine dell'Ottocento¹⁰, prima la produzione di film, poi la produzione audiovisiva nel suo complesso multiforme attuale.

Pensiamo corretto inserire a questo punto un'anticipazione. L'applicazione di un diritto storicamente nato per essere riferito al prodotto editoriale scritto, esteso quindi ad altre tipologie di prodotti culturali aventi una natura tecnico-linguistica peculiare e specifica, il dinamismo, come le registrazioni di suoni e di immagini in movimento, apparve evidentemente la soluzione più semplice e "naturale". In tutti i casi si trattava di opere dell'ingegno, di cui i rispettivi autori avevano la proprietà intellettuale. Fu sottovalutata, a nostro avviso, una delle intuizioni filosofico-sociologiche tra le più importanti dei primi decenni del secolo, quella dovuta al tedesco Walter Benjamin, che approfondì il carattere peculiare che investiva le opere d'arte nell'epoca della loro riproducibilità tecnica, e si riferiva appunto al suono (nel fonografo ma anche nella radio), alla fotografia, al cinema¹¹. Si trattava sostanzialmente di un punto di vista estetico, ma non è mai stata fatta una riflessione seria e approfondita sulle implicazioni di questa novità culturale-tecnologica su altri piani, compreso quel-

⁹ Questa che segue è una sintetica cronologia del periodo storico che arriva, per l'Italia, fino alla legge sul diritto d'autore del 1941:

1455	prima edizione a stampa della Bibbia di Gutemberg
1474	Venezia-Statuto dei Brevetti
1545	Venezia: obbligo per lo stampatore di avere l'autorizzazione dell'autore
1790	Inghilterra – Copyright Act
1791	Francia – Decreto che affida all'autore l'autorizzazione a rappresentare le sue opere
1838	Stato di Sardegna - Codice Albertino: le opere dell'ingegno sono di proprietà dell'autore.
1840	Toscana, Stato di Sardegna e Austria concordano una protezione comune del diritto d'autore.
1865	Italia - Codice del diritto d'autore
1882	Italia - Testo unico delle leggi sul diritto d'autore
1886	Convenzione di Berna (Unione per la protezione delle opere letterarie e artistiche)
1925	Italia - Disposizioni sul diritto d'autore Nuova normativa in materia
1941	Italia - Legge 22 aprile 1941 n. 633 e relativo regolamento del 18 giugno 1942 n. 1369, sul diritto d'autore, tuttora in vigore con molte modifiche successive

¹⁰ È sintomatico che la nascita del cinema sia stata accompagnata da una durissima controversia internazionale riguardante i brevetti delle differenti apparecchiatura proposte in breve tempo anche con una serie di sostanziali miglioramenti tecnici.

¹¹ Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, traduzione di Enrico Filippini, introduzione di Cesare Cases, nota di Paolo Pullega, Einaudi, Torino 2000 (1.a ed. it. 1966), pp. 184. La prima edizione originale fu edita nel 1936.

lo giuridico. Rispetto al precedente della stampa, in questo caso il carattere dinamico del linguaggio si manifestava attraverso tecnologie che già avevano modificato il rapporto del fruitore-spettatore con il prodotto culturale che vedeva o che ascoltava. Nella prima metà del Novecento, queste nuove espressioni (suono e immagini dinamiche) si presentavano in una forma ancora rigida, quindi non si manifestarono i fenomeni che sarebbero accaduti negli ultimi decenni del secolo, che emergeranno nella Parte terza del volume, "Copyleft e oltre".

La Parte seconda del volume contiene un complesso di norme internazionali e nazionali sulla materia, che testimoniano l'accelerazione progressiva delle forme della produzione culturale, e in particolare di quella audiovisiva e, insieme, la necessità di successivi interventi legislativi per far fronte alle tumultuose e disordinate novità che si sono andate via via manifestando.

Nella Normativa internazionale sono riportati nel volume documenti che mettono in evidenza come, dopo la II guerra mondiale, si sia progressivamente affermata la necessità di norme che, anche in questa materia, fossero condivise, nei principi informatori, dal maggior numero possibile di stati nazionali: così la *Convenzione di Berna*, stipulata alla fine del secolo precedente, emendata più volte nei decenni successivi, ma alla quale non aderivano gli Stati Uniti, dà vita nel 1971 alla *Convenzione universale del diritto d'autore*. È opportuno ricordare che l'aumento del valore economico della produzione culturale ne accentua la sua considerazione appunto come prodotto, come merce, e il diritto d'autore è inserito come materia anche nei trattati e nelle organizzazioni mondiali che regolamentano il commercio internazionale¹². Questa nuova concezione, a livello internazionale, in parte prende atto e in parte incoraggia il consolidamento di una considerazione privatistica dei prodotti culturali, ma questa tendenza provocherà anche contraddizioni e reazioni, come accenneremo più avanti.

La normativa italiana consistrà per circa per sessant'anni nella *Legge sul diritto d'autore* del 1941, con numerosi successivi aggiornamenti. L'ampia diffusione di questa legge nella pubblicistica, e la sua abbondante reperibilità su Internet ci hanno indotto a ometterne qui il testo integrale, con le integrazioni successive, che danno luogo tra l'altro a un testo legislativo di ampie dimensioni: abbiamo scelto, anche in rapporto alle dimensioni consentite al volume,

¹² Nella webgrafia sono indicati documenti relative al GATT - General Agreement on Tariffs and Trade del 1947, e al WTO – World Trade Organization, istituita nel 1995. Il WTO, che ha tra i suoi obiettivi l'eliminazione degli ostacoli al commercio internazionale, si occupa non soltanto dei beni commerciali concreti, "materiali", ma anche dei nuovi "beni immateriali" come i servizi e le proprietà intellettuali

di lasciare spazio ad altri testi meno diffusi. Qui la citiamo sia per il suo valore fondante e attuale della regolamentazione italiana sulla materia, sia per indicare come per sessant'anni sia stata di fatto l'unica normativa che affrontasse questi aspetti centrali della produzione culturale. Infatti, soltanto tra la fine del Novecento e l'inizio degli anni Duemila, tra l'altro come conseguenza del dibattito politico-culturale che si è aperto a proposito dei "beni culturali", saranno emanate leggi che riguardano questi ultimi anche sotto il profilo del diritto d'autore e che prendono in considerazione anche i prodotti audiovisivi, che peraltro diventano materia specifica di una serie di leggi, regolamenti e convenzioni.

I documenti della Parte seconda sono riportati nella maggioranza dei casi come estratti, in quanto sono state individuate in essi le parti riguardanti appunto l'ambito audiovisivo, segnalando peraltro gli *omissis* effettuati.

Una sezione della Parte seconda – "Commenti e interventi" – ha un carattere di novità, contenendo infatti testi di relazioni di esperti, in occasione dei seminari segnalati nelle note, che in parte gli autori hanno rivisto e aggiornato per questa pubblicazione, con un contributo disinteressato particolarmente apprezzato. Qui l'aspetto audiovisivo diventa prevalente, l'analisi si fa dettagliata e puntuale, ed emergono la complessità e la particolarità di una forma della produzione culturale che ha caratteri propri – le immagini in movimento -, ma che oggi è cresciuta nelle forme dall'originario "cinema", con i film su pellicola, alle televisioni e alla molteplicità dei formati digitali, fino ad approdare appunto nelle memorie dei pc e sul web, nonché su altre piattaforme. Sono nate così situazioni ed esigenze che hanno messo in evidenza criticità esistenti nella normativa generale e che hanno portato a esperienze nuove, regolamentate anche con convenzioni tra enti che hanno competenza in questa materia, come la Siae (Società italiana autori ed editori), l'Anica (Associazione nazionale industrie cinematografiche e affini) e nuove strutture che sono portavoce appunto di moderne forme di utenza e fruizione audiovisiva (come l'Avi, Associazione videotecche e mediateche italiane).

Per quanto riguarda la Parte terza – "Il copyleft e oltre" – ci sentiamo in dovere di motivare lo spazio dedicato alla nascita di nuove posizioni riguardanti il diritto d'autore, dando un quadro sintetico delle trasformazioni avvenute nel settore delle immagini in movimento a partire dalla seconda metà del XX secolo. Trasformazioni che hanno concorso a far evolvere una materia, come il copyright e il diritto d'autore, fino a pochi decenni or sono riservata agli specialisti - legislatori, addetti ai lavori, giuristi, magistrati, avvocati - in una problematica che oggi interessa una utenza incomparabilmente sempre più ampia.

Infatti, nella seconda metà del XX secolo avviene una serie di mutamenti radicali.

Intanto nelle stesse tecnologie audiovisive. Il cinema diventa anche televisione e al supporto pellicola si affianca quello videomagnetico; alle pesanti telecamere degli studi tv seguono i videoregistratori portatili (il primo è del 1971), quindi nuove apparecchiature per il montaggio, che ampliano la base produttiva dei realizzatori di immagini in movimento, cosicché ai professionisti si affiancano sempre più numerosi in un primo tempo i "dilettanti", gli "amatori", molti dei quali diventano in seguito film-maker, cioè anch'essi autori seppure più interdisciplinari dei loro colleghi più anziani. Insieme si diffondono nuovi strumenti di visione, come i lettori di videonastri e di Dvd.

Poi nelle tecnologie informatiche. La messa a punto del personal computer, negli anni '70, porterà progressivamente a una sua diffusione mondiale di massa, nell'ordine di miliardi di apparecchi. In Italia, secondo i dati Istat, circa la metà delle famiglie possiede un personal computer, ma questa percentuale, al di là della media nazionale, si alza a oltre il 70% per le famiglie in cui è presente almeno un minorenne: una circostanza non priva di implicazioni.

Infine nelle tecnologie di diffusione. Dopo una lunga serie di esperimenti, all'inizio degli anni '90, il governo degli Stati Uniti autorizza la costituzione, a opera di privati, di una rete di computer mondiale ad accesso pubblico. Nasce Internet ("**Interconnected Network**"), inizialmente pensata come uno strumento utile alla comunità internazionale degli scienziati, che poi si estende a tutte le utenze, costituita da centinaia di milioni di computer collegati tra loro, e riassume in sé più funzioni: quella di essere il principale strumento di comunicazione di massa e quella di una gigantesca banca-dati. Internet è quindi la più grande rete di computer attualmente esistente, definita "rete delle reti" o "rete globale".

Infine un'ulteriore possibilità specifica, che interessa il nostro ambito: la nuova tecnologia della digitalizzazione. Per quel che riguarda le immagini filmiche e la registrazione di suoni, ciò implica il passaggio dalla natura analogica della registrazione originale a una nuova natura, quella digitale. I contenuti dei supporti tradizionali sono trasformati in *file numerici*, che si possono conservare nel personal computer o inserire nella rete di Internet o su altri strumenti e piattaforme.

Questa possibilità introduce innovazioni impensabili, tra cui la più significativa è l'interattività. La rigidezza dei supporti tradizionali e il precedente sistema di comunicazione, dalla sala cinematografica alla televisione *broadcasting*, imponevano ai fruitori-spettatori un atteggiamento sostanzialmente passivo, di ricettori dei messaggi e delle informazioni, cioè di immagini e suoni che trasmettono conoscenze ed emozioni. Con le nuove tecnologie e i nuovi *media* il consumatore di informazione può diventare produttore di informazione, quindi intervenire sul flusso dei dati che gli arrivano attraverso la rete,

reagire, introdurre modifiche, mescolare i materiali, duplicare senza limiti. È un vero e proprio mutamento dei tradizionali modi di produrre cultura e di distribuirla e si esalta, così, una funzione individuale che appare come la liberazione di creatività finora inespresse e soffocate; ma nello stesso tempo si potenzia una dimensione collettiva, perché aumentano le possibilità di distribuire, organizzarsi, cooperare, scambiare e condividere il sapere. Nasce una forma per la quale si usa il termine di *intelligenza collettiva*, un concetto socio-politico che ha attirato l'attenzione di numerosi studiosi¹³.

Con la videocamera digitale possiamo realizzare immagini personalizzate, ma il collegamento con Internet ci permette anche di acquisire le immagini che la rete ci mette a disposizione e possiamo trasferire tutto sul nostro personale computer, sul quale, grazie a *software* di montaggio digitale, siamo in grado di compiere interpolazioni tra i diversi materiali, trasformandoli in nuovi prodotti, che immettiamo di nuovo su Internet, socializzandoli, quindi mettendo in moto uno scambio culturale permanente.

Quanto sopra accennato è naturalmente un livello alto di implicazione dei nuovi *media*. La conseguenza più vistosa, di maggiori dimensioni delle nuove possibilità di visione e di uso che vanno nascendo, è quella di poter effettuare duplicazioni senza controlli né limitazioni, quindi di fruire della produzione culturale gratuitamente, senza spesa. E siamo del tutto consapevoli dell'esistenza anche di aspetti negativi e di profonde contraddizioni¹⁴.

¹³ Tra essi Tom Aglee, Douglas Engelbart, Cliff Joslyn, Ron Dembo, George Por, per i quali l'intelligenza collettiva supera l'intelligenza individuale e anche quella di gruppo e permette a una comunità di cooperare con un livello di superiore elaborazione intellettuale. Un filosofo francese di origine tunisina, Pierre Levy, che studia l'impatto di Internet sulla società, in un'intervista pubblicata in *Mediamente – Biblioteca digitale* - <http://www.mediamente.rai.it/home/bibliote/intervis/l/levy.htm#link001> – sostiene che «le nuove tecnologie di comunicazione e, in particolare, le tecniche di comunicazione su supporto digitale aprono prospettive completamente nuove. [...] mi sembra che questo dell'intelligenza collettiva sia un vero e proprio progetto di civilizzazione che parte dalle nuove possibilità che si stanno aprendo. Che cos'è l'intelligenza collettiva? In primo luogo bisogna riconoscere che l'intelligenza è distribuita dovunque c'è umanità, e che questa intelligenza, distribuita dappertutto, può essere valorizzata al massimo mediante le nuove tecniche, soprattutto mettendola in sinergia. Oggi, se due persone distanti sanno due cose complementari, per il tramite delle nuove tecnologie, possono davvero entrare in comunicazione l'una con l'altra, scambiare il loro sapere, cooperare. Detto in modo assai generale, per grandi linee, è questa in fondo l'intelligenza collettiva».

¹⁴ Ci riferiamo all'uso criminale delle nuove tecnologie per pratiche come la pedopornografia, o una loro utilizzazione per riproporre teorie e posizioni di violenza, di razzismo, di intolleranza, di terrorismo fondamentalista. Ma è altrettanto evidente che queste evenienze non sono un risultato meccanico di Internet, preesistono e costituiscono i lati oscuri di individui, di gruppi, persino di popoli, che utilizzano tutto ciò che hanno a disposizione per far conoscere ed esaltare le loro aberrazioni.

È altresì chiaro che la fruizione gratuita di un prodotto culturale si traduca in una lesione della dimensione economica del diritto d'autore. Ed è comprensibile che il sistema del copyright reagisca, chieda una legislazione più severa verso quella che è definita come "pirateria"¹⁵.

Tra l'altro tutto ciò avviene in un periodo storico caratterizzato dalla globalizzazione, con la nascita di concentrazioni economiche di dimensioni planetarie, come le multinazionali e la promozione di una ideologia liberista che accentua le forme e i valori della proprietà. Ma la dialettica implicita nella realtà determina anche un fenomeno nuovo, la riapparizione su scala mondiale di pratiche di contestazione, dopo che quelle sviluppatesi nei movimenti del '68 avevano conosciuto un lungo periodo di riflusso e di stasi. È di nuovo una contestazione soprattutto giovanile, che investe una serie di pilastri della struttura sociale mondiale. Alla crescente privatizzazione si contrappone una riproposta dell'interesse pubblico relativamente a certi settori, a certi servizi, a certi beni essenziali: l'acqua, la salute, la produzione culturale: compresa quella scientifica. Significativa, a questo proposito, l'aspra polemica verso i brevetti in due settori essenziali come appunto la salute e la bio-diversità in agricoltura: gli ostacoli all'uso di farmaci in una serie di paesi poveri o l'offerta agli agricoltori di semi sterili, interrompendo l'uso millenario di riutilizzare piccole parti dei raccolti agricoli per le nuove semine, alimentano conflitti la cui eco è diffusa sui media a livello mondiale, e lotte e proteste in qualche caso ottengono anche risultati limitando appunto un'applicazione "selvaggia" delle regole mercantili¹⁶.

Questa contestazione investe anche l'ambito della proprietà intellettuale, quindi del copyright e del diritto d'autore. Si traduce in nuove forme di condivisione delle "scoperte", in primo luogo proprio quelle relative ai programmi dell'informatica: l'*open source* (significativo il riferimento all'acqua nel termine "sorgente aperta") connota quei software i cui autori (che quindi ne detengono i diritti di proprietà intellettuale) ne permettono non solo un utilizzo gratuito, ma anche l'introduzione di modifiche da parte di altri programmati,

regolamentando i rapporti attraverso apposite "licenze d'uso". È tra l'altro un metodo che potenzia in modo esponenziale la progettualità.

Questo quadro sintetico costituisce anche una spiegazione del motivo per cui, nella tematica affrontata da questo volume, si è ritenuto doveroso per una Fondazione come la nostra proporre una serie di documenti, presenti nella Parte terza, dove si illustrano proposte per un'applicazione meno drastica del copyright, auspicandone una versione più permissiva, chiamata appunto *copyleft*¹⁷. Siamo infatti convinti che una contrapposizione frontale tra le due concezioni in campo non sia il metodo migliore per una configurazione della proprietà intellettuale, del diritto d'autore e del copyright, più adatti alla complessità della società contemporanea. In tal senso consideriamo utile anche la conoscenza di posizioni più radicali, come quella dell'*open content*, che auspica una libera disponibilità dei contenuti editoriali presenti su Internet, quindi di testi, immagini, video e musica¹⁸; come quelle della rielaborazione di tali molteplici contenuti secondo tecniche e linguaggi tipici della ricerca sperimentale e delle avanguardie artistiche; come quelle più estreme, sicuramente molto minoritarie, che comunque si manifestano a livello mondiale (quindi anche in Italia), a volte in modi provocatori, scegliendo per esempio di chiamarsi "Partito pirata", di evocare scenari di complotti a opera dei poteri governativi e delle multinazionali, di proporre proprio con immagini filmiche manifesti di critica radicale alla proprietà intellettuale e di ipotesi totalmente alternative.

Il volume si conclude con una Parte quarta – *Fair use* – dedicata a un aspetto molto specifico, e quindi di dimensioni limitate ma di peculiare interesse per l'Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico: quello dell'utilizzo di "citazioni" filmiche di documenti di archivio in opere nuove, che sono in prevalenza film documentari. L'espressione, di origine statunitense ma entrata anche nella pratica italiana, significa "uso leale, corretto" e riguarda appunto soprattutto l'utilizzo del cosiddetto "repertorio cinematografico" o – come noi preferiamo dire – dei "documenti filmici di archivio", proponendo una apposita normativa in materia, di cui si auspica l'introduzione anche in Italia, che stabilisca appunto condizioni e limiti di tale pratica produttiva.

15 La difesa può assumere però anche aspetti francamente sconcertanti, come il divieto di prestito che appare in qualche avvertenza di Dvd.

16 In questa polemica si inserisce anche quella relativa ai loghi, di cui la manifestazione più nota è il saggio *No logo*, della giornalista canadese Naomi Klein, del 2000, che indica il cambiamento profondo verificatosi quando il marchio di una merce è divenuto preminente rispetto alla merce stessa, accentuandone il valore immateriale e culturale, e ciò ha imposto minori investimenti nella produzione, che si è andata sempre più dislocando nei paesi poveri, dove la mano d'opera ha un costo molto minore, e dove si verificano anche diffusi casi di sfruttamento del lavoro minorile.

17 È un termine che gioca – in modo intraducibile in italiano - sul molteplice significato della parola inglese "right", che significa "giusto" e anche "diritto" ma ha anche il significato di "destra", a cui si oppone "left", appunto sinistro/a". È evidente la posizione progressista di chi lo ha proposto per indicare una concezione più aperta e liberale del diritto d'autore.

18 Wikipedia è un chiaro esempio di questa posizione: si tratta di una enciclopedia online, collaborativa e gratuita, disponibile in oltre 270 lingue. Il suo contenuto è pubblicato sotto licenza "Creative Commons" e può essere copiato e riutilizzato, accettando la stessa licenza.

La realizzazione di film a base totale o parziale d'archivio è sempre più diffusa, come pure appunto la “citazione” di inquadrature o di sequenze in film prevalentemente “girati” nel presente. La questione ha uno spessore più ampio di quello che si consideri normalmente, perché investe la questione della memoria collettiva del reale, tra l'altro in trasformazione proprio per le immagini in movimento, con un valore evocativo indubbiamente più alto della fotografia statica. Non è un caso che si tratti di un problema che sta particolarmente a cuore agli autori di film documentari.

Infine una nutrita webgrafia impostata per argomenti: anche in questo caso si tratta soprattutto di una proposta metodologica.

Auspicando che questo volume, concepito come uno strumento, possa essere utile e soprattutto che possa stimolare interventi, magari suscitando ulteriori dibattiti, nonché riflessioni da parte del potere legislativo, non solo italiano, ringraziamo tutti coloro che a vario titolo vi hanno già contribuito.

Quadro sinottico della materia¹

Simone Aliprandi

Capitolo Primo

[...]

Diritto d'autore e brevetto

Come è già facile intuire da questa introduzione allo studio della materia, è un grave errore (seppur molto ricorrente) confondere diritto d'autore e brevetto. Si tratta di due strumenti di tutela ben distinti, con differenti caratteristiche e con diversi campi di applicazione: il diritto d'autore attiene alla sfera delle opere dell'ingegno (concetto su cui ci soffermeremo più avanti), mentre il brevetto attiene alle invenzioni industriali. Sono solo casi eccezionali gli ambiti in cui è possibile (anche se non sempre opportuna) una sovrapposizione fra tutela di diritto d'autore e tutela brevettuale (esempio tipico, su cui è ancora aperto il dibattito giuridico: il software). [...]

	DIRITTO D'AUTORE	BREVETTO
oggetto della tutela	opere dell'ingegno di carattere creativo	invenzioni, modelli di utilità, varietà vegetali
acquisizione del diritto	automaticamente con la creazione dell'opera	attraverso una procedura di registrazione presso appositi uffici
requisiti per la tutelabilità	carattere creativo (originalità + novità)	attività inventiva, novità, applicazione industriale, liceità
durata della tutela	70 anni dalla morte dell'autore	20 anni dalla registrazione

¹ Estratto da Simone Aliprandi, *Capire il copyright. Percorso guidato nel diritto d'autore*, Lodi 2007, http://www.copyleft-italia.it/images/stories/documents/Aliprandi_capirecopyright.pdf (versione integrale on line).

4. Il diritto d'autore nel sistema internazionale

4.1. - Sistemi giuridici differenti

È evidente quanto una materia come il diritto d'autore (e in generale il diritto industriale) non possa essere trattata in un'ottica puramente nazionale; sarebbe solo sintomo di miopia intellettuale. Soprattutto negli ultimi decenni in cui le tecnologie informatiche e telematiche hanno abbreviato (o addirittura azzerato) tempi e distanze geografiche. Questo aspetto crea non pochi problemi dal punto di vista giuridico, dato che non sempre i sistemi giuridici dei vari paesi coinvolti nel mercato globale delle opere dell'ingegno hanno le stesse caratteristiche di base o la stessa sensibilità nei confronti delle varie problematiche emergenti.

4.2. - Diritto d'autore e copyright

La delicatezza del problema si avverte già riflettendo sulla terminologia comune, dove si tende ad usare indifferentemente "diritto d'autore" o "copyright", come se l'uno fosse la traduzione letteraria dell'altro. Invece non è affatto così: esiste una differenza sostanziale fra i due concetti. Possiamo laconicamente dire che il concetto di diritto d'autore è più ampio rispetto a quello di copyright. Il copyright tipico degli ordinamenti giuridici di matrice anglo-americana (i cosiddetti sistemi di "common law") è nato con l'insito scopo di promuovere l'industria culturale. Basta analizzare l'etimologia del termine per capire che esso si rivolge principalmente al "diritto di copiare", quindi al diritto di riprodurre e distribuire sul mercato copie di un'opera. Da questo deriva che il copyright ha una particolare vocazione a tutelare *ante omnia* l'interesse del soggetto imprenditoriale che si preoccupa di investire sulla commercializzazione dell'opera (l'editore, il produttore, etc.). Il diritto d'autore italiano (e - pur con alcune differenze - quello dei paesi dell'Europa continentale, cioè i cosiddetti sistemi di "civil law") fa un passo in più. Anche in questo caso l'analisi semantica ci aiuta a capire che l'attenzione della normativa si sposta verso la sfera dell'autore, il quale, anche dopo un'eventuale cessione dei diritti patrimoniali sull'opera, può conservare un certo controllo sulla stessa. Questo perché [...] il diritto d'autore prevede in capo all'autore un fascio di diritti più ampio, ovvero diritti relativi alla sfera più personale dell'autore, al quale si riconosce che l'opera da lui creata porta con sé anche un valore aggiunto rispetto al mero valore commerciale: un valore di tipo "morale", [...].

4.3 - L'armonizzazione internazionale

Di fronte a questo scenario piuttosto complesso ci si chiede come debba comportarsi l'autore o il fruitore di un'opera dell'ingegno; cioè ci si chiede principalmente a quale sistema giuridico si dovrà fare riferimento per conoscere la disciplina applicabile. In questo come in moltissimi altri campi del diritto le autorità politiche dei vari stati interessati si attivano per cercare il più possibile di far interagire i loro assetti normativi e di avvicinare sempre di più quantomeno i principi fondamentali che ispirano le varie leggi di settore: ciò avviene attraverso la stipula di trattati e convenzioni internazionali che gli stati si impegnano a rispettare.

Dunque anche in ambito di diritto industriale attraverso questi strumenti di diritto internazionale si procede costantemente ad un'opera di avvicinamento reciproco fra le due concezioni di diritto d'autore e di copyright. Il resto lo ha fatto il processo di globalizzazione dei mercati (compreso il mercato dei contenuti coperti da copyright) che nella maggior parte dei casi ha esportato il modello americano anche nei paesi di *civil law*.

Non è un caso infatti che - come abbiamo visto - gran parte delle riforme in materia di diritto d'autore siano state incentivate da direttive europee mirate esplicitamente all'armonizzazione dei sistemi.

Ad esempio, ormai anche gli editori italiani che non molti decenni fa apponevano sulle loro opere la dicitura "proprietà letteraria riservata" ora scrivono "Copyright © 2007 – all rights reserved".

Capitolo Secondo

Le logiche del diritto d'autore

1. Le origini del diritto d'autore

1.1. - Prima del diritto d'autore

Nella storia dell'umanità il diritto d'autore è un'invenzione relativamente recente. I grandi autori dell'antichità non firmavano contratti di edizione per pubblicare le loro opere; eppure possiamo disporre di un immenso bagaglio culturale fatto di testi letterari, opere pittoriche, sculture, musiche popolari.

Se si ha presente anche solo a grandi linee la struttura socioeconomica delle grandi civiltà classiche, possiamo dire che gli artisti e gli intellettuali riuscivano a vivere della loro arte, ma non certo per le percentuali sulle vendite delle copie delle loro opere, quanto piuttosto grazie ai rapporti per così dire clientelari che riuscivano a crearsi: in sostanza, ciò che generalmente viene chiamato "mece-

natismo". Dimostrando di essere un buon pittore, era più facile per l'artista che il potente di turno lo ospitasse presso la sua corte e che gli commissionasse nuove opere; dimostrando di essere un esperto scrittore, era più facile per l'intellettuale che un ricco signore lo incaricasse di occuparsi dell'istruzione dei suoi figli. La storiografia greca e latina è piena di esempi come questi.

Inoltre, nella maggior parte dei casi, le opere letterarie degli autori venivano riprodotte in pochissime copie a mezzo di copiatura manuale (i famosi scribi e amanuensi), anche in quel caso su commissione di coloro che potevano disporre di una biblioteca e che soprattutto potevano permettersi di retribuire tale dispendioso lavoro di riproduzione.

Ad ogni modo, è certo che in tale sistema non si avvertiva più di tanto l'esigenza di controllare e regolamentare con strumenti giuridici questa attività di riproduzione artigianale di opere; né tanto meno si poteva pensare ad un meccanismo di tutela dell'opera o dell'autore come quello del diritto d'autore.

1.2. - La necessità di nuove regole

L'esigenza iniziò ad essere percepita solo molto più avanti negli anni, in epoca moderna, con l'avvento della stampa; e più precisamente con l'avvento della stampa a livello industriale. Infatti per i primi decenni di vita la stampa rimase comunque una sorta di procedimento artigianale e i libri così prodotti risultavano veri e propri beni di lusso, rari e sempre riservati a pochi eletti. Con la diffusione della stampa come procedimento industriale, invece, si iniziò a capire di poter riprodurre le opere letterarie in serie, riducendo di molto i costi fissi di produzione. Il libro divenne via via un oggetto sempre più comune e destinato ad una diffusione "di massa". È in questa fase che inizia a definirsi la compagine soggettiva classica del diritto d'autore, nella quale c'è l'autore (cui spetta l'ideazione dell'opera e la sua estrinsecazione), l'editore (cui spetta la trasformazione dell'opera in bene di mercato, la produzione industriale delle copie e la loro commercializzazione) e il fruitore dell'opera (cui spetta la chiusura di questa ideale catena, con l'acquisto e l'utilizzo degli esemplari dell'opera).

Fra questi soggetti cominciarono ad instaurarsi rapporti di rilevanza giuridica, che però erano nuovi alla scienza del diritto; c'era bisogno di porre delle regole per tutelare gli interessi dei vari soggetti e per evitare situazioni di squilibrio a favore di coloro che avevano maggiore potere economico. Fa notare infatti argutamente Paolo Spada: «Agli albori dell'industria editoriale l'interesse economico dell'autore si realizzava grazie al prezzo che l'autore sputtava per la vendita del manoscritto allo stampatore. I proventi derivanti dallo sfruttamento dell'opera invece spettavano interamente allo stampatore». Da qui l'idea di creare un "diritto d'autore", cioè una serie di prerogative attribuite per legge

all'autore di un'opera fra cui principalmente il diritto di sfruttamento esclusivo dell'opera. È grazie a queste nuove norme che l'autore poteva decidere che cosa fare della propria opera e a chi cedere lo sfruttamento della stessa; ed è grazie a queste norme che la situazione prima descritta si riequilibrò, poiché l'editore dovrà in qualche modo sempre tener conto delle prerogative dell'autore (che rimane il detentore originario dei diritti in questione). Si tratta - è giusto sottolinearlo - di norme di diritto privato, dato che siamo nell'ambito squisitamente contrattuale.

[...]

Il meccanismo dell'esclusiva è in un certo senso la linfa vitale di tutto il sistema del diritto d'autore. È proprio attraverso la cessione dei diritti esclusivi che si compone l'intero tessuto dei rapporti contrattuali sull'utilizzo e lo sfruttamento economico dell'opera. Quando si dice "quel musicista ha ceduto l'esclusiva ad una casa discografica" significa che le sue opere potranno essere sfruttate solo ed esclusivamente da quella azienda; e lui stesso dovrà rendere conto alla casa discografica degli utilizzi delle sue opere, per onorare il contratto con cui appunto ha accordato questa esclusiva. [...]

EDIZIONE:
PrimaOra soc. coop. a r.l. - www.primaora.it
Lodi, aprile 2007

STAMPA:

Grafiche Lama (Piacenza)

PROMOSSO DA
www.copyleft-italia.it

IN COLLABORAZIONE CON
Comune di Modena - Provincia di Modena - Chorus Partners

PROGETTO GRAFICO: Simone Aliprandi

ISBN: 978-88-901724-7-2

DISCLAIMER

I diritti di quest'opera appartengono interamente a Simone Aliprandi.
L'opera per volontà dell'autore e dell'editore è rilasciata
nei termini della licenza Creative Commons
Attribuzione - Non Commerciale - Condividi allo stesso modo 2.5 Italia,
la cui versione integrale è utile ai fini legali è disponibile all'url
<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/2.5/it/legalcode>.



La versione digitale dell'opera e maggiori informazioni
sull'iniziativa editoriale, sulle iniziative di formazione connesse e
sui canali di distribuzione del libro sono disponibili
al sito www.copyleft-italia.it/libro3.

Questo libro è stato ideato appositamente per essere distribuito
in circuiti alternativi, fra cui principalmente la vendita on-line
attraverso operatori specializzati. Lo stesso prezzo di copertina è stato
ponderato proprio per tenere conto delle eventuali spese di spedizione.
Comprare libri da Internet è un modo sicuro e veloce
per entrare in possesso di opere di valore che spesso, però,
è difficile trovare normalmente nelle librerie.

Privilegi, censure e diritto d'autore

*Dai privilegi degli stampatori nel '500 al diritto d'autore
passando attraverso la censura ecclesiastica*

Giulio Mazzolini¹

I privilegi

Venezia, 1514, Nicolò Degli Agostini è l'autore del quinto libro dell'*Orlando innamorato*, continuatore del poema incompiuto del Boiardo. Alla fine del libro, Nicolò inserisce un appello ai lettori:

Lettori, se havete piacer di veder il sesto libro, non imprestate Questo a persona alcuna, ma chi lo vol fatte [= fate] lo compri, acciò possi cavar li dinari ho spesi ne la Charta e ne la stampa; e non vogliate che, per darvi piacer, riceva danno, perché così facendo vi prometto dar fora il libro sesto fin un anno, più dilettevole et maggior di questo.

Nicolò teme di vendere meno copie se i lettori dovessero imprestare il libro e li esorta a non farlo.

Preoccupazione lecita, ma come impedire il prestito? Non era possibile legalmente, quindi Nicolò cerca una complicità con il lettore: *se tu non impresti, io pubblico il sesto volume.*

Lecita proposta di patto non formale, la ricerca di un reciproco interesse tra il lettore e l'autore/editore.

(La formalizzazione del desiderio di Nicolò non venne accontentata per secoli. Dovremo aspettare l'era di Bill Gates per trovare legiferata la proibizione del prestito di un'opera, per fortuna solo del software).

La Repubblica di Venezia aveva iniziato a concedere negli ultimi decenni del 1400 dei *privilegi* agli stampatori, che vietavano a terzi la ristampa del libro oggetto del *privilegio* per un certo numero di anni. Una iniziativa che mirava a proteggere economicamente gli stampatori, in quanto i costi della carta e dei tipografi erano alti e andavano pagati in anticipo.

¹ Copyright 2003 Giulio Mazzolini- La copia letterale del presente testo è permessa con qualsiasi mezzo a condizione che riporti la presente autorizzazione.

Da <http://scuola.linux.it/docs/filosofia/cultura/dirittoautore.html>

Sembrerebbe in realtà che i primi privilegi agli stampatori vennero concessi a Milano. Si sa che nel 1481 l'editore Andrea de Bosis ricevette un *privilegio* per la *Sforziade* di Giovanno Simonetta e nel 1483 il duca di Milano accordò a Pietro Giustino di Tolentino un *privilegio* di cinque anni per stampare il *Convivium* di Francesco Filelfo. Ma fu Venezia a farne un uso esteso.

Non bisogna credere che il *privilegio* fosse una forma di protezione dell'autore, era semplicemente una protezione della attività economica dello stampatore. Un privilegio di stampa veniva in genere concesso per la pubblicazione di un singolo titolo.

La prassi dei *privilegi* non era tipica della stampa, era comune anche in altri settori contigui, per esempio i produttori di carta godevano da tempo di *privilegi* per la raccolta dei cenci in quanto la carta si faceva con gli stracci e gli stracci erano scarsi. Alcune cartiere avevano persino il monopolio della raccolta in una certa zona.

Per esempio già nel 1366 i cartai di Treviso ottennero dal Senato di Venezia un *privilegio* di monopolio nell'incetta degli stracci. Nello stesso periodo lo Stato svizzero stabiliva che nelle prime 24 ore del mercato di Basilea i cenci venissero venduti solo ai compratori locali.

Il fenomeno dei *privilegi* agli stampatori a Venezia e Milano viene oggi giorno esaltato da alcuni autori moderni che vogliono riconoscervi gli embrioni della *proprietà intellettuale*, ma ci sembra che nulla nei *privilegi* riguardi l'autore e l'opera dell'intelletto, mentre è evidente la sua natura di protezione mercantile.

La pratica dei *privilegi* sui libri risulta stranamente limitata.

Fino al 1527 sono documentate a Venezia 250 richieste di privilegi. Per contro a Venezia si inizia a stampare dal 1470 circa e nel solo anno 1550 le richieste di privilegi sono appena 95. I titoli pubblicati invece sono molti di più. Il Ranucci stima che a Venezia si pubblicassero circa 150 titoli al giorno in media nel secolo sedicesimo. Il Febvre ritiene che nel '500 si siano stampati 30000 titoli nel mondo di cui un quarto a Venezia. Se ne deduce che la stragrande maggioranza degli stampatori non era interessata ai *privilegi*, stampavano i libri e cercavano di venderli tutti al più presto e basta.

Dai privilegi alla censura

Come è noto la diffusione del processo di stampa contribuì notevolmente alla diffusione della Bibbia Riformata di Lutero e della Riforma.

La Chiesa cattolica reagì alla proliferazione dei testi riformati, concedendo dei veri e propri monopoli agli editori affinché pubblicassero i principali testi

religiosi che seguivano i dettami del Concilio di Trento. Vari monopoli di pubblicazione di testi religiosi vennero concessi da Carlo IX ad una Lega cattolica di editori in Francia, Paolo Manuzio ricevette simili diritti in Italia dal Papa e il famoso tipografo Plantin di Anversa dal re di Spagna.

Ben presto la Chiesa Cattolica non si accontentò di stimolare la pubblicazione dei testi che riteneva corretti, ma volle anche impedire la pubblicazione dei testi che non in linea con il proprio pensiero.

Il Papa quindi introdusse negli Stati di ubbidienza cattolica l'obbligatorietà dell'ottenimento di una licenza per la pubblicazione di qualsiasi libro, istituendo delle commissioni di censura che avevano il compito di concedere il nulla osta alla stampa.

Per due secoli e più la pubblicazione dei libri in Italia viene soffocata dai censori ecclesiastici, che per ignoranza e paura di sbagliare, anche in presenza di un minimo dubbio, rifiutavano il nulla osta.

Forse non è mai stato valutato a sufficienza il danno enorme causato alla cultura italiana dalla censura ecclesiastica.

Mentre nel nord Europa riformato si pubblicavano liberamente libri di filosofia e di scienza, i censori nostrani si accanivano su tutti i testi sospetti, religiosi, filosofici e scientifici.

Non si limitavano a censurare, condannavano a morte gli editori eretici: per esempio Pietro Longo a Venezia nel 1588 e Girolamo Donzellini due anni prima.

Non è questo il luogo per elencare le malefatte della censura ecclesiastica, ma va ricordato che la censura diede vita, come reazione, alla pubblicazione clandestina e al contrabbando di libri. Numerosi sono i libri pubblicati a Venezia con indicato sul frontespizio *stampato in Amsterdam* per sfuggire ai censori.

Forse è proprio grazie ai mille canali clandestini che la cultura italiana sopravvisse in quei secoli bui.

La nascita del copyright e del diritto d'autore

Si considera comunemente il 1790 l'anno di nascita del *Copyright*, quando la Regina Anna promulgò un editto sul diritto di *Copyright* con il quale si generalizzavano e codificavano i privilegi degli editori. È estremamente interessante la motivazione della pubblicazione dell'editto, si chiamava infatti "An act for encouragement of learning" (Un editto per l'incoraggiamento dell'apprendimento).

La classe dirigente inglese dell'epoca riteneva giustamente che senza libri l'apprendimento era difficile e che si dovevano incoraggiare stampatori ed autori.

Va notato che sia nel regime dei *privilegi* a Venezia e Milano nel ‘500 che successivamente in Inghilterra con l’editto sul Copyright, non si faceva una gran distinzione tra autore, editore o stampatore. Si concedevano privilegi all’imprenditore, diremmo oggi, chiunque esso fosse, concedendogli con i privilegi di stampa, una forma di *esclusiva* per alcuni anni. I rapporti tra autore e editore/stampatore non erano codificati, se la dovevano sbrigare tra di loro, l’autore non aveva una sua identità propria.

Solo quasi un secolo più tardi, nel 1791, in piena Rivoluzione Francese, vennero riconosciuti e codificati i diritti dell’autore in quanto tale, riconoscendolo come figura ben distinta dall’editore/stampatore. Si riconobbero all’autore i diritti che ancor oggi ritroviamo nelle varie legislazioni derivate dalla prima legge francese, prevalentemente quelle europee.

Dal 1791 l’autore (dell’opera d’arte) è l’unico a poter disporre dell’opera, solo lui ha il diritto di pubblicarla, di modificarla, di farla tradurre e così via, a meno che non abbia ceduto questi diritti a terzi.

Oggi però la stragrande maggioranza degli autori è debole e indifesa, invece gli editori sono forti, si comperano tutti i diritti e all’autore rimane solo di verificare che non lo imbrogliino sui pagamenti.

In questa situazione si trovano gli autori di testi scritti e dei musicisti, che salvo di pochi eccelsi, devono accettare senza discutere i contratti degli editori. La figura dell’autore di software, in particolare quello che scrive per le grandi società, è praticamente scomparsa, gli autori di software sono stati ridotti a dipendenti, senza alcun diritto (d’autore). Forse è proprio il caso di rivalutare il diritto d’autore per difendere quest’ultimi e magari difendere anche i fruitori.

Copyright Act of 1790

Statutes At Large, 124¹⁹

An Act for the encouragement of learning, by securing the copies of maps, Charts, And books, to the authors and proprietors of such copies, during the times therein mentioned.

Section 1. Be it enacted by the Senate and House of Representatives of the United States of America in Congress assembled

That from and after the passing of this act, the author and authors of any map, chart, book or books already printed within these United States, being a citizen or citizens thereof, or resident within the same, his or their executors, administrators or assigns, who halt or have not transferred to any other person the copyright of such map, chart, book or books, share or shares thereof; and any other person or persons, being a citizen or citizens of these United States, or residents therein, his or their executors, administrators or assigns, who halt or have purchased or legally acquired the copyright of any such map, chart, book or books, in order to print, reprint, publish or vend the same, shall have the sole right and liberty of printing, reprinting, publishing and vending such map, chart, book or books, for the term of fourteen years from the recording the title thereof in the clerk’s office, as is herein after directed: And that the

¹⁹ *Copyright Act of 1790*, Wikipedia, l’enciclopedia libera, http://en.wikipedia.org/wiki/Copyright_Act_of_1790. «The Copyright Act of 1790 was the first federal copyright act to be instituted in the United States, though most of the states had passed various legislation securing copyrights in the years immediately following the Revolutionary War. The stated object of the act was the “encouragement of learning,” and it achieved this by securing authors the “sole right and liberty of printing, reprinting, publishing and vending” the copies of their “maps, charts, and books” for a term of 14 years, with the right to renew for one additional 14 year term should the copyright holder still be alive.». Vd. immagine: The US Copyright Act of 1790 reprinted in the *Colombian Centinel*, published 17 July 1790.

author and authors of any map, chart, book or books already made and composed, and not printed or published, or that shall hereafter be made and composed, being a citizen or citizens of these United States, or resident therein, and his or their executors, administrators or assigns, shall have the sole right and liberty of printing, reprinting, publishing and vending such map, chart, book or books, for the like term of fourteen years from the time of recording the title thereof in the clerk's office as aforesaid. And if, at the expiration of the said term, the author or authors, or any of them, be living, and a citizen or citizens of these United States, or resident therein, the same exclusive right shall be continued to him or them, his or their executors, administrators or assigns, for the further term of fourteen years; *Provided*, He or they shall cause the title thereof to be a second time recorded and published in the same manner as is herein after directed, and that within six months before the expiration of the first term of fourteen years aforesaid.

Section 2. And be it further enacted

That if any other person or persons, from and after the recording the title of any map, chart, book or books, and publishing the same as aforesaid, and within the times limited and granted by this act, shall print, reprint, publish, or import, or cause to be printed, reprinted, published, or imported from any foreign Kingdom or State, any copy or copies of such map, chart, book or books, without the consent of the author or proprietor thereof, first had and obtained in writing, signed in the presence of two or more credible witnesses; or knowing the same to be so printed, reprinted, or imported, shall publish, sell, or expose to sale, or cause to be published, sold or exposed to sale, any copy of such map, chart, book or books, without such consent first had and obtained in writing as aforesaid, then such offender or offenders shall forfeit all and every sheet and sheets, being part of the same, or either of them, to the author or proprietor of such map, chart, book or books, who shall forthwith destroy the same:

And every such offender and offenders shall also forfeit and pay the sum of fifty cents for every sheet which shall be found in his or their possession, either printed or printing, published, imported or exposed to sale, contrary to the true intent and meaning of this act, the one moiety thereof to the author or proprietor of such map, chart, book or books, who shall sue for the same, and the other moiety thereof to and for the use of the United States, to be recovered by action of debt in any court of record in the United States, wherein the same is cognizable.

Provided always, That such action be commenced within one year after the cause of action shall arise, and not afterwards.

Section 3. And be it further enacted

That no person shall be entitled to the benefit of this act, in cases where any map, chart, book or books, hath or have been already printed and published, unless he shall first deposit, and in all other cases, unless he shall before publication deposit a printed copy of the title of such map, chart, book or books, in the clerk's office of the district court where the author or proprietor shall reside: And the clerk of such court is hereby directed and required to record the same forthwith, in a book to be kept by him for that purpose, in the words following, (giving a copy thereof to the said author or proprietor, under the seal of the court, if he shall require the same)."District of to wit: *Be it remembered*, that on the day of in the year of the independence of the United States of America, A. B. of the said district, hath deposited in this office the title of a map, chart, book or books, (as the case may be) the right whereof he claims as author or proprietor. (as the case may be) in the words following to wit: [here insert the title] in conformity to the act of the Congress of the United States, intituled 'An act for the encouragement of learning, by securing the copies of maps, chart, and book, to the authors and proprietors of such copies, during the time therein mentioned.' C. D. clerk of the district of." For which the said clerk shall be entitled to receive sixty cents from the said author or proprietor, and sixty cents for every copy under seal actually given to such author or proprietor as aforesaid. And such author or proprietor shall, within two months from the date thereof cause a copy of the said record to be published in one or more of the newspapers printed in the United States, for the space of four weeks.

Section 4. And be it further enacted

That the author or proprietor of any such map, chart, book or books, shall, within six months after the publishing thereof, deliver, or cause to be delivered to the Secretary of State a copy of the same, to be preserved

Section 5. And be it further enacted

That nothing in this act shall be construed to extend to prohibit the importation or vending, Reprinting or publishing within the United States, of any map, chart, book or books, written, printed, or published by any person not a citizen of the United States, in foreign parts or places without the jurisdiction of the United States.

Section 6. And be it further enacted

That any person or persons who shall print or publish and manuscript, without the consent and approbation of the author or proprietor thereof, first

had and obtained as aforesaid, (if such author or proprietor be a citizen of or resident in these United States) shall be liable to suffer and pay to the said author or proprietor all damages occasioned by such injury, to be recovered by a special action on the case founded upon this act, in any court having cognizance thereof.

Section 7. And be it further enacted

That if any person or persons shall be sued or prosecuted for any matter, act or thing done under or by virtue of this act, he or they may plead the general issue, and give the special matter in evidence.

*Approved, May 31, 1790**



20 *Copyright Act of 1790 in Colombian Sentinel*. This image (or other media file) is in the public domain because its copyright has expired.

* Nella pagina successiva è riprodotta la copia anastatica del Copyright Act pubblicato su un giornale degli Stati Uniti.

PARTE SECONDA:
LE NORME

La normativa internazionale

La Convenzione di Berna sulla protezione delle opere letterarie ed artistiche¹

Premessa²

Con la sottoscrizione della *Convenzione di Berna* viene costituita l'*Unione internazionale per la protezione delle opere letterarie e artistiche*. L'origine di tale Trattato ha come riferimento ispirativo il pensiero, proprio di Victor Hugo, secondo cui i paesi “civilisés” devono tutelare i loro autori in un modo il più uniforme possibile, senza prescindere da qualsiasi azione che possa permettere la protezione delle loro opere. La convenzione si fonda su tre principi di base. In primo luogo quello del trattamento nazionale in base al quale il singolo Stato si impegna ad accordare alle opere compiute entro la giurisdizione degli altri Stati membri lo stesso livello minimo di tutela accordato alle opere nazionali. In secondo luogo il trattato riconosce il principio della tutela automatica, secondo il quale il trattamento nazionale accordato alle opere straniere non deve essere condizionato da alcun atto esecutivo interno: la tutela viene infatti accordata automaticamente e indipendentemente dall'adempimento formale di oneri quali la registrazione dell'opera e/o dell'autore, il deposito dell'opera o simili. Infine viene sancito il principio dell'indipendenza della tutela sulla base del quale il godimento e l'esercizio dei diritti è svincolato dalla condizione che all'opera sia data tutela presso il paese di origine.

1 Ratificata e resa esecutiva con legge 20 Giugno 1978, n. 39: <http://www.ubertazzi.it/it/codice/doc227.pdf> (versione integrale).

2 Estratto da <http://www.tesionline.it/news/cronologia.jsp?evid=607>.

LEGGE 20 giugno 1978, n. 399

Ratifica ed esecuzione della convenzione di Berna per la protezione delle opere letterarie ed artistiche, firmata il 9 settembre 1886, completata a Parigi il 4 maggio 1896, riveduta a Berlino il 13 novembre 1908, completata a Berna il 20 marzo 1914, riveduta a Roma il 2 giugno 1928, a Bruxelles il 26 giugno 1948, a Stoccolma il 14 luglio 1967 e a Parigi il 24 luglio 1971, con allegato.

Vigente al: 16-12-2010

La Camera dei deputati ed il Senato della Repubblica hanno approvato;

IL PRESIDENTE DELLA REPUBBLICA

promulga

la seguente legge:

Art. 1.

Il Presidente della Repubblica è autorizzato a ratificare la convenzione di Berna per la protezione delle opere letterarie ed artistiche, firmata il 9 settembre 1886, completata a Parigi il 4 maggio 1896, riveduta a Berlino il 13 novembre 1908, completata a Berna il 20 marzo 1914, riveduta a Roma il 2 giugno 1928, a Bruxelles il 26 giugno 1948, a Stoccolma il 14 luglio 1967 e a Parigi il 24 luglio 1971.

Art. 2.

Piena ed intera esecuzione è data alla convenzione di cui all'art. precedente a decorrere dalla data della sua entrata in vigore in conformità all'art. 28 della convenzione stessa.

Art. 3.

Il Governo della Repubblica è delegato ad emanare, nel termine di sei mesi dall'entrata in vigore della presente legge, con decreto del Presidente della Repubblica, su proposta del Presidente del Consiglio dei Ministri di concerto con il Ministro degli affari esteri e con il Ministro di grazia e giustizia, norme aventi valore di legge ordinaria per l'applicazione della convenzione menzionata nell'art. 1 in conformità all'art. 36 della convenzione stessa.

Le norme di cui al primo comma, modificatorie o integratorie della legge 22 aprile 1941, n. 633, dovranno provvedere, in particolare, a:

- 1) inserire le opere dell'arte fotografica tra le opere protette dal diritto di autore, adeguando le disposizioni relative alle fotografie contenute nel titolo II della legge;
- 2) adeguare la protezione del diritto morale d'autore al disposto convenzionale;

3) adeguare il termine generale di durata della protezione del diritto di autore in misura non superiore a quella prevista nelle più recenti leggi dei Paesi aderenti alla convenzione di Berna, modificando proporzionalmente anche i termini speciali di tutela e abrogando contestualmente il regime di proroga di protezione previsto dal decreto legislativo luogotenenziale 20 luglio 1945, n. 440;

(*Omissis.*)

Convenzione di Berna

per la protezione delle opere letterarie e artistiche³ del 9 settembre 1886, completata a Parigi il 4 maggio 1896, riveduta a Berlino il 13 novembre 1908, completata a Berna il 20 marzo 1914 e riveduta a Roma il 2 giugno 1928, a Bruxelles il 26 giugno 1948, a Stoccolma il 14 luglio 1967 e a Parigi il 24 luglio 1971.

I Paesi dell'Unione, parimenti animati dal desiderio di proteggere nel modo più efficace ed uniforme possibile i diritti degli autori sulle loro opere letterarie ed artistiche,

riconoscendo l'importanza dei lavori della Conferenza di revisione tenuta a Stoccolma nel 1967,

hanno deciso di rivedere l'Atto adottato dalla Conferenza di Stoccolma, lasciando invariati gli articoli da 1 a 20 e da 22 a 26 di questo Atto.

Di conseguenza, i sottoscritti Plenipotenziari, dopo la presentazione dei loro pieni poteri, riconosciuti in buona e debita forma, hanno convenuto quanto segue:

Art. 1

I Paesi ai quali si applica la presente Convenzione sono costituiti in Unione per la protezione dei diritti degli autori sulle loro opere letterarie ed artistiche.

Art. 2

1) L'espressione "opere letterarie ed artistiche" comprende tutte le produzioni nel campo letterario, scientifico e artistico, qualunque ne sia il modo o la forma di espressione, come: i libri, gli opuscoli ed altri scritti; le conferenze, allocuzioni, sermoni ed altre opere della stessa natura; le opere drammatiche o drammatico-musicali; le opere coreografiche e pantomimiche; le composizioni musicali con o senza parole; le opere cinematografiche, alle quali sono

³ Dal testo ufficiale in lingua italiana della **Convention de Berne** (ai sensi dell'art. 37 della Convenzione).

assimilate le opere espresse mediante un procedimento analogo alla cinematografia; le opere di disegno, pittura, architettura, scultura, incisione e litografia; le opere fotografiche, alle quali sono assimilate le opere espresse mediante un procedimento analogo alla fotografia; le opere delle arti applicate; le illustrazioni, le carte geografiche, i piani, schizzi e plastici relativi alla geografia, alla topografia, all'architettura o alle scienze.

- 2) È tuttavia riservata alle legislazioni dei Paesi dell'Unione la facoltà di prescrivere che le opere letterarie ed artistiche oppure che una o più categorie di tali opere non siano protette fintanto che non siano state fissate su un supporto materiale.
- 3) Si proteggono come opere originali, senza pregiudizio dei diritti dell'autore dell'opera originale, le traduzioni, gli adattamenti, le riduzioni musicali e le altre trasformazioni di un'opera letteraria o artistica.

(Omissis.)

- 6) Le opere sopraindicate sono protette in tutti i Paesi dell'Unione. Tale protezione si esercita nell'interesse dell'autore e dei suoi aventi causa.

(Omissis.)

- 8) La protezione della presente Convenzione non si applica alle notizie del giorno od a fatti di cronaca che abbiano carattere di semplici informazioni di stampa.

(Omissis.)

Art. 3

- 1) Sono protetti in forza della presente Convenzione:
 - a) gli autori appartenenti a uno dei Paesi dell'Unione, per le loro opere, siano esse pubblicate oppure no;
 - b) gli autori non appartenenti ad alcuno dei Paesi dell'Unione, per le opere che essi pubblicano per la prima volta in uno di tali Paesi o simultaneamente in un Paese estraneo all'Unione e in un Paese dell'Unione.
- 2) Gli autori non appartenenti ad alcuno dei Paesi dell'Unione ma aventi la loro residenza abituale in uno di essi sono assimilati, ai fini dell'applicazione della presente Convenzione, agli autori appartenenti al predetto Paese.
- 3) Per "opere pubblicate" si devono intendere le opere edite col consenso dei loro autori, qualunque sia il modo di fabbricazione degli esemplari, purché questi, tenuto conto della natura dell'opera, siano messi a disposizione del pubblico in modo tale da soddisfarne i ragionevoli bisogni. Non costituiscono pubblicazione la rappresentazione di un'opera drammatica, drammatico-musicale o cinematografica, l'esecuzione di un'opera musicale, la recitazione pubblica di un'opera letteraria, la

trasmissione o la radiodiffusione di opere letterarie od artistiche, l'esposizione di un'opera d'arte e la costruzione di un'opera di architettura.

- 4) Si considera come pubblicata simultaneamente in più Paesi l'opera che appaia in due o più Paesi entro trenta giorni dalla sua prima pubblicazione.

Art. 4

Sono protetti in forza della presente Convenzione, anche se le condizioni previste dall'art. 3 non risultano adempiute:

- a) gli autori di opere cinematografiche, il cui produttore abbia sede o residenza abituale in uno dei Paesi dell'Unione;
- b) *(Omissis.)*

Art. 5

- 1) Nei Paesi dell'Unione diversi da quello di origine dell'opera gli autori godono, relativamente alle opere per le quali sono protetti in forza della presente Convenzione, dei diritti che le rispettive leggi attualmente conferiscono o potranno successivamente conferire ai nazionali, nonché dei diritti conferiti specificamente dalla presente Convenzione.

- 2) Il godimento e l'esercizio di questi diritti non sono subordinati ad alcuna formalità e sono indipendenti dall'esistenza della protezione nel Paese d'origine dell'opera. Per conseguenza, al di fuori delle clausole della presente Convenzione, l'estensione della protezione e i mezzi di ricorso assicurati all'autore per salvaguardare i propri diritti sono regolati esclusivamente dalla legislazione del Paese nel quale la protezione è richiesta.

- 3) La protezione nel Paese di origine è regolata dalla legislazione nazionale. Tuttavia l'autore, allorché non appartenga al paese d'origine dell'opera per la quale è protetto dalla presente Convenzione, avrà, in questo Paese, gli stessi diritti degli autori nazionali.

- 4) Si reputa Paese d'origine:

- a) per le opere pubblicate per la prima volta in uno dei Paesi dell'Unione, tale Paese; tuttavia, per le opere pubblicate simultaneamente in più Paesi dell'Unione che concedono durate di protezione diverse, quello la cui legislazione accorda la durata di protezione più breve;

- b) per le opere pubblicate simultaneamente in un Paese estraneo all'Unione e in un Paese dell'Unione, quest'ultimo Paese;

- c) per le opere non pubblicate o per quelle pubblicate per la prima volta in un Paese estraneo all'Unione, senza pubblicazione simultanea in un Paese dell'Unione, il Paese dell'Unione cui l'autore appartiene; tuttavia,

- I) se si tratta di opere cinematografiche, il cui produttore ha sede o re-

sidenza abituale in un Paese dell'Unione, si reputa quest'ultimo come Paese d'origine, e

- II) se si tratta di opere architettoniche edificate in un Paese dell'Unione o di opere delle arti grafiche e plastiche incorporate in uno stabile situato in un Paese dell'Unione, si reputa quest'ultimo Paese d'origine.

Art. 6

- 1) Quando un Paese estraneo all'Unione non protegge in misura sufficiente le opere degli autori appartenenti ad un Paese dell'Unione, quest'ultimo potrà limitare la protezione delle opere i cui autori, al momento della prima pubblicazione delle medesime, appartengano al Paese estraneo e non risiedano abitualmente in un Paese dell'Unione. Se il Paese della prima pubblicazione fa uso di questa facoltà, gli altri Paesi dell'Unione non saranno tenuti ad accordare alle opere, in tal modo soggette a particolare disciplina, una protezione più larga di quella loro accordata nel paese di prima pubblicazione.
- 2) Nessuna limitazione, stabilita in forza della linea precedente, dovrà pregiudicare i diritti acquisiti da un autore su di un'opera pubblicata in un Paese dell'Unione, prima che siffatta limitazione sia stata posta in esecuzione.
- 3) I Paesi dell'Unione che, in forza del presente art., limiteranno la protezione dei diritti degli autori, ne daranno notificazione scritta al Direttore Generale dell'Organizzazione mondiale della proprietà intellettuale (in seguito designato "Direttore Generale"), indicando i Paesi rispetto ai quali si limita la protezione e del pari le limitazioni cui sono soggetti i diritti degli autori appartenenti a questi Paesi.

Il Direttore Generale comunicherà immediatamente il fatto a tutti i Paesi dell'Unione.

Art. 6-bis

- 1) Indipendentemente dai diritti patrimoniali d'autore, ed anche dopo la cessione di detti diritti, l'autore conserva il diritto di rivendicare la paternità dell'opera e di opporsi ad ogni deformazione, mutilazione od altra modificazione, come anche ad ogni altro atto a danno dell'opera stessa, che rechi pregiudizio al suo onore od alla sua reputazione.
- 2) I diritti riconosciuti all'autore in forza dell'alinea precedente sono, dopo la sua morte, mantenuti almeno fino all'estinzione dei diritti patrimoniali ed esercitati dalle persone o istituzioni a tal fine legittimate dalla legislazione nazionale del Paese in cui la protezione è richiesta. Tuttavia, i Paesi la cui legislazione, in vigore al momento della ratifica del presente Atto o dell'adesione ad esso, non contiene disposizioni assicuranti la

protezione, dopo la morte dell'autore, di tutti i diritti a lui riconosciuti in forza dell'alinea precedente, hanno la facoltà di stabilire che taluni di questi diritti non siano mantenuti dopo la morte dell'autore.

- 3) I mezzi di ricorso per la tutela dei diritti di cui al presente art. sono regolati dalla legislazione del Paese dove la protezione è richiesta.

Art. 7

- 1) La durata della protezione concessa dalla presente Convenzione comprende la vita dell'autore e un periodo di cinquanta anni dopo la sua morte.
- 2) Tuttavia, per le opere cinematografiche, i Paesi dell'Unione hanno la facoltà di stabilire che la durata della protezione termini cinquanta anni dopo che l'opera sia stata resa accessibile al pubblico col consenso dell'autore, o, qualora ciò non si verifichi nei cinquanta anni successivi alla realizzazione dell'opera, che la durata della protezione termini cinquanta anni dopo tale realizzazione.
- 3) Per le opere anonime o pseudonime, la durata della protezione concessa dalla presente Convenzione termina cinquanta anni dopo che l'opera sia stata resa lecitamente accessibile al pubblico. Tuttavia, allorché lo pseudonimo adottato dall'autore non lascia dubbi sulla sua identità, la durata della protezione è quella prevista all'alinea 1). Ove l'autore di un'opera anonima o pseudonima riveli la propria identità entro il periodo sopra indicato, il termine di protezione applicabile sarà quello previsto all'alinea 1). I Paesi dell'Unione non hanno l'obbligo di proteggere le opere anonime e pseudonime, allorché è presumibile che il loro autore sia morto da cinquanta anni.
- 4) È riservata alle legislazioni dei Paesi dell'Unione la facoltà di stabilire la durata della protezione delle opere fotografiche e di quelle delle arti applicate, protette in qualità di opere artistiche; tuttavia questa durata non potrà essere inferiore a venticinque anni computati dalla data della realizzazione di una tale opera.

(Omissis.)

Art. 7-bis

Le disposizioni dell'art. precedente sono del pari applicabili quando il diritto d'autore spetta in comune ai collaboratori di una opera, con la riserva che i termini successivi alla morte dell'autore vanno computati dalla data della morte dell'ultimo collaboratore superstite.

Art. 8

Gli autori di opere, letterarie ed artistiche protette dalla presente Convenzione hanno, per tutta la durata dei loro diritti sull'opera originale, il diritto esclusivo di fare od autorizzare la traduzione delle loro opere.

Art. 9

- 1) Gli autori di opere letterarie ed artistiche protette dalla presente Convenzione hanno il diritto esclusivo di autorizzare la riproduzione delle loro opere in qualsiasi maniera e forma.
- 2) È riservata alle legislazioni dei Paesi dell'Unione la facoltà di permettere la riproduzione delle predette opere in taluni casi speciali, purché una tale riproduzione non rechi danno allo sfruttamento normale dell'opera e non causi un pregiudizio ingiustificato ai legittimi interessi dell'autore.
- 3) Qualsiasi registrazione sonora o visiva è considerata riproduzione ai sensi della presente Convenzione.

Art. 10

- 1) Sono lecite le citazioni tratte da un'opera già resa lecitamente accessibile al pubblico, nonché le citazioni di articoli di giornali e riviste periodiche nella forma di rassegne di stampe, a condizione che dette citazioni siano fatte conformemente ai buoni usi e nella misura giustificata dallo scopo.
- 2) Restano fermi gli effetti della legislazione dei Paesi dell'Unione e degli accordi particolari tra essi stipulati o stipulandi, per quanto concerne la facoltà d'utilizzare lecitamente opere letterarie o artistiche a titolo illustrativo nell'insegnamento, mediante pubblicazioni, emissioni radiodiffuse o registrazioni sonore o visive, purché una tale utilizzazione sia fatta conformemente ai buoni usi e nella misura giustificata dallo scopo.
- 3) Le citazioni e utilizzazioni contemplato negli alinea precedenti dovranno menzionare la fonte e, se vi compare, il nome dello autore.

Art. 10-bis

- 1) È riservata alle legislazioni dei Paesi dell'Unione la facoltà di permettere la riproduzione per mezzo della stampa, la radiodiffusione o la trasmissione per filo al pubblico di articoli di attualità su argomenti economici, politici, religiosi, pubblicati in giornali o riviste periodiche, oppure di opere radiodiffuse aventi lo stesso carattere, nei casi in cui la riproduzione, la radiodiffusione o la predetta trasmissione non ne siano esplicitamente riservate. Tuttavia, la fonte deve essere sempre chiaramente indicata; la sanzione di questo obbligo è stabilita dalla legislazione del Paese dove la protezione è richiesta.
- 2) È del pari riservato alla legislazione dei Paesi della Unione di stabilire le condizioni alle quali, nei resoconti di avvenimenti di attualità mediante la fotografia, la cinematografia, la radiodiffusione o la trasmissione per filo al pubblico, le opere letterarie od artistiche viste o udite durante l'avvenimento possono, nella misura giustificata dalle finalità informative, essere riprodotte e rese accessibili al pubblico.

*Art. 11**(Omissis.)**Art. 11-bis*

- 1) Gli autori di opere letterarie ed artistiche hanno il diritto esclusivo di autorizzare: 1° la radiodiffusione delle loro opere o la comunicazione al pubblico di esse mediante qualsiasi altro mezzo atto a diffondere senza filo segni, suoni od immagini; 2° ogni comunicazione al pubblico, con o senza filo, dell'opera radiodiffusa, quando tale comunicazione sia eseguita da un ente diverso da quello originario; 3° la comunicazione al pubblico, mediante altoparlante o qualsiasi altro analogo strumento trasmittitore di segni, suoni od immagini, dell'opera radiodiffusa.
- 2) Spetta alle legislazioni dei Paesi dell'Unione di determinare le condizioni per l'esercizio dei diritti previsti nel precedente alinea 1), ma tali condizioni avranno effetto strettamente limitato al Paese che le abbia stabilite. In nessun caso esse possono ledere il diritto morale dell'autore, né il diritto spettante all'autore stesso di ottenere un equo compenso, che, in mancanza di amichevole accordo sarà fissato dall'autorità competente.
- 3) Salvo patto contrario, l'autorizzazione rilasciata in conformità dell'alinea 1) del presente art. non implica quella di registrare, mediante strumenti riproduttori di suoni od immagini, l'opera radiodiffusa. È tuttavia riservata alle legislazioni dei Paesi dell'Unione la disciplina delle registrazioni effimere effettuate da un ente di radiodiffusione coi propri mezzi e per le sue emissioni. Dette legislazioni possono autorizzare la conservazione di siffatte registrazioni in archivi ufficiali, in considerazione del loro eccezionale carattere documentario.

*(Omissis.)**Art. 12*

Gli autori di opere letterarie od artistiche hanno il diritto esclusivo di autorizzare adattamenti, variazioni e altre trasformazioni delle loro opere.

*Art. 13**(Omissis.)**Art. 14*

- 1) Gli autori di opere letterarie od artistiche hanno il diritto esclusivo di autorizzare: 1° l'adattamento e la riproduzione cinematografica di dette opere e la messa in circolazione delle opere in tal modo adattate o riprodotte; 2° la rappresentazione pubblica, l'esecuzione pubblica e la trasmissione per filo al pubblico delle opere in tal modo adattate o riprodotte.

- 2) L'adattamento in qualsiasi altra forma artistica delle produzioni cinematografiche tratte da opere letterarie od artistiche è soggetta, senza pregiudizio dell'autorizzazione degli autori di dette produzioni, all'autorizzazione dell'autore dell'opera originale.
- 3) Le disposizioni dell'art. 13. 1) non sono applicabili.

Art. 14-bis

- 1) Senza pregiudizio dei diritti dell'autore dell'opera eventualmente adattata o riprodotta, l'opera cinematografica è protetta come una opera originale. Il titolare del diritto d'autore sull'opera cinematografica gode degli stessi diritti dell'autore di un'opera originale, inclusi i diritti contemplati nell'art. precedente.
- 2) a) Spetta alla legislazione del Paese dove la protezione è richiesta di stabilire i titolari del diritto d'autore sull'opera cinematografica.
- b) Tuttavia, nei Paesi dell'Unione la cui legislazione comprende fra i titolari gli autori dei contributi apportati alla realizzazione dell'opera cinematografica, questi, se si sono impegnati a fornire tali contributi, non potranno, salvo stipulazione contraria o particolare, opporsi alla riproduzione, alla messa in circolazione, alla rappresentazione ed esecuzione pubbliche, alla trasmissione per filo al pubblico, alla radiodiffusione e comunicazione al pubblico, all'aggiunta di sottotitoli e al doppiaggio dei testi dell'opera cinematografica.
- c) Spetta alla legislazione del Paese dell'Unione dove il produttore dell'opera cinematografica ha sede o residenza abituale di stabilire se, per l'applicazione del comma b), il suddetto impegno debba rivestire la forma del contratto scritto o d'altro equivalente atto scritto. È tuttavia riservata alla legislazione del Paese dell'Unione dove la protezione è richiesta la facoltà di esigere che questo impegno sia un contratto scritto o altro atto scritto equivalente. I Paesi che fanno uso di questa facoltà dovranno notificarlo al Direttore Generale mediante una dichiarazione scritta ch'egli comunicherà senza indugio a tutti gli altri Paesi dell'Unione.
- d) Per "stipulazione contraria o particolare" devesi intendere qualsiasi condizione restrittiva contemplata in detto impegno.
- 3) Tranne diversa norma della legislazione nazionale, le disposizioni dell'alinea 2b) non sono applicabili agli autori di scenari, dialoghi ed opere musicali, creati per la realizzazione dell'opera cinematografica, né al realizzatore principale di essa. Tuttavia, i Paesi dell'Unione, la cui legislazione non prevede l'applicazione dell'alinea 2b) al predetto realizzatore, dovranno notificarlo al Direttore Generale mediante una dichiarazione scritta ch'egli comunicherà senza indugio a tutti gli altri Paesi dell'Unione.

Art. 14-ter
(*Omissis.*)

Art. 15

- 1) Affinché gli autori di opere letterarie ed artistiche protette dalla presente Convenzione siano fino a prova contraria ritenuti tali, ed ammessi in conseguenza ad agire contro i contraffattori davanti ai tribunali dei Paesi dell'Unione, è sufficiente che il nome dell'autore sia indicato sull'opera nei modi d'uso. Il presente alinea è applicabile anche se il nome sia uno pseudonimo, purché questo non lasci dubbi sull'identità dell'autore.
- 2) Si presume produttore di un'opera cinematografica, fino a prova contraria, la persona fisica o giuridica il cui nome è indicato su detta opera nei modi d'uso.
- 3) Per le opere anonime e per le opere pseudonime diverse da quelle menzionate nell'alinea 1), l'editore, il cui nome sia indicato sull'opera, è, senza necessità di altre prove, considerato quale rappresentante dell'autore; in tal veste egli è legittimato a salvaguardarne e a farne valere i diritti. La disposizione del presente alinea non è più applicabile, quando l'autore abbia rivelato la propria identità e dimostrato tale sua qualità.
- 4) a) Per le opere non pubblicate di cui è ignota l'identità dell'autore, il quale può tuttavia presumersi come appartenente ad un Paese dell'Unione, è riservata alla legislazione di questo Paese la facoltà di designare l'autorità competente a rappresentare l'autore e abilitarla a salvaguardarne e a farne valere i diritti nei Paesi dell'Unione.
- b) I paesi dell'Unione che, in forza di questa disposizione, procederanno a una tale designazione, la notificheranno al Direttore Generale mediante una dichiarazione scritta contenente tutte le informazioni relative all'autorità in tal modo designata. Il Direttore Generale comunicherà senza indugio questa dichiarazione a tutti gli altri Paesi dell'Unione.

Art. 16

- 1) Ogni opera contraffatta può essere sequestrata nei Paesi dell'Unione nei quali l'opera originale ha diritto alla protezione legale.
- 2) Le disposizioni dell'alinea precedente sono del pari applicabili alle riproduzioni provenienti da un Paese dove l'opera non è protetta o ha cessato di esserlo.
- 3) Il sequestro è eseguito in conformità alla legislazione di ciascun Paese.
(*Omissis.*)

Art. 18

1) La presente Convenzione si applica a tutte le opere che al momento della sua entrata in vigore non siano ancora cadute in pubblico dominio nel loro Paese d'origine per effetto della scadenza della durata di protezione.

Pertanto, se un'opera, per effetto della scadenza della durata di protezione che le era anteriormente riconosciuta, è caduta in pubblico dominio nel Paese dove la protezione è richiesta, l'opera stessa non vi sarà nuovamente protetta.

(Omissis.)

ANNESSO

(Omissis.)

Art. II

1) Ogni Paese che abbia dichiarato di volersi avvalere del beneficio della facoltà prevista dal presente art., sarà abilitato, per quanto riguarda le opere pubblicate in forma stampata o in ogni altra forma analoga di riproduzione, a sostituire al diritto esclusivo di traduzione, previsto dall'art. 8, un regime di licenze non esclusive e incedibili, accordato dall'autorità competente alle condizioni che seguono e in conformità alle disposizioni dell'art. IV.

2) a) Con riserva delle disposizioni dell'alinea 3), quando, alla scadenza di un periodo di tre anni o di un periodo più lungo determinato dalla legislazione nazionale del suddetto Paese, a partire dalla prima pubblicazione di un'opera, la traduzione della stessa non è stata pubblicata in una lingua d'uso generale in questo Paese dal titolare del diritto di traduzione o con la sua autorizzazione, ogni cittadino di tale Paese potrà ottenere una licenza per fare una traduzione dell'opera nella detta lingua e pubblicare questa traduzione sotto forma stampata o sotto ogni altra forma analoga di riproduzione.
 b) Una licenza può anche essere accordata in forza del presente art., se tutte le edizioni della traduzione pubblicata nella lingua considerata sono esaurite.

(Omissis.)

5) Ogni licenza di cui al presente art. non potrà essere accordata che per l'uso scolastico, universitario o di ricerca.

(Omissis.)

b) Delle registrazioni sonore o visive di una traduzione fatta da un organismo di radiodiffusione in forza di una licenza accordata in virtù del presente alinea possono, ai fini e sotto riserva delle condizioni enumerate nel comma a) e con l'accordo di questo organismo, essere

anche utilizzate da ogni altro organismo di radiodiffusione avente la sua sede nel Paese la cui autorità competente ha accordato la licenza in questione.

c) Purché tutti i criteri e le condizioni enumerate al comma a) siano rispettate, una licenza può ugualmente essere accordata a un organismo di radiodiffusione per tradurre qualunque testo incorporato in una fissazione audio-visiva fatta e pubblicata ai soli fini dell'uso scolastico e universitario.

(Omissis.)

Art. III

1) Ogni Paese che abbia dichiarato di volersi avvalere del beneficio della facoltà prevista dal presente art. sarà abilitato a sostituire al diritto esclusivo di riproduzione previsto all'art. 9 un regime di licenze non esclusive e non cedibili, accordate dall'autorità competente alle condizioni che seguono e in conformità alle disposizioni dell'art. IV.

(Omissis.)

b) Il presente art. si applica del pari alla riproduzione audiovisiva di fissazioni lecite audio-visive quando costituiscano o incorporino opere protette, come pure alla traduzione del testo che le accompagna in una lingua di uso generale nel Paese in cui la licenza è richiesta, sempre che le fissazioni audio-visive di cui si tratta siano state concepite e pubblicate ai soli fini dell'uso scolastico e universitario.

(Omissis.)

Dichiarazione Universale dei Diritti dell’Uomo*Adottata dall’Assemblea Generale delle Nazioni Unite il 10 Dicembre 1948²²**(Omissis.)*

Art. 27

Ogni individuo ha diritto di prendere parte liberamente alla vita culturale della comunità, di godere delle arti e di partecipare al progresso scientifico ed ai suoi benefici.

Ogni individuo ha diritto alla protezione degli interessi morali e materiali derivanti da ogni produzione scientifica, letteraria e artistica di cui egli sia autore.

*(Omissis.)*Titolo VIII
Dell’azienda*(Omissis.)*CAPO III
Del marchio*(Omissis.)*

TITOLO IX

Dei diritti sulle opere dell’ingegno e sulle invenzioni industriali
Vedere anche Leggi Speciali, Brevetti

CAPO I

Del diritto di autore sulle opere dell’ingegno letterarie e artistiche

Art. 2575 Oggetto del diritto

Formano oggetto del diritto di autore le opere dell’ingegno di carattere creativo che appartengono alle scienze, alla letteratura, alla musica, alle arti

22 Documento integrale: <http://www.interlex.it/testi/dichuniv.htm>.

figurative, all'architettura, al teatro e alla cinematografia, qualunque ne sia il modo o la forma di espressione.

Art. 2576 Acquisto del diritto

Il titolo originario dell'acquisto del diritto di autore è costituito dalla creazione dell'opera, quale particolare espressione del lavoro intellettuale.

Art. 2577 Contenuto del diritto

L'autore ha il diritto esclusivo di pubblicare l'opera e di utilizzarla economicamente in ogni forma e modo, nei limiti e per gli effetti fissati dalla legge.

L'autore, anche dopo la cessione dei diritti previsti dal comma precedente, può rivendicare la paternità dell'opera e può opporsi a qualsiasi deformazione, mutilazione o altra modifica dell'opera stessa, che possa essere di pregiudizio al suo onore o alla sua reputazione.

Art. 2578 Progetti di lavori

(*Omissis.*)

Art. 2579 Interpreti ed esecutori

Agli artisti attori o interpreti di opere o composizioni drammatiche o letterarie, e agli artisti esecutori di opere o composizioni musicali, anche se le opere o composizioni sovraindicate sono in dominio pubblico, compete, nei limiti, per gli effetti e con le modalità fissati dalle leggi speciali, indipendentemente dall'eventuale retribuzione loro spettante per la recitazione, rappresentazione od esecuzione, il diritto ad un equo compenso nei confronti di chiunque diffonda o trasmetta per radio, telefono od altro apparecchio equivalente, ovvero incida, registri o comunque riproduca su dischi fonografici, pellicola cinematografica od altro apparecchio equivalente la suddetta recitazione, rappresentazione od esecuzione.

Gli artisti attori od interpreti e gli artisti esecutori hanno diritto di opporsi alla diffusione, trasmissione o riproduzione della loro recitazione, rappresentazione od esecuzione che possa essere di pregiudizio al loro onore e alla loro reputazione.

Art. 2580 Soggetti del diritto

Il diritto di autore spetta all'autore ed ai suoi aventi causa nei limiti e per gli effetti fissati dalle leggi speciali.

Art. 2581 Trasferimento dei diritti di utilizzazione

I diritti di utilizzazione sono trasferibili.

Il trasferimento per atto tra vivi deve essere provato per iscritto (2725).

Art. 2582 Ritiro dell'opera dal commercio

L'autore, qualora concorrono gravi ragioni morali, ha diritto di ritirare l'opera dal commercio, salvo l'obbligo di indennizzare coloro che hanno acquistato i diritti di riprodurre, diffondere, eseguire, rappresentare o mettere in commercio l'opera medesima.

Questo diritto è personale e intrasmissibile.

Art. 2583 Leggi speciali

L'esercizio dei diritti contemplati in questo capo e la loro durata sono regolati dalle leggi speciali.

CAPO II

Del diritto di brevetto per invenzioni industriali
(*Omissis.*)

Convenzione Universale del diritto d'autore⁴

Premessa⁵

La Convenzione universale sul diritto d'autore venne firmata a Ginevra il 6 settembre 1952 da 32 Stati, tra cui l'Italia, dove è entrata in vigore a partire dal 26 gennaio 1957.

Precedentemente le opere letterarie e artistiche erano regolate dalla Convenzione di Berna del 1886, a cui però non avevano aderito gli Stati Uniti.

La Convenzione, la dichiarazione, la risoluzione e i tre protocolli sono stati in seguito riveduti e firmati a Parigi il 24 luglio 1971 e hanno sostituito le disposizioni firmate a Ginevra.

L'obiettivo della Convenzione fu quello di creare una serie di regole, sottoscritte da tutti gli Stati contraenti, con l'intento di creare un sistema di protezione delle opere letterarie, scientifiche ed artistiche di tutti i paesi, che avesse una valenza universale, per assicurare il rispetto della persona e per rendere più facile la divulgazione delle opere dell'ingegno.

La Convenzione non sostituiva ma si affiancava ai sistemi già in vigore.

Attraverso la Convenzione viene finalmente riconosciuto all'autore il diritto esclusivo di fare, di pubblicare e di autorizzare a fare e pubblicare la traduzione delle proprie opere.

Convenzione

Gli Stati contraenti,

desiderosi di assicurare in tutti i Paesi la protezione dei diritti degli autori sulle opere letterarie, scientifiche e artistiche, convinti che un regime di protezione dei diritti d'autore adeguato a tutte le nazioni ed espresso in una Convenzione universale, in aggiunta ai sistemi internazionali già in vigore e senza danneggiarli, è di natura tale da assicurare il rispetto dei diritti della persona umana e da favorire lo sviluppo delle lettere, delle scienze e delle arti, persuasi che un tale regime universale di protezione dei diritti degli autori faciliterà la diffusione delle opere dell'ingegno e contribuirà a una migliore comprensione internazionale, hanno deciso di rivedere la Convenzione universale sul diritto

⁴ Estratto da http://www.asida.it/pdf/Convenzione_Universale_diritto_autore.pdf. (versione integrale in italiano)

⁵ Da <http://www.portaldiritto.com/cosa-dice-la-convenzione-universale-sul-diritto-dautore-cua.htm>

d'autore firmata a Ginevra il 6 settembre 1952 (qui di seguito denominata «la Convenzione del 1952») e, di conseguenza, hanno convenuto quanto segue:

Art. I

Ogni Stato contraente si impegna ad adottare tutte le disposizioni necessarie al fine di assicurare una protezione sufficiente ed efficace dei diritti degli autori e di ogni altro titolare di tali diritti sulle opere letterarie, scientifiche e artistiche, quali gli scritti, le opere musicali, drammatiche e cinematografiche, le pitture, le incisioni e le sculture.

Art. II

1. Le opere pubblicate dei cittadini di ogni Stato contraente nonché le opere pubblicate per la prima volta sul territorio di detto Stato godono, in ogni altro Stato contraente, della protezione che questo altro Stato accorda alle opere dei suoi cittadini pubblicate per la prima volta sul suo territorio, nonché della protezione particolare accordata dalla presente Convenzione.
2. Le opere non pubblicate dei cittadini di ogni Stato contraente godono, in ogni altro Stato contraente, della protezione che questo altro Stato accorda alle opere non pubblicate dei suoi cittadini, nonché della protezione particolare accordata dalla presente Convenzione.
3. Ai fini dell'applicazione della presente Convenzione, ogni Stato contraente può, in base alle disposizioni della propria legislazione interna, assimilare ai suoi cittadini ogni persona domiciliata sul territorio di tale Stato.

Art. III

1. Ogni Stato contraente che, in base alla propria legislazione interna, richieda, come condizione per la protezione dei diritti d'autore, l'adempimento di formalità quali deposito, registrazione, menzione, certificati notarili, pagamento di tasse, fabbricazione e pubblicazione sul territorio nazionale, deve considerare tali esigenze soddisfatte per qualsiasi opera protetta ai sensi della presente Convenzione, pubblicata per la prima volta fuori del territorio di tale Stato e il cui autore non è un suo cittadino se, fin dalla prima pubblicazione di tale opera, tutti gli esemplari dell'opera pubblicata con l'autorizzazione dell'autore o di qualsiasi altro titolare dei suoi diritti portano il simbolo © accompagnato dal nome del titolare del diritto d'autore e dall'indicazione dell'anno della prima pubblicazione; il simbolo, il nome e l'anno devono essere apposti in modo e luogo tali da indicare chiaramente che il diritto d'autore è riservato.
2. Le disposizioni del paragrafo 1 non impediscono ad uno Stato contraente di sottoporre a formalità o ad altre condizioni, al fine di assicurare

l'acquisizione e il godimento del diritto d'autore, le opere pubblicate per la prima volta sul suo territorio, o quelle dei suoi cittadini, qualunque sia il luogo della pubblicazione di tali opere.

3. Le disposizioni del paragrafo 1 non impediscono ad uno Stato contraente di esigere da una persona che stia in giudizio di adempiere, ai fini del processo, alle norme di procedura quali l'assistenza dell'attore da parte di un avvocato che eserciti in quello Stato e il deposito da parte dell'attore di un esemplare dell'opera presso il tribunale o un ufficio amministrativo o presso ambedue. Tuttavia la mancata soddisfazione di tali obblighi non inficia la validità del diritto d'autore. Non può essere imposto ad un cittadino di un altro Stato contraente alcuno di questi obblighi, se tale obbligo non è imposto ai cittadini dello Stato nel quale è richiesta la protezione.
4. In ciascuno Stato contraente devono essere assicurati i mezzi giuridici per proteggere senza formalità le opere non pubblicate dei cittadini degli altri Stati contraenti.
5. Se uno Stato contraente concede più di un periodo di protezione e se il primo periodo è di durata superiore ad uno dei tempi minimi previsti all'articolo IV della presente Convenzione, tale Stato ha la facoltà di non applicare il paragrafo 1 del presente articolo per quanto concerne il secondo periodo di protezione e i periodi successivi.

Art. IV

1. La durata della protezione dell'opera è regolata dalla legge dello Stato contraente in cui è richiesta la protezione conformemente alle disposizioni dell'articolo II e del presente articolo.
2.
 - a) La durata della protezione per le opere protette dalla presente Convenzione non sarà inferiore a un periodo che comprende la vita dell'autore e venticinque anni successivi alla sua morte. Tuttavia lo Stato contraente che, alla data dell'entrata in vigore della presente Convenzione sul suo territorio, avrà ridotto tale termine, per determinate categorie di opere, ad un periodo che s'inizi dalla prima pubblicazione dell'opera, avrà la facoltà di conservare tali deroghe e di estenderle ad altre categorie. Per tutte queste categorie, la durata della protezione non sarà inferiore a venticinque anni a partire dalla data della prima pubblicazione.
 - b) Ogni Stato contraente che, alla data dell'entrata in vigore della presente Convenzione sul suo territorio, non calcoli la durata della protezione in base alla vita dell'autore, avrà la facoltà di calcolare tale durata a partire dalla prima pubblicazione dell'opera o, se del caso, dalla registrazione di quest'opera precedente alla sua pubblicazione; la durata della protezio-

- ne non sarà inferiore a venticinque anni a partire dalla data della prima pubblicazione o, se del caso, dalla registrazione dell'opera anteriore alla pubblicazione.
- c) Se la legislazione dello Stato contraente prevede due o più periodi consecutivi di protezione, la durata del primo periodo non sarà inferiore alla durata di uno dei periodi minimi specificata alle precedenti lettere a) e b).
3. Le disposizioni del paragrafo 2 non si applicano alle opere fotografiche, né alle opere di arti applicate. Tuttavia, negli Stati contraenti che proteggono le opere fotografiche e, quali opere artistiche, le opere di arti applicate, la durata della protezione non sarà, per queste opere, inferiore a dieci anni.
- 4.
- a) Nessuno Stato contraente avrà l'obbligo di assicurare la protezione di un'opera per una durata superiore a quella stabilita per la categoria a cui essa appartiene, se si tratta di un'opera non pubblicata, dalla legge dello Stato contraente di cui l'autore è cittadino e, se si tratta di un'opera pubblicata, dalla legge dello Stato contraente in cui tale opera è stata pubblicata per la prima volta.
 - b) Ai fini dell'applicazione della lettera a) se la legislazione di uno Stato contraente prevede due o più periodi consecutivi di protezione, la durata della protezione accordata da tale Stato è considerata la somma di tali periodi. Tuttavia, se per un motivo qualsiasi un'opera determinata non è protetta da tale Stato durante il secondo periodo o uno dei periodi seguenti, gli altri Stati contraenti non hanno l'obbligo di proteggere tale opera durante il secondo periodo o i periodi successivi.
5. Ai fini dell'applicazione del paragrafo 4, l'opera di un cittadino di uno Stato contraente pubblicata per la prima volta in uno Stato non contraente sarà considerata come pubblicata per la prima volta nello Stato contraente di cui l'autore è cittadino.
6. Ai fini dell'applicazione del precedente paragrafo 4, in caso di pubblicazione simultanea in due o più Stati contraenti, l'opera sarà considerata come pubblicata per la prima volta nello Stato che accorda la protezione meno lunga. È considerata come pubblicata simultaneamente in più Paesi ogni opera che sia apparsa in due o più Paesi entro trenta giorni dalla sua prima pubblicazione.

Art. IV^{bis}

1. I diritti contemplati nell'articolo 1 comprendono i diritti fondamentali che assicurano la protezione degli interessi patrimoniali dell'autore, in particolare il diritto esclusivo di autorizzare la riproduzione con qual-

siasi mezzo, la rappresentazione e l'esecuzione pubbliche e la radiodifusione. Le disposizioni del presente articolo si applicano alle opere protette dalla presente Convenzione, sia nella loro forma originale, sia in una forma riconoscibile come derivata dall'opera originale.

2. Tuttavia ogni Stato contraente può, secondo la propria legislazione nazionale, apportare eccezioni, non contrarie allo spirito e alle disposizioni della presente Convenzione, ai diritti menzionati nel paragrafo 1 del presente articolo. Gli Stati che facciano eventualmente uso di tale facoltà dovranno tuttavia accordare a ciascuno dei diritti ai quali sia fatta eccezione un livello ragionevole di protezione effettiva.

Art. V

1. I diritti di cui all'articolo 1 comprendono il diritto esclusivo di fare, di pubblicare e di autorizzare a fare e pubblicare la traduzione delle opere protette ai sensi della presente Convenzione.
2. (*Omissis.*)

*Art. V^{bis} (*Omissis.*)*

*Art. V^{ter} (*Omissis.*)*

Art. V^{quater}

1. Ogni Stato contraente al quale si applichi il paragrafo 1 dell'articolo V^{bis} può adottare le disposizioni seguenti:

- a) Se alla scadenza:

- i) del periodo stabilito alla lettera c) calcolato a partire dalla prima pubblicazione di un'edizione determinata di un'opera letteraria, scientifica o artistica prevista al paragrafo 3, o
- ii) di ogni periodo più lungo stabilito dalla legislazione nazionale dello Stato, non sono stati messi in vendita in detto Stato esemplari di tale edizione, per rispondere alle esigenze sia del grande pubblico, sia dell'insegnamento scolastico e universitario, ad un prezzo paragonabile a quello adottato in detto Stato per opere analoghe, da parte del titolare del diritto di riproduzione o con la sua autorizzazione, ogni cittadino di tale Stato potrà ottenere, dall'autorità competente, una licenza non esclusiva per pubblicare detta edizione, a quel prezzo o a un prezzo inferiore, per rispondere alle esigenze dell'insegnamento scolastico e universitario. La licenza potrà essere concessa soltanto se il richiedente, conformemente alle disposizioni in vigore nello Stato, dimostra di aver chiesto al titolare del diritto l'autorizzazione di pubblicare tale opera e, dopo debita diligenza da parte sua, non ha potuto rintracciare il titolare del diritto d'autore o ottenere la sua autorizzazione. Al momento di

fare la richiesta il richiedente deve anche informarne sia il Centro internazionale d'informazione sul diritto d'autore istituito dall'Organizzazione delle Nazioni Unite per l'educazione, la scienza e la cultura, sia ogni centro nazionale o regionale di informazione di cui alla lettera d).

- b) La licenza potrà essere anche concessa alle stesse condizioni se, durante un periodo di sei mesi, esemplari autorizzati dell'edizione in questione non vengano più messi in vendita nello Stato interessato per rispondere alle esigenze sia del grosso pubblico, sia dell'insegnamento scolastico e universitario, a un prezzo paragonabile a quello adottato nello Stato per opere analoghe.
- c) Il periodo di cui alla lettera a) sarà di cinque anni. Tuttavia:
 - i) per le opere di scienze esatte e naturali e per quelle di tecnologia tale periodo sarà di tre anni;
 - ii) per le opere che appartengono al campo dell'immaginazione quali i romanzi, le opere poetiche, drammatiche e musicali e per i libri d'arte, tale periodo sarà di sette anni.
- d) Qualora il titolare del diritto di riproduzione non sia stato rintracciato dal richiedente, quest'ultimo deve inviare, per posta aerea, in plico raccomandato, copie della sua richiesta all'editore il cui nome figura sull'opera e a ogni centro nazionale o regionale d'informazione indicato come tale in una notifica depositata presso il Direttore generale, dallo Stato in cui si ritiene che l'editore eserciti la maggior parte delle sue attività professionali. In mancanza di tale notifica egli invierà anche una copia al Centro internazionale d'informazione sul diritto d'autore istituito dall'Organizzazione delle Nazioni Unite per l'educazione, la scienza e la cultura. La licenza non potrà essere concessa prima della scadenza di un periodo di tre mesi a decorrere dall'invio delle copie della richiesta.
- e) Nel caso in cui la licenza possa essere ottenuta alla scadenza del periodo di tre anni, la stessa non potrà essere concessa ai sensi del presente articolo:
 - i) fino alla scadenza di un periodo di sei mesi dalla data della richiesta d'autorizzazione di cui alla lettera a), o, nel caso in cui l'identità o l'indirizzo del titolare del diritto di riproduzione non sia conosciuto, alla data dell'invio delle copie della richiesta di cui alla lettera d) al fine di ottenere la licenza;
 - ii) se durante tale periodo non ha avuto luogo alcuna distribuzione di esemplari dell'edizione alle condizioni previste alla lettera a).
- f) Il nome dell'autore e il titolo dell'edizione particolare dell'opera de-

vono essere stampati su tutti gli esemplari della riproduzione pubblicata. La licenza non si estende all'esportazione di esemplari e sarà valida soltanto per l'edizione all'interno del territorio dello Stato contraente in cui tale licenza è stata richiesta. La licenza non potrà essere ceduta dal suo beneficiario.

- g) La legislazione nazionale adotterà le opportune misure per assicurare un'esatta riproduzione dell'edizione in questione.
- h) Ai sensi del presente articolo non sarà concessa la licenza per riprodurre e pubblicare una traduzione di un'opera, nei seguenti casi:
 - i) qualora la traduzione in questione non sia stata pubblicata dal titolare del diritto d'autore o con la sua autorizzazione;
 - ii) qualora la traduzione non sia in una lingua di uso comune nello Stato che è autorizzato a rilasciare la licenza.
- 2. Le disposizioni che seguono si applicano alle eccezioni previste al paragrafo 1 del presente articolo:
 - a) Ogni esemplare pubblicato conformemente ad una licenza concessa ai sensi del presente articolo dovrà contenere un'avvertenza nella lingua appropriata che precisi che l'esemplare è messo in circolazione soltanto nello Stato contraente al quale tale licenza si riferisce; se l'opera riporta la menzione indicata al paragrafo 1 dell'articolo III, gli esemplari così pubblicati dovranno riportare la stessa menzione.
 - b) Saranno adottate opportune disposizioni a livello nazionale affinché:
 - i) la licenza preveda un equo compenso conforme al livello delle somme normalmente versate nel caso di licenze liberamente negoziate fra gli interessati nei due Paesi in questione;
 - ii) il compenso sia pagato e trasmesso. Qualora esista una regolamentazione nazionale in materia di divise, l'autorità competente compirà ogni sforzo, mediante ricorso ai meccanismi internazionali, per assicurare la trasmissione del compenso in moneta convertibile a livello internazionale o nel suo equivalente.
 - c) Ogni volta che esemplari di un'edizione di un'opera siano messi in vendita nello Stato contraente per soddisfare le esigenze, sia del grande pubblico sia dell'insegnamento scolastico e universitario, da parte del titolare del diritto di riproduzione o con la sua autorizzazione, a un prezzo paragonabile a quello adottato nello Stato per opere analoghe, qualsiasi licenza concessa in virtù del presente articolo cesserà nel caso in cui tale edizione sia nella stessa lingua dell'edizione pubblicata in virtù della licenza e se il contenuto sia essenzialmente lo stesso. Gli esemplari già prodotti prima della scadenza della licenza potranno continuare ad essere distribuiti fino al loro esaurimento.

- d) La licenza non può essere concessa quando l'autore abbia ritirato dalla circolazione tutti gli esemplari di un'edizione.
- 3.
- a) Salve le disposizioni della lettera b), le opere letterarie, scientifiche o artistiche alle quali si applica il presente articolo sono limitate alle opere pubblicate sotto forma di edizione stampata o sotto ogni altra forma analoga di riproduzione.
 - b) Il presente articolo si applica inoltre alla riproduzione audiovisiva delle lecite fissazioni audiovisive che costituiscano o incorporino opere protette nonché alla traduzione del testo che le accompagna in una lingua di uso comune nello Stato autorizzato a rilasciare la licenza, purché le fissazioni audiovisive in questione siano state concepite e pubblicate al solo fine di essere utilizzate per uso scolastico e universitario.

Art. VI

Per «pubblicazione» ai sensi della presente Convenzione si intende la riproduzione in forma tangibile e la messa a disposizione del pubblico di esemplari dell'opera che ne permettano la lettura o la conoscenza visiva.

Art. VII

La presente Convenzione non si applica alle opere, o ai diritti su tali opere, che, al momento dell'entrata in vigore della presente Convenzione nello Stato contraente in cui è richiesta la protezione, abbiano definitivamente cessato di essere protette in tale Stato o non lo siano mai state.

(Omissis.)

Artt. XI - XVI (Omissis.)

Art. XVII

1. La presente Convenzione non pregiudica in alcun modo le disposizioni della Convenzione di Berna per la protezione delle opere letterarie e artistiche né l'appartenenza all'Unione creata con tale Convenzione.
2. In vista dell'applicazione del precedente paragrafo, viene allegata una dichiarazione al presente articolo. Tale dichiarazione è parte integrante della presente Convenzione per gli Stati legati dalla Convenzione di Berna al 1° gennaio 1951 o che vi hanno aderito successivamente. La firma della presente Convenzione da parte dei suddetti Stati vale anche quale firma della dichiarazione; ogni ratifica o accettazione della presente Convenzione, ogni adesione ad essa da parte di detti Stati comporterà anche la ratifica, l'accettazione e l'adesione alla dichiarazione.

Art. XVIII (Omissis.)

Art. XIX

La presente Convenzione non inficia le convenzioni o gli accordi multilaterali o bilaterali sul diritto d'autore in vigore tra due o più Stati contraenti. In caso di divergenze fra le disposizioni di tali convenzioni o accordi e le disposizioni della presente Convenzione, prevorranno le disposizioni della presente Convenzione. Non saranno pregiudicati i diritti acquisiti su di un'opera in virtù di convenzioni o accordi in vigore in uno degli Stati contraenti anteriormente alla data di entrata in vigore della presente Convenzione in detto Stato. Il presente articolo non pregiudica in nulla le disposizioni degli articoli XVII e XVIII.

Art. XX

Non è ammessa alcuna riserva alla presente Convenzione.
(Omissis.)

Dichiarazione allegata relativa all'articolo XVII

Gli Stati membri dell'Unione internazionale per la protezione delle opere letterarie e artistiche (qui di seguito denominata «l'Unione di Berna»), partecipi della presente Convenzione, desiderando rafforzare le loro relazioni reciproche sulla base della suddetta Unione ed evitare qualsiasi conflitto che possa sorgere dalla coesistenza della Convenzione di Berna e della Convenzione universale sul diritto d'autore, riconoscendo la necessità temporanea per alcuni Stati di adattare il loro grado di protezione del diritto d'autore al loro livello di sviluppo culturale, sociale ed economico, hanno, di comune accordo, accettato i termini della seguente dichiarazione:

- a) con riserva delle disposizioni della lettera b), le opere che, secondo la Convenzione di Berna, hanno come loro Paese di origine un Paese che si sia ritirato, dopo il 1° gennaio 1951, dall'Unione di Berna, non saranno protette dalla Convenzione universale sul diritto d'autore nei Paesi dell'Unione di Berna.
- b) Nel caso in cui uno Stato contraente sia considerato Paese in via di sviluppo, conformemente alla prassi stabilita dall'Assemblea generale delle Nazioni Unite, e abbia depositato presso il Direttore generale dell'Organizzazione delle Nazioni Unite per l'educazione, la scienza e la cultura, al momento del suo ritiro dall'Unione di Berna, una notifica secondo cui dichiara di considerarsi Paese in via di sviluppo, le disposizioni della lettera a) non saranno applicate per tutto il tempo in cui tale Stato potrà, conformemente alle disposizioni dell'articolo V^{bis}, avvalersi delle eccezioni previste dalla presente Convenzione.
- c) La Convenzione universale sul diritto d'autore non sarà applicata, nei

rapporti fra i Paesi legati dalla Convenzione di Berna, per quanto riguarda la protezione delle opere che, ai sensi della Convenzione di Berna, hanno come Paese d'origine uno dei Paesi dell'Unione di Berna.

(*Omissis.*)

Protocollo 1

alla Convenzione universale sul diritto d'autore riveduta a Parigi il 24 luglio 1971 concernente la protezione delle opere degli apolidi e dei rifugiati

gli Stati partecipi della Convenzione universale sul diritto d'autore riveduta a Parigi il 24 luglio 1971 (qui di seguito denominata «la Convenzione del 1971») e partecipi anche del presente Protocollo, hanno convenuto quanto segue:

1. Gli apolidi e i rifugiati aventi la loro residenza abituale in uno Stato contraente sono, in applicazione della Convenzione del 1971, assimilati ai cittadini di tale Stato.

(*Omissis.*)

Protocollo 2

alla Convenzione universale sul diritto d'autore riveduta a Parigi il 24 luglio 1971 concernente l'applicazione della convenzione alle opere di talune organizzazioni internazionali gli Stati partecipi della Convenzione universale sul diritto d'autore riveduta a Parigi il 24 luglio 1971 (qui di seguito denominata «la Convenzione del 1971») e partecipi anche del presente Protocollo, hanno convenuto quanto segue:

1.
 - a) La protezione prevista al capoverso 1 dell'articolo II della Convenzione del 1971 s'applica alle opere pubblicate per la prima volta dall'Organizzazione delle Nazioni Unite, dalle istituzioni specializzate legate alle Nazioni Unite o dall'Organizzazione degli Stati americani.
 - b) Ugualmente, la protezione prevista al capoverso 2 dell'articolo II della Convenzione del 1971 s'applica alle suddette organizzazioni o istituzioni.

(*Omissis.*)

Dichiarazione Universale Unesco sulla diversità culturale²¹

**DICHIARAZIONE UNIVERSALE DELL'UNESCO
SULLA DIVERSITÀ CULTURALE**

Adottata all'unanimità a Parigi durante la 31esima sessione della Conferenza Generale dell'UNESCO, Parigi, 2 novembre 2001 -

IDENTITÀ, DIVERSITÀ E PLURALISMO

Articolo 1 - La diversità culturale, patrimonio comune dell'umanità
 La cultura assume forme diverse nel tempo e nello spazio. La diversità si rivela attraverso gli aspetti originali e le diverse identità presenti nei gruppi e nelle società che compongono l'umanità. Fonte di scambi, d'innovazione e di creatività, la diversità culturale è, per il genere umano, necessaria quanto la biodiversità per qualsiasi forma di vita. In tal senso, essa costituisce il patrimonio comune dell'umanità e deve essere riconosciuta e affermata a beneficio delle generazioni presenti e future.

Articolo 2 - Della diversità al pluralismo culturale
 Nelle nostre società sempre più divise, è indispensabile accrescere l'integrazione e la tolleranza e dare espressione a vivere insieme di persone e gruppi dalle identità culturali insieme molteplici varie e dinamiche. Politiche che favoriscono l'interpretazione e la partecipazione di tutti i cittadini sono garanzia di coesione sociale, vitalità della società civile e di pace. Così definito, il pluralismo culturale costituisce la risposta politica alla realtà della diversità culturale. Insindacabile da un quadro democratico, il pluralismo culturale favorisce gli scambi culturali e lo sviluppo delle capacità creative che alimentano la vita pubblica.

Articolo 3 - La diversità culturale, fattore di sviluppo
 La diversità culturale amplia le possibilità di scelta offerte a ciascuno: è una delle fonti di sviluppo, inteso non soltanto in termini di crescita economica, ma anche come possibilità di accesso ad un'esistenza intellettuale, affettiva, morale e spirituale soddisfacente.

**DIVERSITÀ CULTURALE
E DIRITTI DELL'UOMO**

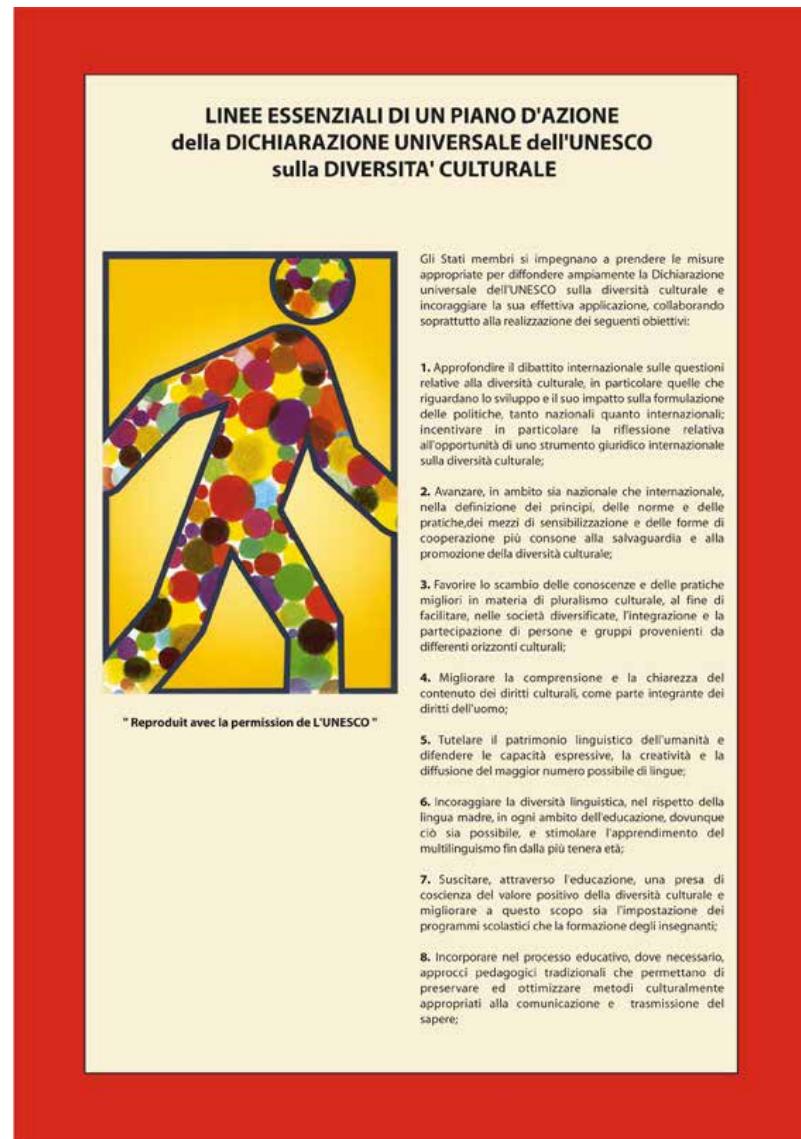
Articolo 4 - I diritti dell'uomo, garanti della diversità culturale
 La difesa della diversità culturale è un imperativo etico, insindacabile dal rispetto della dignità della persona umana. Essa implica l'intera gamma di diritti dell'uomo e le libertà fondamentali, in particolare i diritti delle minoranze e dei popoli autoctoni. Nessuno può invocare la "diversità culturale" per minacciare i diritti dell'uomo garantiti dal diritto internazionale, né per limitarne la portata.

Articolo 5 - I diritti culturali, ambito favorevole alla diversità culturale
 I diritti culturali sono parte integrante dei diritti dell'uomo, che sono universali, insindacabili e interdipendenti. Il libero svolgersi di una diversità creativa esige la piena realizzazione dei diritti culturali, quali sono definiti all'Articolo 27 della Dichiarazione universale dei diritti umani.

7a) quelli, in particolare, l'Accordo di Paris del 1959 e il relativo Protocollo di Parigi del 1973, la Convenzione Universale sui diritti d'autore del 1952, la Dichiarazione dei principi della cooperazione culturale internazionale del 1966, la convenzione relativa alle misure da adottare per virtute e impedisce l'esportazione, l'importazione e il transito delle proprietà illecite dei beni culturali del 1970, la Convenzione per la protezione dei posti di culto e dei luoghi sacri del 1980 e la Convenzione per la protezione della natura e sui pregiudizi razziali del 1976, la Raccomandazione relativa alla condizione dell'artista del 1980 e la Raccomandazione sulla tutela della cultura tradizionale e popolare del 1989.

Definizione conforme alle conclusioni della Conferenza mondiale sulle politiche culturali (MONDACCULT, Messico, 1982), della Commissione mondiale della cultura e dello sviluppo (Nove Universi Colosse, 1996) e della Conferenza intergovernativa sulle politiche culturali per lo sviluppo (Stoccolma, 1998).

21 http://www.unesco.it/_filesDIVERSITAculturale/dichiarazione_diversita.pdf





Normativa italiana

Codice Civile Italiano⁶

R.D. 16 marzo 1942, n. 262 Approvazione del testo del Codice Civile
Pubblicato nella edizione straordinaria della Gazzetta Ufficiale,
n. 79 del 4 aprile 1942

Libro quinto Del Lavoro

(Omissis.)

TITOLO VIII DELL'AZIENDA

(Omissis.)

CAPO III Del marchio

(Omissis.)

TITOLO IX DEI DIRITTI SULLE OPERE DELL'INGEGNO E SULLE INVENZIONI INDUSTRIALI Vedere anche Leggi Speciali, Brevetti CAPO I

6 http://www.jus.unitn.it/cardozo/obiter_dictum/home.html (versione integrale).

Del diritto di autore sulle opere dell'ingegno letterarie e artistiche

Art. 2575 Oggetto del diritto

Formano oggetto del diritto di autore le opere dell'ingegno di carattere creativo che appartengono alle scienze, alla letteratura, alla musica, alle arti figurative, all'architettura, al teatro e alla cinematografia, qualunque ne sia il modo o la forma di espressione.

Art. 2576 Acquisto del diritto

Il titolo originario dell'acquisto del diritto di autore è costituito dalla creazione dell'opera, quale particolare espressione del lavoro intellettuale.

Art. 2577 Contenuto del diritto

L'autore ha il diritto esclusivo di pubblicare l'opera e di utilizzarla economicamente in ogni forma e modo, nei limiti e per gli effetti fissati dalla legge. L'autore, anche dopo la cessione dei diritti previsti dal comma precedente, può rivendicare la paternità dell'opera e può opporsi a qualsiasi deformazione, mutilazione o altra modificazione dell'opera stessa, che possa essere di pregiudizio al suo onore o alla sua reputazione.

Art. 2578 Progetti di lavori

(Omissis.)

Art. 2579 Interpreti ed esecutori

Agli artisti attori o interpreti di opere o composizioni drammatiche o letterarie, e agli artisti esecutori di opere o composizioni musicali, anche se le opere o composizioni sovraindicate sono in dominio pubblico, compete, nei limiti, per gli effetti e con le modalità fissati dalle leggi speciali, indipendentemente dall'eventuale retribuzione loro spettante per la recitazione, rappresentazione od esecuzione, il diritto ad un equo compenso nei confronti di chiunque diffonda o trasmetta per radio, telefono od altro apparecchio equivalente, ovvero incida, registri o comunque riproduca su dischi fonografici, pellicola cinematografica od altro apparecchio equivalente la suddetta recitazione, rappresentazione od esecuzione.

Gli artisti attori od interpreti e gli artisti esecutori hanno diritto di opporsi alla diffusione, trasmissione o riproduzione della loro recitazione, rappresentazione od esecuzione che possa essere di pregiudizio al loro onore e alla loro reputazione.

Art. 2580 Soggetti del diritto

Il diritto di autore spetta all'autore ed ai suoi aventi causa nei limiti e per gli effetti fissati dalle leggi speciali.

Art. 2581 Trasferimento dei diritti di utilizzazione

I diritti di utilizzazione sono trasferibili.

Il trasferimento per atto tra vivi deve essere provato per iscritto (2725).

Art. 2582 Ritiro dell'opera dal commercio

L'autore, qualora concorrono gravi ragioni morali, ha diritto di ritirare l'opera dal commercio, salvo l'obbligo di indennizzare coloro che hanno acquistato i diritti di riprodurre, diffondere, eseguire, rappresentare o mettere in commercio l'opera medesima.

Questo diritto è personale e intrasmissibile.

Art. 2583 Leggi speciali

L'esercizio dei diritti contemplati in questo capo e la loro durata sono regolati dalle leggi speciali.

CAPO II

Del diritto di brevetto per invenzioni industriali

(Omissis.)

La Costituzione della Repubblica Italiana⁷

(Omissis.)

Principi fondamentali

Art. 9

La Repubblica promuove lo sviluppo della cultura e la ricerca scientifica e tecnica

Parte prima

Diritti e doveri dei cittadini

Titolo I

Rapporti civili

(Omissis.)

Art. 21

Tutti hanno diritto di manifestare liberamente il proprio pensiero con la parola, lo scritto e ogni altro mezzo di diffusione.

La stampa non può essere soggetta ad autorizzazioni o censure.

Si può procedere a sequestro soltanto per atto motivato dell'autorità giu-

⁷ Documento integrale: <http://www.governo.it/governo/costituzione/principi.html>.

diziaria nel caso di delitti, per i quali la legge sulla stampa espressamente lo autorizzi, o nel caso di violazione delle norme che la legge stessa prescriva per l'indicazione dei responsabili.

In tali casi, quando vi sia assoluta urgenza e non sia possibile il tempestivo intervento dell'Autorità giudiziaria, il sequestro della stampa periodica può essere eseguito da ufficiali di polizia giudiziaria, che devono immediatamente, e non mai oltre ventiquattro ore, fare denuncia all'Autorità giudiziaria.

Se questa non lo convalida nelle ventiquattro ore successive, il sequestro s'intende revocato e privo di ogni effetto.

La legge può stabilire, con norme di carattere generale, che siano resi noti i mezzi di finanziamento della stampa periodica.

Sono vietate le pubblicazioni a stampa, gli spettacoli e tutte le altre manifestazioni contrarie al buon costume. La legge stabilisce provvedimenti adeguati a prevenire e a reprimere le violazioni.

(*Omissis.*)

Art. 23

Nessuna prestazione personale o patrimoniale può essere imposta se non in base alla legge.

(*Omissis.*)

Titolo II

Rapporti etico-sociali

(*Omissis.*)

Art. 33

L'arte e la scienza sono libere e libero ne è l'insegnamento.

(*Omissis.*)

La "Legge Cinema"

Premessa (*n.d.r.*)

La cosiddetta "legge cinema" - il cui impianto risale alla legge 1213 del 4 novembre 1965 (definita anche "legge Corona" dal nome del Ministro) -, che disciplina le attività cinematografiche destinate "al pubblico, prioritariamente nella sala cinematografica, dal titolare dei diritti di utilizzazione", contiene un solo esplicito richiamo al diritto d'autore, nel comma 1 dell'art. 2 (Definizioni).

Un'altra indicazione che inerisce a questa problematica è quella dell'art. 17, comma 4, sulla ripartizione dei premi di qualità tra i partecipanti alla produzione di un film, apre in tal modo una riflessione sulla titolarità del diritto d'autore nell'opera cinematografica.

Si è inoltre ritenuto utile riportare gli articoli, o stralci di essi:
 che definiscono le tipologie di film (art. 2)
 che elencano le categorie delle sale (art. 22)
 con il riferimento al Pubblico registro per la cinematografia (art. 23)
 con l'indicazione di forme di deposito legale presso la Cineteca nazionale
 (art.24) per i film di produzione nazionale che rientrano nelle tipologie individuate dal decreto legislativo
 con le precedenti disposizioni in materia che sono state abrogate (art. 28).

D.Lgs. 22 gennaio 2004, n. 28, e successive modificazioni⁸

Riforma della disciplina in materia
 di attività cinematografiche,
 a norma dell'articolo 10 della L. 6 luglio 2002, n. 137

IL PRESIDENTE DELLA REPUBBLICA

(*Omissis.*)

Emana il seguente decreto legislativo:

1. Finalità

1. La Repubblica, in attuazione degli articoli 21 e 33 della Costituzione,

⁸ http://www.cinema.beniculturali.it/normativa/normativa_statale/legge_cin/DECRETO_LEG_VO_28_2004_LEGGE_CINEMA.pdf, (versione integrale).

riconosce il cinema quale fondamentale mezzo di espressione artistica, di formazione culturale e di comunicazione sociale.

2. Le attività cinematografiche sono riconosciute di rilevante interesse generale, anche in considerazione della loro importanza economica ed industriale
3. La Repubblica, nelle sue articolazioni e secondo le rispettive competenze, favorisce lo sviluppo dell'industria cinematografica nei suoi diversi settori; incoraggia ed aiuta le iniziative volte a valorizzare e a diffondere con qualsiasi mezzo il cinema nazionale, con particolare riguardo ai film di interesse culturale; tutela la proprietà intellettuale e il diritto d'autore contro qualsiasi forma di sfruttamento illegale; assicura, per fini culturali ed educativi, la conservazione del patrimonio filmico nazionale e la sua diffusione in Italia ed all'estero; promuove attività di studio e di ricerca nel settore cinematografico.

(Omissis.)

2. Definizioni

1. Ai fini del presente decreto, per film si intende lo spettacolo realizzato su supporti di qualsiasi natura, anche digitale, con contenuto narrativo o documentaristico, purché opera dell'ingegno, ai sensi della disciplina del diritto d'autore, destinato al pubblico, prioritariamente nella sala cinematografica, dal titolare dei diritti di utilizzazione.
2. Per lungometraggio si intende il film di durata superiore a 75 minuti.
3. Per cortometraggio si intende il film di durata inferiore a 75 minuti, ad eccezione di quelli con finalità esclusivamente pubblicitarie.
4. Per film di animazione si intende il lungometraggio o cortometraggio con immagini realizzate graficamente ed animate per mezzo di ogni tipo di tecnica e di supporto.
5. Per film di interesse culturale si intende il film che corrisponde ad un interesse culturale nazionale in quanto, oltre ad adeguati requisiti di idoneità tecnica, presenta significative qualità culturali o artistiche o eccezionali qualità spettacolari, nonché i requisiti di cui all'articolo 7, comma 2.
6. Per film d'essai si intende il film, individuato dalla Commissione di cui all'articolo 8, espressione anche di cinematografie nazionali meno conosciute, che contribuisca alla diffusione della cultura cinematografica ed alla conoscenza di correnti e tecniche di espressione sperimentali. Ai fini dell'ammissione ai benefici del presente decreto, sono equiparati ai film d'essai:
- a) i film riconosciuti di interesse culturale dalla Commissione di cui all'ar-

ticolo 8;

- b) i film d'archivio, distribuiti dalla Cineteca nazionale e dalle altre cine- teche pubbliche o private finanziate dallo Stato, ed i film prodotti dal Centro sperimentale di cinematografia;
- c) i film ai quali sia stato rilasciato l'attestato di qualità ai sensi dell'articolo 17, comma 2;
- d) i film inseriti nelle selezioni ufficiali di festival e rassegne cinematografi- che di rilievo nazionale e internazionale.
7. Per film per ragazzi si intende il film di lungometraggio o di cortome- traggio, il cui contenuto contribuisca alla formazione civile, culturale ed etica dei minori.
8. Per sala cinematografica si intende qualunque spazio, al chiuso o all'aperto, adibito a pubblico spettacolo cinematografico.
9. Per sala d'essai si intende la sala cinematografica il cui titolare, con pro- prietà dichiarazione, si impegna, per un periodo non inferiore a due anni, a proiettare film d'essai ed equiparati per almeno il 70% dei giorni di ef- fettiva programmazione cinematografica annuale. La quota di program- mazione è ridotta al 50% per le sale e le multisale con meno di cinque schermi ubicate in comuni con popolazione inferiore a quarantamila abitanti. All'interno della suddetta quota, almeno la metà dei giorni di programmazione deve essere riservata alla proiezione di film di produ- zione italiana o dei paesi dell'Unione europea.
10. Per sala della comunità ecclesiale o religiosa si intende la sala cinematogra- fica di cui sia proprietario o titolare di un diritto reale di godimento sull'immobile il legale rappresentante di istituzioni o enti ecclesi- ali o religiosi dipendenti dall'autorità ecclesiale o religiosa competente in campo nazionale e riconosciuti dallo Stato. La relativa programma- zione cinematografica e multimediale svolta deve rispondere a finalità precipue di formazione sociale, culturale e religiosa, secondo le indi- cazioni dell'autorità ecclesiale o religiosa competente in campo nazio- nale.
3. Imprese cinematografiche *(Omissis.)*
4. Consulta territoriale per le attività cinematografiche *(Omissis.)*
5. Riconoscimento della nazionalità italiana *(Omissis.)*
6. Coproduzioni *(Omissis.)*
7. Riconoscimento dell'interesse culturale *(Omissis.)*
8. Commissione per la cinematografia *(Omissis.)*
9. Film ammessi ai benefici *(Omissis.)*
10. Incentivi alla produzione *(Omissis.)*
11. Liquidazione degli incentivi alla produzione *(Omissis.)*

12. Fondo per la produzione, la distribuzione l'esercizio e le industrie tecniche (*Omissis.*)
13. Disposizioni per le attività di produzione (*Omissis.*)
14. Disposizioni per le attività di distribuzione (*Omissis.*)
15. Disposizioni per le attività di esercizio (*Omissis.*)
16. Disposizioni per le attività delle industrie tecniche (*Omissis.*)
17. Premi di qualità
(*Omissis.*)
4. Con decreto ministeriale sono stabilite le quote percentuali di ripartizione del premio di cui al comma 3 tra i seguenti soggetti: impresa di produzione; regista; autore del soggetto; autore della sceneggiatura; autore del commento musicale; autore della fotografia cinematografica; autore della scenografia; autore del montaggio.
18. Associazioni nazionali e circoli di cultura cinematografica
 1. Per circolo di cultura cinematografica si intende l'associazione senza scopo di lucro, costituita anche con atto privato registrato, che svolge attività di cultura cinematografica attraverso proiezioni, dibattiti, conferenze, corsi e pubblicazioni.
 2. Per associazione nazionale di cultura cinematografica si intende l'associazione senza scopo di lucro, costituita con atto pubblico, diffusa e operativa in cinque regioni, con attività perdurante da almeno tre anni, alla quale aderiscono circoli di cultura cinematografica ed organismi specializzati.
 3. Ai fini del presente decreto, il Direttore generale competente provvede al riconoscimento delle associazioni nazionali di cultura cinematografica e, triennalmente, all'accertamento della sussistenza dei requisiti di cui ai commi 1 e 2 (57).
 4. Le associazioni e i circoli aderenti possono avvalersi, nell'ambito delle loro attività, anche della riproduzione visivo-sonora da supporti video, ottici, elettronici, magnetici e digitali, previa adozione delle misure di tutela finalizzate ad evitare qualunque azione di sfruttamento illegale.
 5. Alle associazioni nazionali di cui al comma 2 viene concesso un contributo annuo, da prelevare sulle risorse di cui all'articolo 19, commisurato alla struttura organizzativa dell'associazione, nonché all'attività svolta dalla stessa nell'anno precedente, secondo modalità tecniche definite con il decreto ministeriale di cui all'articolo 19, comma 3.
 6. Le associazioni nazionali ed i circoli ad esse aderenti possono assumere, per il perseguitamento dei fini sociali, la gestione di sale cinematografiche e video riservate ai soci e usufruire delle provvidenze finanziarie e delle agevolazioni creditizie previste a favore dell'esercizio cinematografico e

- della distribuzione di film.
19. Promozione delle attività cinematografiche (*Omissis.*)
 20. Denuncia di inizio lavorazione del film (*Omissis.*)
 21. Adempimenti tecnici (*Omissis.*)
 22. Apertura di sale cinematografiche
(*Omissis.*)
 2. Ai fini di cui al comma 1, si intende:
 - a) per sala cinematografica, uno spazio al chiuso dotato di uno schermo, adibita a pubblico spettacolo cinematografico;
 - b) per cinema-teatro, lo spazio di cui alla precedente lettera a) destinato, oltre che al pubblico spettacolo cinematografico, anche alle rappresentazioni teatrali di qualsiasi genere, da effettuare mediante la costruzione di una struttura caratterizzata dalla scena e comprendente allestimenti scenici fissi e mobili con relativi meccanismi ed attrezzature;
 - c) per multisala, l'insieme di due o più sale cinematografiche adibite a programmazioni multiple accorpate in uno stesso immobile sotto il profilo strutturale, e tra loro comunicanti;
 - d) per arena, il cinema all'aperto, funzionante esclusivamente nel periodo stagionale individuato dalle singole regioni, allestito su un'area delimitata ed appositamente attrezzata per le proiezioni cinematografiche o videografiche.
(*Omissis.*)
 23. Pubblico registro per la cinematografia
 1. I film riconosciuti di nazionalità italiana, e quelli agli stessi equiparati ai sensi dell'articolo 6, ai fini dell'ammissione ai benefici previsti dal presente decreto, sono iscritti nel pubblico registro per la cinematografia, istituito ai sensi dell'articolo 22, comma 1, del decreto-legge 14 gennaio 1994, n. 26, convertito, con modificazioni, dalla legge 1º marzo 1994, n. 153, tenuto dalla SIAE.
 24. Cineteca nazionale
 1. Ai fini dell'ammissione ai benefici del presente decreto, l'impresa di produzione, ad ultimazione del film, salvi gli oneri di cui all'articolo 11, comma 1, ultimo periodo, deposita presso la Cineteca nazionale una copia positiva nuova conforme al negativo del film, che non abbia effettuato passaggi in sale cinematografiche. Il mancato deposito rende priva di efficacia l'iscrizione già eseguita ai sensi dell'articolo 23.
 2. Per i film riconosciuti di interesse culturale, l'impresa di produzione consegna alla Cineteca nazionale una copia negativa del film. La man-

cata consegna rende priva di efficacia l'iscrizione già eseguita ai sensi dell'articolo 23.

3. Per proiezioni a scopo culturale e didattico, organizzate direttamente o in collaborazione con i circoli di cultura cinematografica o con altri enti a carattere culturale, trascorsi tre anni dall'avvenuta consegna, ed al di fuori di ogni finalità di lucro, la Cineteca nazionale si avvale delle copie di cui ai commi 1 e 2 o di altre copie stampate a proprie spese, in deroga a quanto previsto dall'articolo 10, comma 2, e dagli articoli 46 e 46-bis della legge 22 aprile 1941, n. 633, e successive modificazioni.
4. La Direzione generale competente può avvalersi della copia acquisita dalla Cineteca nazionale, ai sensi del comma 3, per proiezioni e manifestazioni cinematografiche nazionali ed internazionali in Italia ed all'estero, non aventi finalità commerciali.
5. Il patrimonio filmico della Cineteca nazionale è di pubblico interesse.
25. Agevolazioni fiscali e finanziarie (*Omissis.*)
26. Operazioni di concentrazione (*Omissis.*)
27. Disposizioni transitorie (*Omissis.*)
28. Abrogazioni
 1. Sono abrogati:
 - a) la legge 26 luglio 1949, n. 448, e successive modificazioni;
 - b) la legge 29 dicembre 1949, n. 958, e successive modificazioni;
 - c) la legge 31 luglio 1956, n. 897, e successive modificazioni;
 - d) la legge 2 dicembre 1961, n. 1330, e successive modificazioni;
 - e) la legge 4 novembre 1965, n. 1213, e successive modificazioni, salvo quanto disposto all'articolo 27 del presente decreto;
 - f) la legge 14 agosto 1971, n. 819, e successive modificazioni;
 - g) la legge 21 giugno 1975, n. 287, e successive modificazioni;
 - h) la legge 20 gennaio 1978, n. 25, e successive modificazioni;
 - i) la legge 23 luglio 1980, n. 378, e successive modificazioni;
 - l) la legge 23 dicembre 1996, n. 662, limitatamente al comma 199 dell'articolo 2.
 2. Sono, altresì, abrogate le norme, o parti di norma, incompatibili o in contrasto con quelle del presente decreto.

Testo unico dei servizi di media audiovisivi e radiofonici⁹

Decreto Legislativo 31 luglio 2005, n. 177

Titolo I PRINCIPI

Capo I Principi generali

Art. 1

Oggetto

1. Il testo unico della radiotelevisione, di seguito denominato: «testo unico», contiene:
 - a) i principi generali per la prestazione di servizi di media audiovisivi e radiofonici, tenendo conto del processo di convergenza fra le diverse forme di comunicazioni, quali le comunicazioni elettroniche, l'editoria, anche elettronica ed internet in tutte le sue applicazioni;
 - b) le disposizioni legislative vigenti in materia di servizi di media audiovisivi e radiofonici, con le integrazioni, modificazioni e abrogazioni necessarie al loro coordinamento o per assicurarne la migliore attuazione, nel rispetto della Costituzione, delle norme di diritto internazionale vigenti nell'ordinamento interno e degli obblighi derivanti dall'appartenenza dell'Italia all'Unione europea.
2. Formano oggetto del testo unico le disposizioni in materia di trasmissione di servizi di media audiovisivi e di radiofonia, quali la trasmissione di programmi televisivi, sia lineari che a richiesta, di programmi radiofonici e di programmi-dati, anche ad accesso condizionato, nonché la fornitura di servizi interattivi associati e di servizi di accesso condizionato su qualsiasi piattaforma di diffusione.
(Articolo così modificato dall'art. 1 decreto legislativo 15 marzo 2010, n. 44)
(*Omissis.*)

Art. 32-bis

Protezione dei diritti d'autore

1. Le disposizioni del presente testo unico non sono in pregiudizio dei principi e dei diritti di cui al decreto legislativo 9 aprile 2003, n. 68, recante attuazione della direttiva 2001/29/CE, sull'armonizzazione

⁹ http://www.mcreporter.info/normativa/dlgv05_177.htm, (versione integrale).

di taluni aspetti del diritto d'autore e dei diritti connessi nella società dell'informazione, e al decreto legislativo 16 marzo 2006, n. 140, recante attuazione della direttiva 2004/48/CE, sul rispetto dei diritti di proprietà intellettuale. I fornitori di servizi di media audiovisivi assicurano il pieno rispetto dei principi e dei diritti di cui alla legge 22 aprile 1941, n. 633, e successive modificazioni, indipendentemente dalla piattaforma utilizzata per la trasmissione di contenuti audiovisivi.

2. I fornitori di servizi di media audiovisivi operano nel rispetto dei diritti d'autore e dei diritti connessi, ed in particolare:
 - a) trasmettono le opere cinematografiche nel rispetto dei termini temporali e delle condizioni concordate con i titolari dei diritti;
 - b) si astengono dal trasmettere o ri-trasmettere, o mettere comunque a disposizione degli utenti, su qualsiasi piattaforma e qualunque sia la tipologia di servizio offerto, programmi oggetto di diritti di proprietà intellettuale di terzi, o parti di tali programmi, senza il consenso di titolari dei diritti, e salve le disposizioni in materia di brevi estratti di cronaca.
3. L'Autorità emana le disposizioni regolamentari necessarie per rendere effettiva l'osservanza dei limiti e divieti di cui al presente articolo.

(Articolo inserito dall'art. 6 decreto legislativo 15 marzo 2010, n. 44)
(*Omissis.*)

Accordo quadro per la disciplina del Deposito Legale dei Documenti video¹⁰

Tra

La Discoteca di Stato - Museo Audiovisivo, con sede a Roma, Via Michelangelo Caetani,32 in persona del Direttore, dottor Massimo Pistacchi (di seguito denominata, per brevità, la "Discoteca")

e

l'Unione Italiana Editoria Audiovisiva, con sede a Milano Piazza Castello 20, in persona del Presidente, avvocato Davide Giulio Rossi (di seguito denominata, per brevità, l'"Univideo")

Premesso:

- che in data 2 settembre 2006 è entrato in vigore il DPR del 3 maggio 2006 n. 252 (di seguito il "Regolamento") emanato in attuazione della legge 15 aprile 2004 n. 106 (di seguito la "Legge") recante le norme relative al deposito obbligatorio (di seguito il "Deposito Legale") dei documenti di interesse culturale destinati all'uso pubblico;

- che la nuova disciplina, che ha abrogato definitivamente la normativa di cui alla Legge 374/1939, è nata (in seguito a una proposta dell'Associazione Italiana Biblioteche elaborata nel 2001) per esigenze e finalità culturali, nell'intento cioè di costituire un archivio nazionale e regionale della produzione editoriale, atto a conservare la memoria della cultura e della vita sociale;

- che in forza dell'art 1) della Legge sono oggetto di Deposito Legale tutti "i documenti destinati all'uso pubblico e fruibili mediante la lettura, l'ascolto o la visione qualunque sia il loro processo tecnico di produzione, di edizione e di diffusione";

- che in particolare, tra le categorie di documenti destinati al Deposito Legale, l'art 4) della Legge menziona "i documenti sonori e video", definiti all'art. 2) del Regolamento come i fonogrammi, i videogrammi e gli audiovisivi (da intendersi supporti di qualsiasi natura, anche digitale);

¹⁰ Il deposito legale è disciplinato nella legge 15 aprile 2006 n. 106 e dal relativo Regolamento di attuazione (DPR 3 maggio 2006 n. 252). Il documento qui pubblicato è sul sito dell'Univideo ed è stato approvato il 15 maggio 2007: http://www.univideo.org/cms/view.php?PHPSESSID=df0c9073ded8f135e63680a6180adf22&start=70&num_record_tot=87&dir_pk=19&cms_pk=470

- che la disciplina delle modalità del Deposito Legale dei documenti sonori e video è specificatamente regolata dal Capo III del Regolamento che prevede la consegna di una copia del documento alla Discoteca di Stato – Museo dell'Audiovisivo e di un'altra copia a un Ente a livello locale da individuarsi ad opera della Conferenza Unificata;

- che obbligati al Deposito Legale di detti documenti video (di seguito i "Supporti Videografici") sono il Produttore o il Distributore dei medesimi, così come definiti al punto 4) del presente Accordo;

- che per quanto riguarda i Supporti Videografici, l'Univideo, Associazione che rappresenta il settore dell'Home Entertainment Italiano in Italia e raggruppa al suo interno le principali aziende attive dell'Industria dell'Audiovisivo, ha proposto alla Discoteca di instaurare un rapporto di collaborazione e cooperazione per la gestione operativa delle procedure di applicazione della Legge e relativo Regolamento;

- che la Discoteca ha accolto favorevolmente la proposta dell'Univideo;

- che alla luce di quanto sopra la Discoteca e l'Univideo hanno stabilito di stipulare un accordo, alle condizioni e nei termini che seguono (di seguito l'"Accordo"), si conviene e si stipula quanto segue:

Punto 1) Premesse

Le premesse costituiscono parte integrante e sostanziale dell'Accordo

Punto 2) Definizioni

Ai fini dell'Accordo si intende per:

Legge: la legge 15 aprile 2004 n. 106;

Regolamento: il DPR 3 maggio 2006 n.252;

Deposito Legale: il deposito obbligatorio previsto dalla Legge attuata dal Regolamento;

Supporti Videografici: tutti i supporti di qualsiasi tipo e formato che riportano opere audiovisive;

Soggetti obbligati al Deposito Legale: il Produttore /Distributore così come indicati al punto 4) del presente Accordo;

Opere di Catalogo: tutti i titoli del Produttore /Distributore messi in circolazione da almeno tre mesi.

Punto 3) Oggetto del Contratto

I Produttori/Distributori associati all' Univideo si impegnano a depositare

alla Discoteca una copia di tutti i Supporti Videografici da essi realizzati/ distribuiti /commercializzati con decorrenza dal 2 settembre 2006.

Si conviene che i Supporti Videografici destinati al Deposito Legale sono esclusivamente quelli destinati alla vendita.

Essi devono essere del tutto identici a quelli messi in circolazione così come previsto dall'art. 7 del Regolamento; saranno quindi dotati di misure di protezione ove lo siano quelli destinati alla vendita, non lo saranno ove anche quelli destinati alla vendita non lo siano.

Punto 4) Soggetti obbligati al Deposito Legale

Viene precisato che per Produttore/Distributore deve intendersi la persona fisica o giuridica che: a) realizza i Supporti Videografici destinati alla vendita o alla distribuzione al pubblico per l'uso privato; b) introduce o importa nel territorio nazionale Supporti Videografici destinati alla vendita o distribuzione al pubblico per l'uso privato; c) pur non avendo compiuto attività di riproduzione, mette in commercio, pone in circolazione o comunque a disposizione del pubblico con qualsiasi mezzo o a qualsiasi titolo Supporti Videografici; d) realizza, distribuisce, commercializza come sopra descritto Supporti Videografici in abbinamento a pubblicazioni a stampa di qualsiasi formato (volumi, opere collezionabili, quotidiani, periodici ecc.).

Ferma la premessa di cui sopra e in considerazione delle variegate tipologie contrattuali che regolano la distribuzione/commercializzazione dei Supporti Videografici, si conviene espressamente che le procedure relative al Deposito Legale dei Supporti sono a carico degli stessi soggetti (Produttori/Distributori) che ne curano le pratiche per il rilascio dei contrassegni Siae.

Si precisa che nel caso in cui sono le Imprese di Replicazione a svolgere le pratiche di rilascio dei contrassegni Siae per conto dei Produttori/Distributori, l'obbligo del deposito rimane in carico a questi ultimi.

Punto 5) Modalità di consegna

La Discoteca accorda ai Produttori/Distributori la facoltà di scegliere le modalità di consegna dei Supporti Videografici, consegna che potrà essere trimestrale (al 30 marzo, 30 giugno, 30 settembre e 31 dicembre) ovvero di volta in volta in concomitanza alla data della prima distribuzione al pubblico.

I Supporti Videografici in formato VHS dovranno continuare ad essere depositati finché tale forma di supporto continuerà ad essere in commercio.

Punto 6) *Arretrati*

I Produttori/Distributori che alla data del presente Accordo non abbiano provveduto al Deposito Legale di quanto di loro competenza effettueranno una consegna cumulativa di tutti i Supporti Videografici immessi sul mercato dal 2 settembre 2006 entro e non oltre il 30 giugno 2007.

Successivamente a tale consegna il deposito si svolgerà con le modalità e la tempistica concordate e previste al punto 5).

Punto 7) *Abbinamenti editoriali*

Si conviene espressamente che il Deposito Legale dei Supporti Videografici commercializzati in allegato a pubblicazioni a stampa (volumi, fascicoli, opere collettive, quotidiani, periodici ecc.) sia effettuato dall'editore che effettua l'abbinamento editoriale stampato/Supporto Videografico. Lo stesso provvederà alla consegna della confezione alla Biblioteca Nazionale di Firenze e alla Biblioteca Nazionale di Roma con le stesse modalità previste per il deposito degli stampati. Pertanto non dovrà essere effettuato alcun deposito alla Discoteca.

Punto 8) *Opere di Catalogo*

Per quanto riguarda le Opere di Catalogo come definite al punto f) delle Premesse si conviene che il deposito possa effettuarsi o in un'unica soluzione con le tempistiche stabilite al Punto 6) oppure di volta in volta all'atto della ristampa.

Punto 9) *Ristampe - Riedizioni - Cofanetti promozionali*

Si conviene espressamente che, nel caso in cui di un prodotto audiovisivo già depositato venga effettuata una ristampa senza alcuna modifica ai contenuti, ad eccezione della ristampa su formato e supporto differente, incluse le opere collezionabili, non debba essere effettuato alcun deposito.

Qualora, invece, siano effettuate riedizioni, ossia vengano apportate ag-

giunte, contenuti extra ecc. sarà effettuato anche il deposito della riedizione.

Per quanto riguarda i cofanetti promozionali contenenti più Supporti Videografici si conviene che essi non siano oggetto di deposito solo qualora contengano supporti identici ai documenti videografici, già singolarmente depositati.

Punto 10) *Riproduzione su Supporti Videografici di diverso formato*

Nel caso in cui un prodotto audiovisivo venga riprodotto, nello stesso identico contenuto, su supporti di formato differente (Blu Ray, HD DVD, ecc.) debbono essere depositati tutti i diversi supporti e i diversi formati.

Punto 11) *Contrassegno*

I Supporti Videografici destinati al Deposito Legale avranno il contrassegno Siae.

Potrà essere utilizzato, a scelta del Produttore/Distributore il bollino attualmente previsto per i prodotti in omaggio o un contrassegno riportante la dicitura "Copia relativa al Deposito Legale ex Legge 106/2004" o ancora il bollino normale per i prodotti destinati alla vendita.

Punto 12) *Lista Associati*

Si allega al presente Accordo, quale parte integrante a tutti gli effetti, l'elenco degli Associati dell'Univideo, con impegno della stessa di inviare gli aggiornamenti relativi ogni tre mesi.

Discoteca di Stato-Museo Audiovisivo Unione Italiana Editoria Audiovisiva

Protocollo d'intesa tra Anica e Siae¹¹

Premessa

È stato siglato un accordo tra la Società Italiana Autori ed Editori e l'Associazione Nazionale Industrie Cinematografiche Audiovisive e Multimediali per regolare sul mercato la proiezione di film, sia gratuita che a pagamento, con il sistema 'Commercial Video'.

Grazie a questa convenzione verranno messi a disposizione un catalogo di pubblicazioni (DVD) 'Commercial Video' direttamente dai distributori cinematografici in contemporanea all'uscita Home video, che potranno essere utilizzati per le proiezioni cinematografiche fuori dai normali circuiti, in luoghi aperti al pubblico o in luoghi privati destinati a collettività (es. circoli, scuole, feste in piazza, centri anziani ecc.) o come forma di intrattenimento su navi, aerei e altri mezzi di trasporto.

L'accordo prevede che i distributori comunichino alla SIAE i cataloghi dei film disponibili, le condizioni di noleggio e i luoghi in cui è possibile recuperare i supporti. Basterà quindi rivolgersi all'ufficio SIAE più vicino e richiedere la licenza per la proiezione pubblica dei film autorizzati, cioè dei Dvd 'Commercial Video'.¹²

PROTOCOLLO D'INTESA

tra

A.N.I.C.A. (Associazione Nazionale Industrie Cinematografiche, Audiovisive e Multimediali) con sede in Viale Regina Margherita, 286, 00198 Roma, rappresentata dal suo presidente Sig. Paolo Ferrari

e

S. I. A. E. (società Italiana Autori ed Editori) con sede in Viale della Letteratura, 30; 00144 Roma, rappresentata dal suo Presidente Avv. Giorgio Assumma

¹¹ Premessa con commento e testo protocollo d'intesa pubblicati su: AVI - Associazione Videoteche Mediateche Italiane, <http://www.avimediateche.it>, 30 January, 2009.

¹² Altre informazioni possono essere reperite nell'articolo 'Cade il voto Siae e rinascono i cineclub', di Franco Contini, pubblicato lunedì 02 luglio 2007, nell'inserto 'Affari & Finanza' di "la Repubblica". L'articolo può essere anche reperito al link: <http://www.repubblica.it/supplementi/af/2007/07/02/multimedia/023erfirmate.html>. A tale proposito può essere consultato anche il sito della SIAE nel quale si trova la news dedicata all'argomento. Link: http://www.siae.it/edicola.asp?view=4&open_menu=yes&id_news=5686

PREMESSO

che il mercato riscontra un numero crescente di organizzatori di proiezioni, sia gratuite che a pagamento, di opere cinematografiche effettuate con modalità c.d. Commercial Video mediante utilizzazione di videogrammi in luoghi aperti al pubblico o in luoghi privati destinati a collettività e comunque non domestici, o come forme di intrattenimento su navi, aerei o altri mezzi di trasporto (Commercial Video);

che l'Anica, svolgendo in via unitaria la rappresentanza delle imprese associate e delle loro categorie di appartenenza, promuove tra l'altro la tutela dei diritti morali e patrimoniali dei detentori dei diritti di utilizzazione economica delle opere filmiche;

che l'Anica, nell'interesse dei propri associati, intende promuovere la corretta programmazione di attività di Commercial Video nel rispetto della normativa vigente;

che la SIAE, ente pubblico a base associativa a norma della legge 633/41 e dell'art. 7 - comma 3 - del D.Lgs 29/10/1999 n. 419, oltre ad esercitare funzioni istituzionali in materia di diritto d'autore e diritti connessi e le altre attribuite dalla legge, può anche effettuare la gestione di servizi di accertamento e riscossione di contributi e diritti, anche in regime di convenzione con pubbliche amministrazioni, regioni, enti locali ed altri enti pubblici e privati;

che l'Anica intende pertanto definire con la SIAE, considerata anche la capillarità della sua struttura, un protocollo per la gestione degli adempimenti previsti a carico degli organizzatori di proiezioni con modalità Commercial Video nel territorio italiano, liberamente utilizzabile da tutte le imprese di distribuzione che vi abbiano interesse;

che la SIAE con la propria organizzazione è disponibile a svolgere per conto delle imprese di distribuzione interessate un servizio di rilascio autorizzazione, riscossione dei diritti di noleggio, eventuale consegna dei videogrammi, e controllo delle proiezioni o delle manifestazioni comunque interessate alle proiezioni;

SI CONVIENE QUANTO SEGUE

- 1) La premessa è parte integrante del presente protocollo d'intesa.
- 2) Le parti concordano che al fine dell'effettuazione del servizio da parte della SIAE, i distributori cinematografici interessati dovranno preventivamente e periodicamente comunicare alla SIAE:
i cataloghi dei film (con tutti gli elementi necessari alla corretta indivi-

duazione delle opere) che intendono mettere a disposizione dell'utenza per le video proiezioni attraverso specifici supporti destinati alla visione con modalità Commercial Video;

le date dalle quali saranno disponibili i supporti Commercial Video e le condizioni del noleggio, precisando anche i luoghi presso i quali gli utilizzatori potranno reperirli, ovvero consegnandoli direttamente alle agenzie SIAE;

la presenza di eventuali vincoli ostativi e/o restrittivi per particolari opere filmiche.

3) Le parti altresì concordano che la SIAE, dietro pagamento di un corrispettivo, attraverso la propria struttura provveda a:

svolgere attività di vigilanza e controllo sul territorio sulla regolarità delle proiezioni effettuate con modalità Commercial Video;

rilasciare agli organizzatori delle manifestazioni le apposite autorizzazioni per le video proiezioni pubbliche dei film in modalità Commercial Video;

procedere all'incasso dei diritti di noleggio sulla base dei valori liberamente determinati dalle imprese di distribuzione aventi diritto;

rendicontare le somme incassate per conto dei distributori in relazione ad ogni film e luogo di proiezione;

versare alle società di distribuzione le somme incassate per loro conto al netto del compenso spettante alla SIAE, con periodicità concordate; gestire l'attività relativa al contenzioso.

4) La determinazione del corrispettivo spettante alla SIAE per i servizi resi, formerà oggetto di accordi direttamente con le imprese di distribuzione interessate a stipulare i relativi contratti di mandato.

5) La SIAE fornirà all'ANICA con periodicità semestrale, per finalità statistiche di settore, un rapporto sulle attività Commercial Video di cui al presente protocollo d'intesa completo dei dati aggregati dei servizi resi alle imprese di distribuzione.

ANICA

SIAE

Commenti e interventi

Società di produzione cinematografiche e gestione dei diritti d'autore e dei contratti per la realizzazione di un film

Mario Gallavotti¹³

1) Società di produzione cinematografiche

È produttore cinematografico “...chi ha organizzato la produzione dell'opera (cinematografica n.d.r.)”, ed è al produttore che spetta l'esercizio dei diritti di utilizzazione economica della stessa ex art. 45 L. n. 633/41 (“LdA”).

Nell'industria cinematografica generalmente si distingue tra produttore finanziatore, che apporta alla produzione di un film le risorse finanziarie, e produttore realizzatore o esecutivo, che sviluppa il progetto cinematografico e ne cura direttamente la realizzazione. Gli accordi tra produttore finanziatore e produttore esecutivo sono generalmente regolati da un contratto che può prevedere una coproduzione o associazione delle parti nella produzione di un film, ovvero un mero appalto che preveda l'affidamento al produttore esecutivo della realizzazione dell'opera completa.

Le sempre crescenti risorse finanziarie generalmente richieste per la realizzazione di un lungometraggio, hanno contribuito allo sviluppo degli accordi di coproduzione, e in particolare la necessità di assicurare all'opera cinematografica anche una diffusione su mercati esteri è la ragione principale degli accordi di coproduzione internazionale, favoriti dalle convenzioni internazio-

¹³ Avvocato – Studio Gallavotti Honorati & Partners. Sintesi dell'intervento al seminario: “Diritto d'autore e copyright nell'uso e riuso, diffusione e distribuzione dei materiali filmici e audiovisivi”, Roma 3-4 marzo 2009.

nali stipulate dall'Italia con numerosi paesi esteri, nonché dall'apposita Convenzione Europea sulla coproduzione cinematografica del 1992, ratificata in Italia nel 1996.

Generalmente le convenzioni internazionali sono fondate sul principio di reciprocità e prevedono, normalmente, la ripartizione tra i coproduttori di una serie di attività necessarie a realizzare il film, o anche una ripartizione degli elementi tecnico/artistici del film proporzionale alle rispettive quote di titolarità dell'opera. In alcuni casi l'apporto di un coproduttore minoritario può anche essere esclusivamente finanziario.

2) Gestione dei diritti d'autore ai fini della realizzazione del film

L'art. 44 LdA così recita: *"Si considerano coautori dell'opera cinematografica l'autore del soggetto, l'autore della sceneggiatura, l'autore della musica ed il direttore artistico"*.

La realizzazione di un film comporta infatti la gestione di diversi diritti d'autore.

Un produttore cinematografico può commissionare l'elaborazione di un soggetto da cui trarre l'opera a un autore affinché lo stesso dia vita a una storia, sulla quale sviluppare un trattamento o anche direttamente una sceneggiatura.

Più spesso invece il produttore procede all'acquisto dei diritti patrimoniali e di sfruttamento economico (ex art. da 12 a 19 della LdA) di un soggetto o di una sceneggiatura già elaborati, ovvero dei c.d. diritti di riduzione cinematografica (art. 18 LdA) di un'opera letteraria (un romanzo, un racconto, un semplice trattamento, ecc.) dal quale intende poi realizzare una sceneggiatura che sarà eventualmente commissionata ad autori specializzati in questo genere.

In tutti questi casi il produttore stipulerà con gli aventi diritto un contratto – che come prescrive la legge dovrà essere provato per iscritto – che disciplinerà l'ampiezza, le condizioni e i termini della cessione dei diritti dall'autore dell'opera letteraria – o anche dall'editore di un libro a seconda dei casi – per la realizzazione di un film.

Altro coautore dell'opera filmica è il regista (direttore artistico) al quale il produttore affida la direzione creativa e artistica del film. La prestazione del regista non è dunque limitata alla messa a disposizione delle sue energie fisiche, ma anche all'apporto creativo che dovrà quindi anch'esso essere disciplinato in un apposito contratto.

Per quanto riguarda invece la musica di commento al film, il produttore può commissionare a un compositore la realizzazione di musiche originali di commento e anche in questo caso il produttore dovrà acquisire dall'autore della musica – che sarà un coautore del film - tutti i diritti patrimoniali e di sfruttamento economico della musica, o quanto meno i c.d. diritti di sincro-

nizzazione consistenti nel diritto di utilizzare la musica in abbinamento alle immagini del film.

Diverso è il caso in cui la colonna sonora del film sia costituita anche (o solo) da musiche c.d. di repertorio e quindi già esistenti, ovvero il film contenga brani musicali. Il produttore in questi casi dovrà procedere all'acquisto in licenza dei relativi diritti di sincronizzazione nel film da parte dei rispettivi titolari. In questo caso l'acquisto coinvolge diversi soggetti: gli autori e/o editori dell'opera musicale da sincronizzare nonché il produttore fonografico che abbia eventualmente realizzato la registrazione musicale nella quale sia stata fissata l'opera. Vengono in questo in considerazione quindi sia i diritti d'autore (nei confronti dell'autore/editore dell'opera) che i diritti connessi relativi alla registrazione musicale (art. 72 e ss LdA), diritti che nascono in capo a soggetti diversi dall'originario autore dell'opera, ma che scaturiscono dall'esercizio dei diritti d'autore.

Il produttore deve poi acquisire dagli attori, ai quali affida l'incarico di interpretare determinati ruoli del film, tutti i diritti agli stessi spettanti sulle loro interpretazioni in quanto "artisti interpreti" (art. 80 e ss LdA), tra i quali ad esempio il diritto alla fissazione delle loro prestazioni, alla loro riproduzione, comunicazione al pubblico, distribuzione, noleggio etc.

È dunque evidente che per dare avvio alla produzione di un'opera filmica il produttore dovrà porre in essere una complessa serie di rapporti contrattuali, la maggior parte dei quali trova la sua disciplina nella richiamata LdA, tutti necessari per assicurare la realizzazione di quelle immagini destinate – almeno nelle intenzioni di chi le realizza – a divertire, commuovere, emozionare, o anche solo intrattenere.

3) La gestione dei diritti d'autore al fine del finanziamento dell'opera cinematografica

I diritti patrimoniali del film costituiscono oggetto di sfruttamento da parte del produttore anche prima che il film stesso sia realizzato, ovvero durante la sua realizzazione. Il produttore può infatti concedere detti diritti a terzi al fine di reperire le risorse finanziarie per la realizzazione del film.

Generalmente, il produttore provvede infatti alla copertura del budget del film attraverso delle c.d. "prevendite", ovvero stipulando contratti di cessione e/o concessione di tutti o parte dei diritti di sfruttamento del film a favore di un distributore, di un'emittente televisiva, o anche di un finanziatore.

Una particolare categoria di finanziatore è certamente lo Stato, al quale il produttore di un'opera filmica italiana può ricorrere per ottenere un contributo o gli incentivi previsti dal d. lgs n. 28/2004 e riconosciuti alle imprese cinematografiche a condizione che il film venga realizzato secondo i requisiti

richiesti dalla legge, ovvero si tratti di un'opera prima o seconda.

Negli ultimi anni tra i produttori si è andata sviluppando anche un'altra categoria di contratti finalizzati al reperimento di risorse finanziarie per la produzione dei loro film. Si tratta dei contratti di c.d. *product placement* che generalmente disciplinano l'inserimento, all'interno del film, di prodotti e/o marchi di imprese commerciali che a fronte di una riscontrata visibilità nel contesto narrativo del film riconosceranno un determinato corrispettivo al produttore.

È infine verosimile ritenere che i produttori italiani si cimenteranno presto in un altro tipo di contratti comunque legati alla produzione cinematografica. Mi riferisco ai contratti di associazione in partecipazione destinati a disciplinare alcuni rapporti associativi legati al c.d. "Tax Credit" introdotto dalla legge finanziaria 2007 con la finalità di indirizzare verso l'industria cinematografica nazionale risorse finanziarie private, e consistente in uno strumento caratterizzato dalla concessione di crediti di imposta a favore non solo di produttori e distributori cinematografici, ma anche di imprese estranee al settore cinematografico che vorranno investire nella realizzazione di un film italiano.

Si tratta di uno strumento certamente innovativo derivante dall'esperienza di altri paesi europei e del quale – all'esito del complesso iter normativo dei decreti attuativi – i produttori italiani attendono l'entrata a regime proprio in questi giorni.

La tutela del bene culturale audiovisivo

Pietro Graziani¹⁴

Gli addetti ai lavori, gli archivisti, i conservatori e gli operatori del settore in genere, bene sanno come il patrimonio filmico ed audio rappresenti certamente una testimonianza di civiltà sempre più significativa, nel vasto panorama dei beni culturali. Bene sanno anche come nella cultura del nostro Paese il bene culturale è stato per lunghi lustri identificato con le così dette "cose di interesse storico artistico" e con l'elencazione conseguente recata dalla legge del 1909 prima e dalla legge 1089 del 1939 poi, entrambe appunto sulla tutela delle cose di interesse storico-artistico, a cui per completezza va affiancata la legge 1497 sempre del 1939 sulla tutela delle bellezze naturali. In merito a quanto emerge dalla lettura combinata del sistema storico della tutela, si deve segnalare che alla legge 1089/1939 doveva seguire un regolamento di attuazione, mai emanato, per una serie di vicende politico-istituzionali-amministrative, ragione per la quale si applicava, in quanto applicabile, così recita la norma del 1939, il precedente regolamento delle legge del 1909, con tutte le inevitabili difficoltà applicative che hanno accompagnato la tutela e la gestione del patrimonio storico-artistico del Paese per oltre 60 anni, fino alla emanazione prima di un Testo Unico (a legislazione vigente) e poi, nel 2004, del Codice per i beni culturali che diventerà poi Codice per i beni culturali ed il paesaggio, con le modifiche introdotte nel corso del 2008.

Tuttavia il tempo trascorso ha consentito lo sviluppo di un ampio dibattito sul tema dell'audiovisivo come bene culturale e, a tale riguardo, va proprio in questa sede ricordato un importante, certamente uno dei primi seminari-convegni sul tema, organizzato dall'Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico, il cui titolo era: "Il cinema come bene culturale". Nel frattempo è stato anche messo a punto, per quanto possibile, un percorso per un sistema giuridico di tutela dei beni audiovisivi.

Il percorso presentava diversi profili di oggettiva difficoltà, si trattava di passare ad una tutela del tutto diversa da quella legata al bene tradizionalmente considerato, penso alle opere di pittura, scultura, all'archeologia, per passare agli incunaboli, alle biblioteche, ai documenti notevoli, ai carteggi disciplinati dalla legge 1089, mentre, per quanto riguardava

¹⁴ Dirigente generale – Ministero per i beni e le attività culturali. Professore di legislazione di tutela - Scuola di Specializzazione in restauro dei beni architettonici e del paesaggio, Università La Sapienza, Roma. Sintesi dell'intervento al seminario: "Diritto d'autore e copyright nell'uso e riuso, diffusione e distribuzione dei materiali filmici e audiovisivi", Roma 3-4 marzo 2009.

gli Archivi essi trovavano una specifica disciplina recata dal Decreto 1409 del 1963.

La confluenza, in un'unica struttura, delle diverse competenze in materia di beni culturali, avvenuta nel 1974-1975 con la nascita, con decretazione di urgenza, di un apposito dicastero per i beni culturali e per l'ambiente prima e, in sede di conversione in legge del decreto legge, del Ministero per i beni culturali e ambientali, durante il Governo Moro-La Malfa, come ricordava Giovanni Spadolini, che è stato l'ispiratore e il primo ministro del nuovo dicastero, prefigurò uno scenario nuovo nel campo della tutela e della gestione unificata dei beni culturali (si ricorda che proprio nella circostanza della nascita del dicastero, compare, per la prima volta, nel titolo di un testo normativo, il termine bene culturale, anche se poi nell'articolato il richiamo è tutto rivolto ai concetti terminologici delle leggi del 1939 prima richiamate). Credo anche opportuno sottolineare come l'ultimo comma dell'articolo 1, della legge di conversione del decreto legge istitutivo del ministero, espressamente recava: "altre competenze in materia di spettacolo saranno attribuite al ministero successivamente". Passeranno più di venti anni per completare il disegno 'spadoliniano' e, infatti, nella seconda metà degli anni novanta del Novecento passeranno al ministero che, con l'occasione cambierà anche denominazione, le direzioni generali per lo spettacolo dal vivo e per il cinema e il ministero da quel momento assumerà la nuova denominazione di Ministero per i beni e le attività culturali. Tale circostanza, pur tra non poche difficoltà e contraddizioni, porterà ad una più attenta lettura dei problemi di tutela del patrimonio audiovisivo. Giova ancora rammentare come già nel 1974/1975 furono attribuite al ministero di nuova istituzione le competenze della Discoteca di Stato (oggi Istituto centrale per i beni sonori ed audiovisivi), alla quale afferiva il c.d. deposito legale, analogamente a quanto avveniva per la Cineteca di Stato, collocata all'interno del Centro Sperimentale di Cinematografia, allo stato ancora direttamente controllato dalla Direzione Generale Cinema.

Per completezza, e la cosa non appaia di secondo rilievo, occorre anche rammentare che con la nascita delle Regioni quali soggetti politici, dotati di potestà legislativa, ai sensi del dettato costituzionale, con le elezioni del 1970, e con i relativi strumenti di trasferimento e delega alle stesse, (del 1972 e del 1977), di competenze che si ritenevano a loro ascrivibili ai sensi degli articoli 117 e 118 della Costituzione, nel settore che qui interessa, passeranno alla esclusiva competenza legislativa regionale le materia relative alla tutela dei beni librari, mentre residueranno allo Stato la gestione delle Biblioteche Nazionali Centrali di Roma e Firenze e di quelle a più alto profilo storico (ad esempio la Marucelliana a Firenze, la Casanatense a Roma e, ancora a Roma, la Val-

licelliana, solo per citare le più significative). Rimarranno allo Stato anche le Biblioteche Universitarie.

Venendo al perché di un così lungo processo di avvicinamento dei beni audiovisivi alla categoria dei beni culturali, occorre richiamare alcune brevi considerazioni, prima fra tutte la inevitabile considerazione che ciò che si intende tutelare non è tanto la materialità delle matrici, che pure ovviamente interessano, quanto il loro contenuto, per definizione immateriale, oltre ad un aspetto non trascurabile legato alla conservazione delle immagini e del suono e, alla inevitabilità della esigenza dell'uso di mediazioni per la consultabilità, nonché per la loro conservazione, che comporta tecniche, per il riversamento su supporti tecnologicamente avanzati, ai fini della salvaguardia del bene. Ancora, mentre i beni culturali, per comodità tradizionali, non possono essere assoggettati alla disciplina della tutela se non dopo la morte dell'autore e/o a cinquanta anni dalla loro realizzazione, per i beni audiovisivi si impongono anche profili legati al loro rapido decadimento e al diritto d'autore, come certamente emergerà dall'incontro di oggi. Ecco quindi che il tema assume profili di difficoltà di non sempre facile definizione e tuttora aperti.

Entrando nel corpo del tema dobbiamo ricordare come il Codice dei beni culturali prenda in considerazione esplicitamente le fotografie, con i relativi negativi e matrici, le pellicole cinematografiche ed i supporti audiovisivi in genere, aventi carattere di rarità e pregio. È facile rilevare come esista un'area di considerazione terza, rispetto alla tutela dell'ex codice dei beni culturali, nella quale il patrimonio audiovisivo vive una propria dignità pur senza rappresentare un "bene tutelabile dal codice" e pur essendo bene potenzialmente suscettibile di diventare oggetto di tutela. Il ruolo e la funzione degli archivi audiovisivi assume quindi una importanza essenziale per la conoscenza e la conseguente valorizzazione di tale insostituibile patrimonio, ecco perché il ruolo e la funzione degli archivi audiovisivi assumono sempre più una dignità prima estranea alle problematiche di tutela. A tutto ciò si accompagna l'esigenza della loro concreta conoscenza, attraverso una catalogazione attenta. Mi piace qui fare riferimento alla importanza che tali documenti hanno per la storia, in tutti i sensi, si pensi ad esempio all'architettura: oltre alle fonti documentarie tradizionali conservate negli Archivi esistono oggi sempre più concrete esigenze di lettura dei documenti visivi, dai quali è possibile leggere e costruire ogni riflessione sulla trasformazione urbanistica delle città e dell'intero territorio antropizzato.

Il codice distingue innanzi tutto il patrimonio culturale come costituito dai beni culturali e dai beni paesaggistici, definendo altresì la tutela come esercizio di attività dirette, sul presupposto conoscitivo, a garantire la protezione e conservazione per fini pubblici. In particolare l'articolo 10 ci ricorda che

sono beni culturali “le cose mobili e immobili che presentano interesse...”, tra queste cose come già sopra ricordato, alla lettera e) del comma 4, troviamo le fotografie, con i relativi negativi e matrici, le pellicole cinematografiche ed i supporti audiovisivi in genere, aventi carattere di rarità e di pregio. Il problema appare dunque quello di conservare la testimonianza avente carattere di rarità e pregio (la cosa di interesse), mentre del pari altra considerazione, al fine di salvaguardare il contenuto immateriale, è appunto quella della conservazione delle immagini e/o del suono. È un tema enorme che non può esaurirsi nella semplice conservazione della cosa originale. Credo che su questo tema altri meglio del sottoscritto proveranno a porre le basi per una ulteriore riflessione, così come sul tema dei diritti che su tali beni insistono.

La normativa sugli audiovisivi dal secondo dopoguerra ad oggi

Andrea Miccichè¹⁵

Oggetto del mio intervento sono le problematiche connesse alla produzione audiovisiva ed esattamente alla produzione audiovisiva nell’ambito sulla legge del diritto d’autore. La legge sul diritto d’autore è una legge non certo recente - è del 1941 - ed è rimasta pressoché invariata nel corso di oltre 60 anni. Solo negli ultimi 10 anni, per effetto di una serie di direttive CEE, l’intervento legislatore è stato abbastanza capillare, introducendo normative e correttivi per cercare di meglio adattare la normativa ormai invecchiata con le nuove tecnologie. Nell’ambito della legge sul diritto d’autore la normativa protegge quelle che dalla legge stessa vengono definite “le opere dell’ingegno”. Le opere dell’ingegno sono quelle produzioni intellettuali che in sostanza debbono possedere due requisiti: il requisito della compiutezza espressiva e il requisito della novità.

Queste condizioni imprescindibili valgono per tutte le produzioni intellettuali, siano esse librerie, musicali, coreografiche ecc.; siano esse anche produzioni audiovisive. La legge riconosce all’autore dell’opera d’ingegno - e quindi anche all’autore dell’opera audiovisiva - una serie di prerogative che vengono definite dalla legge stessa “diritti patrimoniali dell’autore” e insieme a questi riconosce anche quelli che la legge stessa definisce diritti morali. Per comprendere la differenza tra gli uni e gli altri basta pensare che i diritti morali, in quanto diritti della personalità, sono intrasmissibili, imprescrittabili e irrinunciabili, mentre i diritti patrimoniali d’autore sono liberamente disponibili e quindi trasmissibili, prescrittabili e rinunciabili. I diritti patrimoniali d’autore possono essere venduti e, al contrario, i diritti morali sono inalienabili. L’autore del prodotto audiovisivo, opera dell’ingegno, è titolare sia dei diritti patrimoniali che dei diritti morali. Le opere audiovisive disciplinate nella legge sul diritto d’autore sono le seguenti: è disciplinata dall’art. 2 la così detta “opera cinematografica” alla quale possiamo affiancare anche l’opera audiovisiva, l’opera assimilata, il documentario cinematografico e le sequenze delle immagini in movimento. Questa è la vasta gamma delle possibili opere audiovisive che la legge sul diritto d’autore prevede. La disciplina relativa all’opera cinematografica è l’unica regolamentata dalla legge sul diritto d’autore in quanto nel 1941 l’unico tipo di prodotto audiovisivo concepibile era l’opera cinematografica,

¹⁵ Avvocato, Studio Miccichè. Sintesi intervento al seminario: “Immagini in movimento: quali tutelle e quali diritti in Italia?”, Roma 1-2 marzo 2007.

poiché la televisione non esisteva. Di conseguenza tutte le altre categorie di opere audiovisive non sono state espressamente regolate dalla legge e tuttora in un certo qual modo non sono regolate, tanto che ai fini dell'applicazione della disciplina legislativa in questa tipologia di opere sovente l'interprete - la magistratura -, prende la disciplina dell'opera cinematografica e l'applica in via analogica alle altre discipline. L'opera cinematografica è disciplinata nella legge del diritto d'autore dagli articoli dal 44 al 50, che riconoscono come autori dell'opera cinematografica il soggettista, lo sceneggiatore, il regista e l'autore della musica appositamente creata per l'opera cinematografica, oltre all'eventuale autore della musica di repertorio che sia stata semplicemente sincronizzata nell'opera cinematografica. Rispetto all'opera cinematografica questi quattro autori hanno quello che viene definito un "rapporto di comunione": sono contitolari di una serie di diritti patrimoniali e morali, e possono sia singolarmente che collettivamente esercitare questi diritti. È noto come i diritti patrimoniali spettanti a questi quattro coautori vengano trasferiti a quello che nella legge viene definito il produttore cinematografico nel momento stesso in cui si dà vita all'opera cinematografica, mediante dei contratti che vengono stipulati dal produttore stesso. Diversamente, i diritti morali che sono intransmissibili, imprescrittabili e irrinunciabili permangono in capo a questi quattro coautori per tutta la loro vita ed anche dopo, come vedremo. Di conseguenza, i quattro autori una volta che hanno trasferito i loro diritti al produttore rimangono contitolari dei diritti morali relativi all'opera filmica che hanno creato. Ritengo questo un profilo assai importante perché sovente anche dopo che il film è stato realizzato, prodotto, distribuito vengono sollevate da parte degli autori di opere cinematografiche delle azioni o delle contestazioni che attengono proprio ai diritti morali. Il diritto morale permane quindi in capo all'autore anche una volta che il film sia stato sfruttato commercialmente o una volta che il film sia stato interamente ceduto anche dal produttore al distributore o dal distributore a sua volta all'emittente televisiva. La differenza sostanziale tra diritti patrimoniali e diritti morali attiene alla prescrittività dei primi e la imprescrittività dei secondi.

Cosa vuol dire che il diritto patrimoniale si prescrive? Vuol dire che scaduto un certo numero di anni il diritto di autore cade in pubblico dominio cioè chiunque può prendere l'opera dell'ingegno e può provvedere al suo sfruttamento commerciale senza ottenere alcuna previa autorizzazione del titolare dei diritti. La caduta in pubblico dominio delle opere audiovisive e filmiche avviene dopo 70 anni dalla morte dell'ultimo sopravvissuto dei quattro coautori. Quindi se esistono rispetto ad un'opera filmica quattro distinti autori, il termine dei 70 anni va fatto decorrere dalla morte dell'ultimo e la conseguenza di questo è che sono rarissime le opere cinematografiche cadute in pubblico

dominio, in considerazione del fatto che anche film dei primi del '900 costituiscono prodotti intellettuali creati da autori morti nel primo ventennio o trentennio del secolo e quindi sono ancora protetti.

Un'ultima annotazione riguardo alla caduta in pubblico dominio dei film attiene alla seconda guerra mondiale. Nel trattato di pace con le potenze alleate firmato dall'Italia fu introdotta nell'allegato 12 una clausola speciale che prevedeva per le opere filmiche di autori appartenenti alle potenze alleate una sospensione del computo per la caduta in pubblico dominio per tutto il periodo bellico, ammontante a poco meno di 5 anni. Tuttavia, con la ratifica da parte dell'Italia dei così detti "Accordi Trips" della metà degli anni '90 è stato previsto che ai cittadini appartenenti ai paesi firmatari degli accordi venissero applicati automaticamente gli eventuali benefici che ciascuno Stato nazionale prevedeva a favore dei cittadini appartenenti agli altri paesi firmatari. Poiché in Italia viene applicata, per esempio ai cittadini statunitensi, la sospensione non soltanto settantennale ma anche per il periodo della seconda guerra mondiale, automaticamente in forza dell'accordo Trips questa sospensione viene applicata anche ai cittadini appartenenti ai paesi firmatari di questi accordi e quindi anche ai cittadini italiani.

Ricapitolando quanto concerne la durata dei diritti d'autore, questi durano 70 anni dalla morte dell'ultimo dei quattro autori che ho detto, salvo il periodo della seconda guerra mondiale. Il fatto che il computo venga calcolato dalla morte dell'ultimo autore sopravvissuto non sta a dire che i diritti d'autore spettino ai quattro autori, perché la nostra legge e i contratti speciali che vengono perfezionati al momento della produzione cinematografica prevedono che i diritti patrimoniali vengano trasferiti al produttore cinematografico. Quindi, per chiudere il capitolo, il beneficiario dei diritti d'autore che la legge riconosce agli autori è il produttore cinematografico e i suoi successivi aventi causa.

A differenza dei diritti patrimoniali, soggetti alla prescrizione, i diritti morali invece non cadono mai in pubblico dominio e per questo anche qualora siano decorsi 70 anni dalla morte dell'autore, i coniugi dell'autore stesso – moglie, figli, nipoti – possono opporsi alle eventuali modificazioni, mutilazioni o trasformazioni dell'opera cinematografica che possano ledere l'onore o la reputazione del proprio coniunto. Naturalmente i diritti morali d'autore possono essere esercitati nell'ipotesi in cui avvenga un'alterazione dell'opera tale da poter pregiudicare l'onore o la reputazione dell'autore, intesi in senso strettamente giuridico. Con "reputazione" si intende quindi la fama che un certo autore gode con i consociati e con 'onorÈ l'apprezzamento che l'autore ha verso la propria opera.

La tutela del diritto morale d'autore si presta a visioni assolutamente sog-

gettive, diverse da persona a persona e in quanto tale è argomento di numerose litigi giudiziari ove l'interpretazione del magistrato molto spesso differisce a seconda del giudice.

Dunque la legge sul diritto d'autore prevede: l'opera dell'ingegno, la categoria dei prodotti audiovisivi, diritti patrimoniali e diritti morali in capo all'autore, diritti patrimoniali che vengono trasferiti al produttore, diritti morali che rimangono in capo ai quattro coautori e una volta morti in capo ai coniugi.

La legge sul diritto d'autore prevede un elenco di opere audiovisive, la prima delle quali è l'opera cinematografica e per essa si intende l'opera destinata alla fruizione in via primaria presso le sale cinematografiche. Dall'opera cinematografica si distingue, o per meglio dire fa parte, anche il documentario cinematografico, diverso dal prodotto di semplice documentazione che non è protetto dalla legge come opera dell'ingegno, mentre il documentario cinematografico è protetto dalla legge come opera dell'ingegno. La differenza tra opera documentaristica e semplice documentario è particolarmente facile da spiegare, ma nel concreto è di assai difficile individuazione. È opera documentaristica quel documentario che possiede i requisiti necessari per essere qualificata come opera dell'ingegno, invece semplice documentario quel prodotto, costituito da immagini audiovisive, che non ha i requisiti previsti dalla legge sul diritto d'autore, cioè compiutezza espressiva e novità obiettiva. La compiutezza espressiva è il requisito secondo il quale un prodotto intellettuale è in grado di soddisfare l'esigenza estetica, emotiva, informativa del fruitore: il concetto è abbastanza labile e molto soggettivo, e varia da un fruitore all'altro. Quale avvocato specializzato nella materia del diritto d'autore posso affermare, senza essere smentito, che la stragrande maggioranza di cause avviene soltanto su questo profilo, cioè quando un'opera ha compiutezza espressiva e quando non la ha. La compiutezza espressiva è quindi quel requisito del prodotto intellettuale che è in grado di soddisfare l'esigenza estetica di chi ha visione del prodotto intellettuale. Vi faccio un piccolo esempio per esprimere meglio il concetto. Una famosa causa promossa da Sergio Endrigo nei confronti del Maestro Bacalof riguarda la colonna musicale de "Il postino". Il Maestro Bacalof ha vinto un Oscar intorno alla metà degli anni '90 in quanto autore della colonna sonora di quel film e il cantautore Endrigo ha aperto un contenzioso verso la fine degli anni '90 sostenendo che l'opera musicale "Il postino" in effetti altri non era che il plagio di una sua precedente opera intitolata "Le notti". Secondo la versione di Endrigo, quattro battute musicali presenti nella sua opera musicale coincidevano con quattro battute musicali presenti nell'opera musicale "Il postino". In questo momento siamo giunti in Cassazione e addirittura la Cassazione ha annullato la decisione della Corte d'Appello. Vi

posso assicurare che il giudizio ha avuto ad oggetto se quelle quattro battute musicali, che Endrigo sosteneva essere state plagiata da Bacalof, consistessero o meno in un prodotto intellettuale degno di protezione perché rispondente al requisito della compiutezza espressiva. Da un lato la tesi di Endrigo era che quelle quattro battute avessero la compiutezza espressiva, dall'altro lato la tesi di Bacalof era che quelle quattro battute non solo non avessero la compiutezza espressiva, ma neppure la novità obiettiva, il secondo requisito richiesto dalla legge del diritto d'autore all'opera d'ingegno. Quelle quattro battute non sarebbero neanche nuove, in quanto del tutto analoghe a precedenti creazioni musicali una delle quali è di Wagner: in verità le opere analoghe sarebbero addirittura 65. Il giudice di 1° grado ha dato ragione a Bacalof, il giudice di 2° grado ha dato ragione ad Endrigo, la Cassazione ha ridato ragione a Bacalof e rimesso gli atti alla Corte d'Appello, quindi ora bisogna ricominciare da capo.

Per sintetizzare quanto detto sino ad ora, un'opera dell'ingegno, sia musicale sia audiovisiva, è protetta se possiede i due requisiti, completezza espressiva e novità obiettiva. Novità obiettiva vuol dire differenza rispetto a tutte le precedenti creazioni, ma naturalmente la differenza non riguarda il contenuto. La storia della pittura ci insegna che la rappresentazione del Cristo crocifisso è stata ripetuta nel corso dei secoli, variando la forma di rappresentazione pur mantenendo analogo il contenuto. Ogni opera con una forma differente ha una novità obiettiva rispetto alle precedenti creazioni in quanto la nostra legge protegge la forma ma non il contenuto: il contenuto può essere analogo, purché la forma attraverso la quale il contenuto è espresso possieda dei requisiti di diversità.

Dopo questi cenni sull'opera cinematografica, passiamo a quella che la legge sul diritto d'autore definisce "l'opera assimilata". L'opera assimilata è quella di così detta fiction televisiva. Tutte quelle che vediamo in TV, cioè prodotti seriali a una o più puntate, nella legge sul diritto d'autore vengono definite opere assimilate, in tutto e per tutto analoghe come configurazione all'opera cinematografica, dalla quale si differenziano solo rispetto al veicolo tramite il quale il prodotto viene fruito, viene commercializzato che è la TV o il VHS, e alla modalità di rappresentazione, che nel caso di opera assimilata è l'articolazione in più puntate di un prodotto audiovisivo. Il sistema giuridico è analogo: gli autori sono sempre quei quattro - soggettista, sceneggiatore, regista e autore delle musiche -; il produttore è ex lege o ex contratto titolare dei diritti patrimoniali; permangono in capo agli autori i diritti morali che possono essere esercitati con le forme che vi dicevo prima. Naturalmente in relazione alle opere assimilate diciamo che l'imputazione dei quattro autori si riferisce alla singola puntata, quindi nel caso di un'opera seriale che si articola in più puntate, in ogni puntata ci potranno essere diversi autori perché saranno diversi i registi o gli autori musicali.

Del tutto non regolamentate dalla legge sul diritto d'autore sono le opere audiovisive e le sequenze di immagini in movimento, tanto non regolamentate che riesce persino difficile darne una disciplina giuridica. Le opere audiovisive sono quelle in cui sono presenti un contesto audio e un contesto visivo sincronizzati in un unico supporto. Il che sta a dire che secondo una giurisprudenza fanno parte delle opere audiovisive una vastissima gamma di prodotti intellettuali che non rientrano né nell'opera cinematografica né nell'opera assimilata, quali ad esempio anche i video game, video hard, video musicali. Le sequenze di immagini in movimento sono quelle sequenze filmate, non necessariamente corredate da audio o musica, ma che si limitano al linguaggio visivo. Chi sono gli autori delle opere visive e chi sono gli autori delle immagini in movimento, questo la legge non lo dice e naturalmente l'analisi deve essere fatta di caso in caso: in ragione delle diverse opere audiovisive va individuato chi sia l'autore. È un'attività che dovrà fare l'interprete, il giurista o l'esteta o infine il magistrato se coinvolto in un eventuale contenzioso, proprio in quanto, torno a ripetere, la legge nulla dice. Su chi sia l'autore di un video musicale, chi sia l'autore di un video game, posso avere delle opinioni, ma sono del tutto personali e penso che non sia né corretto né giusto fornirle, salvo dire che, secondo la legge sul diritto d'autore, è autore chi conferisce un apporto creativo consistente ai fini del prodotto finale protetto dalla legge sul diritto d'autore. Tuttavia non sempre chi conferisce un apporto creativo è coautore del prodotto finale, basti pensare al direttore della fotografia, o al direttore della scenografia, entrambi autori di un qualcosa, ma non coautori dell'opera in seno alla quale la fotografia e la scenografia sono inseriti. Nel caso di opera audiovisiva, mentre riterrei inequivocabile attribuire al regista la qualifica di autore, andrà valutato di caso in caso se e in che misura l'autore della musica o l'autore del testo narrativo dal quale l'opera audiovisiva è tratta si possa ergere al rango di coautore dell'opera finale.

Se l'opera audiovisiva in quanto prodotto intellettuale è portatrice di una serie di diritti, questi diritti nell'ambito della legge sul diritto di autore soffrono di alcune limitazioni. La regina di tutte le limitazioni è quella di cui ho detto prima, cioè la temporalità del diritto d'autore. Ma anche durante il periodo di protezione l'opera audiovisiva soffre di alcune limitazioni. La prima è quella disciplinata dall'art. 70 della legge sul diritto d'autore, che disciplina il così detto "diritto di citazione": un'opera dell'ingegno può essere citata da altro autore per scopi di critica, di insegnamento o di diffusione culturale dell'opera stessa. Ad esempio, se io scrivo una monografia sull'opera letteraria di Ungaretti, posso citare un passo di una delle sue poesie in quanto l'oggetto della mia attività è proprio la diffusione culturale della poesia di Ungaretti. Alla stessa stregua, nel caso in cui dovessi accingermi ad effettuare o a produrre, ad esem-

pio, un'opera multimediale che ha quale scopo primario quello dello studio analitico della filmografia di un certo autore, qualora non vi sia uno scopo di lucro, commerciale dietro l'iniziativa, ma semplicemente quello di diffusione della filmografia dell'autore attraverso un'attività di diffusione della cultura, in questo caso io autore posso citare degli spezzoni di opera cinematografica, delle sequenze filmate di opera cinematografica, purché non realizzi un prodotto che potenzialmente possa porsi in concorrenza con l'opera che vado a citare. La mancanza di concorrenza del prodotto in seno al quale avviene la citazione è un requisito importantissimo, che crea uno spartiacque ai fini della qualifica della liceità o illiceità del prodotto stesso. Altra limitazione riguarda l'uso domestico dell'opera dell'ingegno: la riproduzione dell'opera dell'ingegno per uso domestico è lecita, se copio a casa mia su VHS un'opera cinematografica o se riproduco su un fonogramma un'opera musicale, ovvero io non compio un atto contro la legge. In Italia con la legge 93/92 è stata istituita la cosiddetta "copia privata" che consente a ciascun fruitore di poter doppiare o duplicare, per uso domestico, un prodotto o un fonogramma, un'opera audiovisiva. Quando noi andiamo a comprare una cassetta vergine, o quando andiamo a comprare un prodotto idoneo alla duplicazione noi andiamo a pagare un prezzo aggiuntivo che è consegnato alla SIAE la quale poi lo distribuisce alle varie categorie interessate dalla copiatura. La SIAE distribuisce direttamente agli autori delle opere dell'ingegno quanto di loro spettanza, dandone una parte ai produttori di fonogrammi e un'altra parte ad un istituto che si chiama IMAIE¹⁶ che in forza alla legge 93/92 distribuisce quanto ricavato agli artisti interpreti esecutori, cioè ai cantanti che vedono menomato il loro diritto dalla copia privata che ciascun singolo cittadino fa con le cassette vergini. Altra limitazione è quella che viene ad opera delle biblioteche. Le biblioteche, come sappiamo, trascorsi 18 mesi dalla prima messa in commercio del prodotto audiovisivo, possono concedere in prestito ai fruitori copie dei videogrammi per la diffusione della cultura affinché i fruitori possano visionare la videocassetta ed eventualmente farne copia nel rispetto dei requisiti che vi ho detto prima. Venendo poi a parlare dei documenti audiovisivi di carattere informativo, altra limitazione è quella dettata dall'art. 65, che dice che quando trattasi di avvenimenti di interesse, ovvero di avvenimenti di attualità esiste la possibilità di diffondere in TV immagini audiovisive, senza che i diritti di utilizzazione spettino all'ente che provvede alla tele diffusione. Quando muore un celebre autore o produttore, il telegiornale può anche diffondere delle sequenze filma-

¹⁶ L'IMAIE. Istituto Mutualistico per la tutela degli Artisti Interpreti ed Esecutori è stato dichiarato estinto dal Prefetto di Roma il 30 aprile 2009. (*ndr*)

te dell'opera filmica da questi prodotta o diretta anche se l'emittente televisiva non gode dei diritti di utilizzazione. Infatti l'interesse generale a conoscere la sequenza filmata diretta o prodotta dal defunto è di livello preminente rispetto all'interesse dell'autore ad impedire la diffusione pubblica dell'opera filmata.

Si distingue, infine, la proprietà del supporto materiale contenente l'opera dell'ingegno, dai diritti di utilizzazione della stessa. Il supporto materiale, costituisce un "bene mobile", di cui il proprietario può disporre liberamente, senza la previa autorizzazione del titolare dei diritti di autore; il diritto di autore, invece, non può essere esercitato in difetto di autorizzazione dell'avente diritto.

Per riassumere, il regime delle cosiddette "libere utilizzazioni" di opere cinematografiche ed audiovisive è così disciplinato:

- a. la riproduzione e la pubblica divulgazione dell'opera è consentita ai fini del solo esercizio del diritto di cronaca, purché si indichi la fonte ed il nome degli autori;
- b. la biblioteca, ai soli fini della promozione culturale e studio personale, può concedere in prestito opere cinematografiche ed audiovisive, purché siano decorsi almeno diciotto mesi dal primo atto di esercizio del diritti di distribuzione;
- c. le cineteche dello Stato nonché le biblioteche possono procedere alla riproduzione dell'opera cinematografica o audiovisiva in un unico esemplare;
- d. è lecita la citazione e la conseguente riproduzione di parti dell'opera cinematografica ed audiovisiva, purché effettuata a scopi di critica, insegnamento o di discussione e senza pericolo che possa essere paventabile una concorrenza alla utilizzazione economica dell'opera citata;
- e. la copia privata delle opere cinematografiche ed audiovisive è libera.

Infine:

- a) è lecita la mera conservazione dei supporti materiali contenenti opere cinematografiche ed audiovisive, anche in difetto di autorizzazione del titolare dei diritti, purché il supporto provenga dal legittimo proprietario;
- b) l'opera di restauro del supporto custodito è lecita;
- c) è possibile procedere alla pubblica divulgazione dell'opera restaurata, alla sola ed alternativa duplice condizione:
 1. che essa sia caduta in pubblico dominio,
 2. che il titolare dei diritti di utilizzazione abbia espresso il proprio consenso.

Videoteche, centri audiovisivi e diritto d'autore.

L'esperienza dell'Avi e del protocollo Avi-Siae

Franco Bazzocchi¹⁷

La legge sul diritto d'autore, la 633/41 è stata definita come un campo di battaglia in cui si scontrano interessi contrapposti che la legge si prefigge di regolamentare: da una parte gli autori e le loro associazioni che la legge tutela definendo quali materiali si possono proteggere, come e da parte di chi e dall'altra parte tutti coloro che invece intendono fare un uso il più libero possibile delle opere dell'ingegno utilizzando, soprattutto oggi, tutto quello che la tecnologia mette a disposizione.

Le videoteche e le biblioteche stanno da questa seconda parte del campo. In gran parte Istituzioni di Enti pubblici, o Istituzioni private che utilizzano contributi pubblici e svolgono un servizio pubblico, hanno sempre cercato di muoversi correttamente all'interno della legge sfruttando naturalmente tutti i vantaggi permessi dalle utilizzazioni libere.

L'Avi, associazione di mediateche e videoteche, nata nel 2001, si costituisce proprio con lo scopo di offrire una consulenza legale sui problemi che la gestione del materiale audiovisivo comporta all'interno di biblioteche, mediateche e videoteche

Come nasce l'Avi

Nasce da un incidente di percorso di una delle videoteche più importanti esistenti negli anni '90 in Italia, la videoteca del Centro San Biagio di Cesena, una videoteca di un Ente Pubblico, il Comune di Cesena, formatasi quasi esclusivamente con registrazioni effettuate da antenna, registrazioni di programmi didattici del DSE Rai e film di interesse culturale e didattico. Il sequestro è dell'agosto 1995, la causa si va a discutere nel 2000. L'accusa era quella di aver abusivamente duplicato e concesso in uso a fini di lucro gli audiovisivi oggetto di sequestro e contenenti riproduzioni di film o documentari.

Il tema fondamentale su cui si mosse la difesa era incentrato sul rapporto fra pubblico e privato, sulla definizione dei due termini sul piano giuridico e su quello che comporta tale definizione nel prestito che biblioteche e videoteche possono effettuare, di materiale audiovisivo. Nella sostanza se consideriamo il rapporto fra biblioteca ed utente come un rapporto privato, la duplicazione

¹⁷ Presidente Associazione Videoteche e Mediateche Italiane. Aggiornamento nel marzo 2011 dell'intervento al seminario: "Diritto d'autore e copyright nell'uso e riuso, diffusione e distribuzione dei materiali filmici e audiovisivi", Roma 3-4 marzo 2009.

di audiovisivi non è più soggetta ad autorizzazione dell'avente diritto; se poi ammettiamo che l'azione si svolge a fini culturali e didattici e non a fini di lucro – l'accusa non poté assolutamente dimostrare alcun passaggio di denaro fra operatori della videoteca ed utenti – arriviamo alle conclusioni del giudice, che non accettò le istanze del PM e mandò assolti gli imputati per non aver commesso il fatto.

Il punto di riferimento nella Legge 633/41 per il prestito delle biblioteche, delle videoteche e mediateche è l'art. 69 che definisce quanto attualmente è possibile in questo campo; lo riportiamo integralmente:

1. Il prestito eseguito dalle biblioteche e discoteche dello Stato e degli enti pubblici, ai fini esclusivi di promozione culturale e studio personale, non è soggetto ad autorizzazione da parte del titolare del relativo diritto, al quale non è dovuta alcuna remunerazione e ha ad oggetto esclusivamente:
 - a) gli esemplari a stampa delle opere, eccettuati gli spartiti e le partiture musicali;
 - b) i fonogrammi ed i videogrammi contenenti opere cinematografiche o audiovisive o sequenze d'immagini in movimento, siano esse sonore o meno, decorsi almeno diciotto mesi dal primo atto di esercizio del diritto di distribuzione, ovvero, non essendo stato esercitato il diritto di distribuzione, decorsi almeno ventiquattro mesi dalla realizzazione delle dette opere e sequenze di immagini.
2. Per i servizi delle biblioteche, discoteche e cineteche dello Stato e degli enti pubblici è consentita la riproduzione, senza alcun vantaggio economico o commerciale diretto o indiretto, in un unico esemplare, dei fonogrammi e dei videogrammi contenenti opere cinematografiche o audiovisive o sequenze di immagini in movimento, siano esse sonore o meno, esistenti presso le medesime biblioteche, cineteche e discoteche dello Stato e degli enti pubblici

Il primo obiettivo dell'Associazione Avi, nata come dicevamo nel 2001 a Cesena - dopo aver condiviso anche con Cinemazero di Pordenone un analogo problema risoltosi più o meno allo stesso modo - è stato quello di andare ad un incontro con la Siae onde concordare una migliore definizione di quanto scritto nell'articolo 69, soprattutto tentare una sua più favorevole interpretazione per mediateche e videoteche. Ne è nato questo testo che si andrà ad illustrare, testo che concede parte di quanto la Siae fin dal primo incontro richiedeva - ovvero l'applicazione del bollino Siae su qualsiasi prodotto soggetto al prestito – mentre dall'altra parte concede all'Associazione un più favorevole trattamen-

to dei tempi del prestito e delle proiezioni interne senza la corresponsione dell'equo compenso.

Vediamo comunque il testo del protocollo nella sua prima versione del 2002:

- 1 - Nell'ambito delle attività di conservazione dell'opera filmica, si concorda di riconoscere come "servizi videotecari di pubblica utilità" gli archivi finalizzati a raccogliere, conservare e valorizzare a scopo di studio e di ricerca, le opere filmiche riprodotte su supporto magnetico (videocassette) elettronico e digitale (DVD e CDROM). Sono "servizi videotecari di pubblica utilità" gli archivi operanti presso le biblioteche, le scuole e le università di ogni ordine e grado, gli istituti di ricerca e le fondazioni di chiara fama culturale, gli Enti Locali, lo Stato nelle sue diverse articolazioni, le associazioni culturali regolarmente iscritte negli appositi albi comunali provinciali e regionali. Lo statuto o regolamento o disciplinare di funzionamento di ciascun archivio, recante in premessa il carattere non lucrativo del servizio, deve essere a disposizione presso le competenti sedi Siae.
- 2 - Fra la Siae e gli aderenti all'Avi si conviene che per le attività di prestito dei servizi videotecari, servizi riconosciuti dall'art.69 della legge n. 633/1941, su tutte le videocassette date in prestito ovvero sulle videocassette dei servizi videotecari di pubblica utilità in prestito all'utenza sia necessario, al fine di combattere la pirateria, apporre un bollino Siae. Il materiale in possesso della videoteca e sprovvisto di bollino Siae in quanto originato da videoregistrazioni/fissioni televisive o perché acquistato all'estero, qualora sia destinato al prestito deve essere sottoposto ad apposizione di regolare bollino Siae presso le sedi competenti. Tale bollino andrà richiesto alla locale sede Siae, indicando l'opera che la videocassetta contiene. La Videoteca/Biblioteca/Mediateca dovrà corrispondere alla Sede la somma di £ 35 o € 0,0181 come stabilito dal Decreto del Presidente del Consiglio dei Ministri del 21 dicembre 2001 (Gazzetta Ufficiale 21/01/2002) trattandosi di contrassegno apposto su supporti distribuiti gratuitamente. La sede Siae provvederà alla vidimazione della richiesta, alla consegna dei bollini con il minimo possibile di formalità e nell'arco di 10 (dieci) giorni dal ricevimento della richiesta. Pertanto tutte le videocassette presenti nell'archivio di un servizio videotecario di pubblica utilità saranno munite di regolare bollino Siae qualora destinate al prestito esterno. Costituisce invece eccezione la cosiddetta copia unica o di salvataggio prevista in legge dall'art. 3 comma 1bis della legge 248/2000 (ex art. 69 della legge 22

aprile 1941) o comunque tutte le videocassette che per particolari motivi non saranno ammesse al prestito esterno e saranno usate solo in consultazione interna. Su questa copia verrà apposta un'apposita etichetta che segnalerà trattarsi di copia di salvataggio.

- 3 - Si conviene inoltre di calcolare ai sensi dell'art.69 delle Legge n.633/41 il periodo dopo il quale l'opera in videocassetta può accedere al prestito dalla prima data (giorno, mese, anno) di immissione nel mercato cinematografico.
- 4 - Infine, si conviene che per le proiezioni pubbliche la videoteca dovrà corrispondere il diritto d'autore alla Siae e ottenere la necessaria autorizzazione dagli aventi diritto. Per le proiezioni interne, alla videoteca/biblioteca/mediateca e considerate plurisoggettive, perché effettuate su richiesta di più utenti, nulla sarà dovuto.
- 5 - Il presente protocollo potrà essere soggetto a revisione ove mutassero i dettati normativi in materia.

Che cosa dice nella sostanza il protocollo

Innanzitutto col primo articolo viene riconosciuto il ruolo delle mediateche e videotecche quali servizi di pubblica utilità per la conservazione delle immagini in movimento e ne definisce alcune tipologie. Le mediateche sono in gran parte pubbliche, a cui vanno aggiunte istituzioni private che rendono pubblico il loro servizio e si avvalgono di contributi pubblici.

Col secondo articolo si asseconda quanto chiedeva la Siae, ovvero l'identificazione di tutto il materiale che esce dalle mediateche per il prestito con l'apposizione di un bollino del costo di € 0,018, bollino che si dovrà richiedere alle sedi Siae regionali. Per il materiale invece che rimane in sede, solo per la visione interna, il bollino non è obbligatorio. Per la copia di riserva, che ogni mediateca può effettuare del proprio materiale, non è obbligatorio il bollino se resta nell'archivio della mediateca stessa. Se si desidera usare tale copia per il prestito e tenere il titolo acquistato in archivio, allora sarà necessario apporre il bollino anche a questa copia (questa era una nostra prima interpretazione di questo punto, che sarà successivamente smentita dalla più recente versione del protocollo, come vedremo più avanti). Comunque l'indicazione del protocollo è quella di segnalare espressamente tale copia di salvataggio con un bollino di produzione interna, che la stessa Avi si impegna a produrre. Con questo punto inoltre le mediateche potevano sanare, diciamo così, anche tutte quelle acquisizioni improvvise, frutto di registrazioni da antenna o di acquisti all'estero, che in anni precedenti avevano fatto parte del loro patrimonio d'archivio.

La legge 633 non parla di bollino, né obbliga a queste operazioni nel caso del prestito concesso alle mediateche. È una richiesta Siae cui l'Avi accondi-

scende, in una sorta di scambio: i punti 3 e 4 sono quelli da cui l'Associazione trae i maggiori vantaggi.

Il punto tre del protocollo dà una definizione precisa del tempo che deve passare dalla data di edizione dell'audiovisivo alla data in cui lo stesso può essere ammesso al prestito: sono 18 mesi dalla data della sua "release" pubblica, se parliamo di un'opera identica all'edizione uscita nelle sale pubbliche, sia esso film o documentario. Saranno invece 18 mesi dall'edizione dell'audiovisivo se si tratta di un'opera originale rispetto all'uscita pubblica, se siamo di fronte ad elementi aggiuntivi - prodotti extra, interviste, ecc. - o abbiamo addirittura un'edizione con parti aggiuntive volute dal regista – il *director's cut*, ad es. – non inserite nell'edizione uscita nelle sale. (Anche questa parte verrà modificata nella versione successiva).

L'articolo quattro invece concede alle mediateche la possibilità di proiettare al proprio interno audiovisivi senza riconoscere alcun compenso alla Siae, ma non concede invece un analogo permesso per le proiezioni pubbliche che devono essere soggette alla necessaria autorizzazione dell'avente diritto.

In sostanza quanto avviene all'interno della mediateca, nel campo delle proiezioni richieste da uno o più soggetti – compresa la visione attraverso monitor – viene considerata visione privata quindi non soggetta al pagamento dell'equo compenso al detentore dei diritti. Diversa invece la situazione della proiezione pubblica, rivolta ad un pubblico indifferenziato: è permessa solo dietro rilascio di autorizzazione dell'avente diritto.

E qui finisce il protocollo Avi-Siae.

In tempi successivi sul tema della proiezione di audiovisivi è nato un accordo fra Anica, l'associazione dei produttori cinematografici, e la Siae che concede una sorta di apertura per questa proiezione, in quanto dà alla Siae l'opportunità di rilasciare permessi, dietro pagamento del diritto, naturalmente, per proiezioni di audiovisivi anche se tale permesso è subordinato alla presenza del titolo proposto per la proiezione pubblica in un elenco che l'Anica dovrà fornire alle sedi Siae. Anica e Siae hanno cercato di regolamentare la proiezione pubblica con audiovisivi con il loro protocollo di intesa che riportiamo per la parte che ci è utile per il nostro discorso :

Anica e Siae concordano

[...] che al fine dell'effettuazione del servizio da parte della Siae, i distributori cinematografici interessati dovranno preventivamente e periodicamente comunicare alla Siae:

- i cataloghi dei film (con tutti gli elementi necessari alla corretta individuazione delle opere) che intendono mettere a disposizione dell'utenza per le video proiezioni attraverso specifici supporti destinati alla visione

- con modalità Commercial Video;
- le date dalle quali saranno disponibili i supporti Commercial Video e le condizioni del noleggio, precisando anche i luoghi presso i quali gli utilizzatori potranno reperirli, ovvero consegnandoli direttamente alle agenzie Siae;
 - la presenza di eventuali vincoli ostativi e/o restrittivi per particolari opere filmiche.
- 3) Le parti altresì concordano che la Siae, dietro pagamento di un corrispettivo, attraverso la propria struttura provveda a :
- svolgere attività di vigilanza e controllo sul territorio sulla regolarità delle proiezioni effettuate con modalità Commercial Video;
 - rilasciare agli organizzatori delle manifestazioni le apposite autorizzazioni per le video proiezioni pubbliche dei film in modalità Commercial Video;
 - procedere all'incasso dei diritti di noleggio sulla base dei valori liberamente determinati dalle imprese di distribuzione aventi diritto; [...]

Negli ultimi tempi è sempre di più attività delle mediateche proporre proiezioni per i propri utenti, ed esclusivamente proiezioni di audiovisivi, di argomento culturale naturalmente e senza scopo di lucro: ma sostanzialmente con il supporto dell'audiovisivo.

Questo protocollo regolamenta tale operazione, anche se non risparmia una spesa che spesso risulta onerosa e sostenibile con difficoltà dalle mediateche.

Per quanto riguarda il protocollo Avi-Siae dobbiamo dire che dopo otto anni, e quindi attorno al 2009, era divenuto indispensabile mettere mano al protocollo onde rendere esplicite alcune richieste che provenivano dai soci, richieste che andavano nella direzione di una interpretazione ragionevolmente elastica del protocollo stesso, interpretazione che la stessa Siae, attraverso il contatto continuato con alcuni funzionari e la loro opinione espressa durante alcuni convegni e tavole rotonde, sembrava disponibile ad accettare.

Nell'anno 2009 così, si è arrivati ad una proposta di modifica o meglio di esplicitazione di alcuni punti nodali nuovi, esplicitazione resa manifesta in un nuovo testo che abbiamo portato alla discussione con l'ufficio antipirateria della Siae e con il loro Ufficio Legale.

Non tutto quanto si chiedeva purtroppo è stato concesso. Proviamo a sintetizzare alcuni dei punti su cui si incentrava la richiesta:

- 1 – innanzitutto la possibilità di prestare la copia di riserva, bollinata, rendendo esplicito quel secondo punto come in questo testo viene dettato;
- 2 – in secondo luogo ribadire la necessità di calcolare i tempi di distanza

fra l'edizione e la data della messa a prestito in modo diverso a seconda che si sia di fronte ad un'opera uguale a quella uscita nelle sale cinematografiche oppure ad un'opera diversa perché dotata di elementi nuovi, aggiuntivi o integrativi (i contenuti extra che sempre più spesso troviamo nelle edizioni in dvd);

- 3 – infine confermare che per la proiezione interna alla mediateca non è dovuto alcun compenso alla Siae compreso per quel che riguarda la proiezione su monitor. In questo modo si liberano le mediateche da quel balzello che in qualche caso la Siae obbliga a pagare per i monitor posseduti all'interno della mediateca.

Purtroppo solo l'ultimo di questi punti è stato concesso nella nuova versione del protocollo mentre per gli altri due la nuova versione del protocollo ribadisce che:

- 1 – non è possibile utilizzare la copia di riserva, anche se bollinata, per il prestito se non in casi eccezionali, quando cioè siamo in possesso di opere di particolare preziosità per cui la loro messa al prestito rischierebbe di metterle in pericolo. Solo in questi casi eccezionali si terrà in archivio la copia originale o acquistata e si ammetterà al prestito la copia;
- 2 – la data da cui si calcoleranno i 18 mesi della messa al prestito sarà sempre e solo quella dell'edizione dell'audiovisivo senza poter ricorrere, come si ipotizzava per qualche caso, nella vecchia versione del protocollo, alla data della "release" cinematografica, quindi dell'uscita nelle sale dell'opera contenuta nell'audiovisivo;
- 3 – infine per l'uso dei monitor per la proiezione di immagini audiovisive, non è dovuto alcun compenso alla Siae.

Ecco il testo definitivo a cui facciamo oggi riferimento:

- 1 - Nell'ambito delle attività di conservazione dell'opera filmica, si concorda di riconoscere come "servizi mediatecaribibliotecari/videoteca di pubblica utilità" gli archivi finalizzati a raccogliere, conservare e valorizzare a scopo di studio e di ricerca, le opere audiovisive nei più diversi supporti analogici o digitali.

Sono "servizi mediatecaribibliotecari/videoteca di pubblica utilità" gli archivi operanti presso le biblioteche, le scuole e le università di ogni ordine e grado, gli istituti di ricerca e le fondazioni culturali, gli Enti Locali, lo Stato nelle sue diverse articolazioni, le associazioni culturali regolarmente iscritte negli appositi albi comunali, provinciali e regionali.

2 - Fra la Siae e gli aderenti all'Avi, in regola con l'iscrizione annuale all'Associazione, si conviene che - per le attività di prestito dei servizi mediatecari/bibliotecari/videotecari, che rientrino nella previsione dell'art.69 della legge n. 633/1941 – su tutti gli audiovisivi ammessi al prestito ovvero sugli audiovisivi dei servizi mediatecari/bibliotecari/videotecari di pubblica utilità in prestito all'utenza, al fine di combattere il fenomeno della pirateria, venga apposto il bollino Siae. Gli audiovisivi in possesso della mediateca/biblioteca/videoteca e sprovvisti di bollino Siae in quanto originati da videoregistrazioni/fissioni televisive o perché acquistati all'estero, se destinati al prestito, devono essere regolarmente dotati di bollino Siae, acquisibile, previa formale richiesta, presso le competenti sedi territoriali.

Tale bollino andrà richiesto alla sede Siae regionale, indicando il titolo dell'opera che il supporto contiene. La mediateca/biblioteca/videoteca dovrà corrispondere alla sede Siae di competenza la somma di € 0,0181 come stabilito dal Decreto del Presidente del Consiglio dei Ministri del 21 dicembre 2001 (Gazzetta Ufficiale 21/01/2002) trattandosi di contrassegno apposto su supporti distribuiti gratuitamente. La sede Siae territorialmente competente provvederà all'espletamento della richiesta e alla consegna dei bollini con il minimo possibile di formalità e probabilmente entro 10 (dieci) giorni dal ricevimento della richiesta.

Pertanto tutti gli audiovisivi presenti nell'archivio di un servizio mediatecario/bibliotecario/videotecario di pubblica utilità saranno munite di regolare bollino Siae qualora disponibili al prestito esterno. Costituisce invece eccezione la cosiddetta copia unica o di salvataggio prevista in legge dall'art. 3 comma 1bis della legge 248/2000 (ex art. 69 della legge 22 aprile 1941) o comunque tutti i supporti audiovisivi che per particolari motivi non saranno ammessi al prestito esterno e saranno disponibili solo in consultazione interna.

Su questa copia verrà apposto un bollino fornito dall'Avi che segnalerà trattarsi di "copia di salvataggio".

3 - Per il prestito eseguito da mediateche/biblioteche/videoteche ai fini esclusivi di promozione culturale e studio personale, si conviene di calcolare, ai sensi dell'art.69 delle Legge n.633/41, un periodo non inferiore ai 18 mesi dal primo atto di esercizio di distribuzione, ovvero del primo atto di trasferimento del supporto nel quale è incorporata l'opera o la sequenza di immagini in movimento ovvero, non essendo stato esercitato il diritto di distribuzione, decorsi almeno 24 mesi dalla realizzazione delle dette opere e sequenze di immagini.

4 - Infine, si conviene che per le proiezioni pubbliche la mediateca/biblioteca/videoteca dovrà corrispondere il diritto d'autore alla Siae e ottenere la necessaria autorizzazione dagli aventi diritto. Per le proiezioni interne alla mediateca/biblioteca/videoteca, [regolarmente iscritta all'Avi], e considerate plurisoggettive, perché effettuate per più utenti identificabili, nulla sarà dovuto.

Allo stesso modo si intenderà proiezione interna l'uso dei monitor di computer per la visione e consultazione di filmati e la trasmissione su schermi televisivi interni alla mediateca/biblioteca/videoteca, [regolarmente iscritta all'Avi], di filmati diversi. Per questi schermi/monitor nulla sarà dovuto.

5 - Il presente protocollo potrà essere soggetto a revisione ove mutassero i dettati normativi in materia.

La possibilità di poter ammettere al prestito la copia di riserva, anche dopo avervi apposto un bollino Siae, era uno degli elementi su cui si intendeva puntare per poter arrivare ad un più utile lavoro nella mediateca. La Siae ha negato questo permesso con questa motivazione:

Merita appena accennare, in tal senso, che, nell'ambito dell'ampio concetto di "vantaggio economico o commerciale diretto o indiretto" dovrebbero rientrare, non solo le fattispecie di incremento patrimoniale positivo, consistente sia in un guadagno monetario che nell'acquisizione al patrimonio di un nuovo bene per tale potendosi intendere, peraltro, anche, ad esempio, un vantaggio di tipo promozionale, ma anche tutte le ipotesi in cui venga realizzato un mero risparmio di spesa.

Ciò posto, la possibilità di destinare al prestito una copia di salvataggio legittimamente realizzata potrebbe, eventualmente, ammettersi ove tale evenienza si dimostrasse assolutamente indispensabile ad assicurare la conservazione del patrimonio culturale della biblioteca/mediateca/cineteca. Tale circostanza potrebbe, evidentemente, verificarsi nel caso di opere antiche o di particolare pregio e rarità rispetto alle quali fosse necessario evitare il deterioramento dell'originale.

È, tuttavia, evidente che la biblioteca/mediateca/cineteca non potrebbe, nemmeno in tali casi, ricavare dal prestito effettuato alcun vantaggio economico o commerciale né di tipo diretto né di tipo indiretto, di talché ove il prestito della copia di salvataggio fosse, ad esempio, funzionale ad evitare alla biblioteca/mediateca/cineteca di sopportare il costo per l'acquisto di altra copia originale reperibile sul mercato, dovrebbe negarsene la legittimità. (dalla relazione dell'Ufficio Legale della Siae, Centro Studi Giuridici)

Nella sostanza, dice il Centro Studi Giuridici della Siae, utilizzare la copia di riserva per il prestito si configura come un risparmio per la mediateca e quindi come un indiretto vantaggio economico, il che va contro l'art. 69 della legge del DdA che concede utilizzazioni libere delle opere dell'ingegno solo se non si realizza alcun vantaggio economico o commerciale diretto o indiretto.

Nella stessa relazione si definisce con rigidità il tempo di immissione al prestito senza fare differenza fra un'opera presente nell'audiovisivo nella stessa versione in cui è stata editata per la sala cinematografica ed un'opera presente sul supporto audiovisivo diversa dalla sua prima versione pubblica. Riportiamo la parte che si occupa di questo tema nella relazione del Centro Studi Giuridici Siae:

L'esercizio del diritto di distribuzione che – ove avvenuto – segna il dies a quo del termine previsto ex lege per la legittimità del prestito di cui all'art. 69 LdA - coincide con il primo atto di trasferimento del supporto nel quale è incorporata l'opera e si riferisce, appunto, all'immissione in commercio od in circolazione degli esemplari fisici che incorporano l'opera e non alla prima pubblicazione dell'opera stessa che può avvenire con modalità differenti e che per le opere cinematografiche, solitamente, coincide con il primo sfruttamento cinematografico strictu senso, ossia con la proiezione in sala.

Il primo atto di esercizio del diritto di distribuzione potrà, poi, evidentemente, avere ad oggetto l'esemplare unico incorporante l'opera originale ovvero le copie dello stesso realizzate dall'autore o con il suo consenso.

Quindi anche su questo punto si è stati costretti a procedere ad una restrizione delle aperture del protocollo precedente. Unica concessione aggiuntiva ed resa esplicita da questa nuova versione, la proiezione con monitor, all'interno della mediateca, considerata come proiezione interna, per la quale e per i quali – i monitor - non è dovuto alcun compenso.

Infine non possiamo tralasciare di riferire di un breve dibattito che fra l'Associazione e la Siae si è creato sul punto primo del protocollo, quando in una prima versione si mettevano insieme biblioteche e mediateche di Enti pubblici e biblioteche private che svolgono un servizio pubblico. Poiché l'art. 69 della legge del DdA dice esplicitamente che: «Il prestito eseguito dalle biblioteche e discoteche dello Stato e degli enti pubblici, ai fini esclusivi di promozione culturale e studio personale, non è soggetto ad autorizzazione da parte del titolare del relativo diritto, al quale non è dovuta alcuna remunerazione», e solo di «biblioteche e discoteche dello Stato e degli enti pubblici» si parla. Si intendeva negare a qualsiasi biblioteca o mediateca di Enti privati o associazioni - anche nello svolgimento di un servizio pubblico – la possibilità di usufruire delle

utilizzazioni libere e del protocollo. Si è arrivati così ad un compromesso, che ha dato come risultato il testo del secondo comma del punto 1 del protocollo, secondo il quale sono:

servizi mediatecati/bibliotecari/videotecari di “pubblica utilità” gli archivi operanti presso le biblioteche, le scuole e le università di ogni ordine e grado, gli istituti di ricerca e le fondazioni culturali, gli Enti Locali, lo Stato nelle sue diverse articolazioni, le associazioni culturali regolarmente iscritte negli appositi albi comunali, provinciali e regionali.

Oggi l'Avi è un'associazione che riunisce oltre un centinaio di Mediateche, concentrate soprattutto nelle regioni Emilia-Romagna, Friuli Venezia Giulia, Veneto, Trentino Alto Adige, Lombardia, Toscana, Umbria, Marche e Campania, ha le proprie sedi legali e amministrative a Cesena e a Pordenone, Franco Bazzocchi, della Mediateca del San Biagio di Cesena come presidente e Piero Colussi di Cinemazero di Pordenone come vicepresidente. Una segretaria, Elena D'Inca a Pordenone presso la Mediateca di CinemaZero.

Ha un sito internet – www.avimediateche.it – attraverso il quale è possibile mettersi in contatto con un consulente legale. Si riunisce più volte l'anno per assemblee, convegni e corsi di formazione, soprattutto sul Diritto d'Autore.

Il lavoro del Comitato Consultivo Permanente per il Diritto d'Autore.

Le criticità della legge sul diritto d'autore¹⁸

Ferdinando Tozzi¹⁹

Il Comitato Consultivo Permanente per il Diritto d'Autore è un organo collegiale, il cui funzionamento è disciplinato dagli artt. 190 -195 della legge 22 aprile 1941, n.633 (*Legge sul diritto d'autore*) ed il cui scopo è studiare le materie attinenti al diritto di autore, fornendo pareri nei casi previsti da specifiche disposizioni di legge oppure laddove vengano richiesti dal Ministro per i Beni e le Attività Culturali. Al Comitato sono stati altresì attribuiti nuovi compiti in materia di conciliazione, secondo quanto dedotto all'articolo 71-*quinquies*, comma 4 della legge sul diritto di autore, in tema di eccezioni e limitazioni.

Nell'ambito del Comitato è possibile istituire Commissioni Speciali per lo studio di determinate questioni attinenti le materie di sua competenza ovvero per esperire il tentativo di conciliazione. Oltre alla produzione di numerosi pareri su diverse problematiche tutte attinenti la materia del diritto di autore (ex multis dal diritto di panorama all'equo compenso ex art. 73 e 73 bis legge sul diritto di autore) sono state nel tempo istituite Commissioni speciali e gruppi di lavoro che, fra gli altri, hanno: approfondito ed individuato gli ambiti di intervento più urgenti per adeguare la normativa sul diritto di autore al rinnovato ambiente tecnologico; studiato le problematiche sottese alla copia privata; affrontato e risolto le problematiche sottese al decreto di attuazione dell'art.71-bis della legge n.633/1941 (anche solo lda) disciplinante il diritto di riproduzione riconosciuto ai portatori di handicap; analizzato una possibile revisione del Regolamento di esecuzione della legge n. 633/1941. Le attività svolte dal Comitato permanente rappresentano dunque un essenziale strumento consultivo e permettono all'amministrazione di ottenere, in tempi rapidi, pareri e studi in materia di diritto d'autore.

Chiarito il ruolo formale del Comitato è, a margine, da dire anche come, sotto la presidenza del Professor Alberto Maria Gambino, il lavoro volto a definire una proposta di riforma della lda (oltre alle usuali attività di consulenza

18 Sintesi dell'intervento al seminario: "Diritto d'autore e copyright nell' uso e riuso, diffusione e distribuzione dei materiali filmici e audiovisivi", Roma 3-4 marzo 2009.

19 Avvocato specializzato in diritto di autore, giurista esperto del Comitato Consultivo Permanente per il Diritto d'Autore.

e studio) è stato caratterizzato dall'apertura al confronto con il coinvolgimento di tutte le parti di volta in volta interessate proprio al fine di cercare di sentire le ragioni di tutti i soggetti, ferma la salvaguardia degli investimenti e dei diritti degli autori da contemperare con il diritto all'accesso alla cultura. Per tale ragione ho, ovviamente, ritenuto naturale e – visto il tema del mio intervento, anche doveroso - approfittare del mio lavoro presso il Comitato, in quanto ottima occasione per considerare una serie di criticità del sistema della Ida. Ovviamente esprimo una visione personale ma ritengo che per comprendere la ratio delle criticità emerse durante le attività del Comitato sia necessario comprendere il diritto di autore nel nuovo contesto tecnologico.

Venendo dunque ai profili evolutivi del diritto di autore, è opportuno evidenziare come obiettivo di base e motivo portante dei lavori in essere è stato ed è di adeguare la legge sul diritto di autore alle nuove tecnologie, cioè all'on line. È infatti da tempo che, in relazione allo sviluppo delle nuove tecnologie on line – creative di nuove opere dell'ingegno e capaci di assicurare una rinnovata veicolazione e riproducibilità delle altre, tradizionali, opere dell'ingegno – si è posta la problematica dell'applicabilità della legge sul diritto di autore come attualmente vigente in Italia.

Ritengo che detta normativa sia in grado di offrire risposte alle nuove sfide, non è dunque messa in crisi per la sfida portata dalle nuove tecnologie della telematica e del digitale; oggetto del diritto di autore sono infatti, ai sensi della legge, le opere dell'ingegno di carattere creativo “qualunque ne sia il modo o la forma di espressione”. È quindi da ritenere che si possa e si debba scongiurare ogni previsione di impossibilità ad applicare qualsiasi istituto della proprietà intellettuale nel contesto delle nuove tecnologie, che non impongono affatto la morte del diritto di autore. I principi non devono essere modificati, le norme di attuazione invece, in quanto più specifiche, sono facilmente soggette ad obsolescenza e dunque vanno adeguate in un'ottica non di sterile difesa, ma di valutazione delle possibilità che le nuove tecnologie possono offrire per una più ampia diffusione della cultura e delle informazioni e per un più proficuo sviluppo del mercato nazionale e transnazionale.

Le nuove tecnologie ci pongono innanzi ad una serie di sfide e di problematiche, legate proprio al passaggio all'ambiente digitale/on line protetto dai *drm*²⁰, che costituisce un cambiamento notevole per cittadini, per i consuma-

20 Con Digital Rights Management (DRM), il cui significato letterale è “gestione dei diritti digitali”, si intendono i sistemi tecnologici mediante i quali i titolari di diritto d'autore (e dei cosiddetti diritti connessi) possono esercitare ed amministrare tali diritti nell'ambiente digitale, grazie alla possibilità di rendere protette, identificabili e tracciabili le opere di cui sono autori. http://it.wikipedia.org/wiki/Digital_rights_management

tori e per il mercato e che ha creato enormi disarmonie.

Il sistema dunque è stato stravolto, il mercato è infatti – nella sua configurazione ottimale - un sistema simmetrico di informazioni, al momento vi è una grave asimmetria sulle informazioni e sul *discrimen* tra lecito ed illecito.

A questo punto ci si deve chiedere come riequilibrare il sistema del diritto di autore. Ad avviso di chi scrive bisogna comprendere cosa è lecito nel nuovo ambiente digitale. Quali i confini tra pirateria on line e utilizzazione consentita. Quali siano i contenuti legittimi e quale sia invece un'attività di pirateria.

Il consumatore deve sapere, essere informato, sui suoi diritti nell'on line. Il rischio è che se tutto è vietato tutto nella pratica diviene permesso! Da una situazione di divieto deriva il fenomeno della c.d. “pirateria altruistica”, grave quanto ogni altra forma di pirateria, ma certo caratterizzata dalla volontà dei privati di diffondere e scambiare opere on line non a scopo di lucro, ma per informazione e studio.

In tale ottica dunque, ciò che soprattutto preme affrontare è il tema legato alle eccezioni e limitazioni; in quanto sono strumento di demarcazione tra il lecito e l'illecito.

Infatti, solo con una informazione chiara su quali siano le attività consentite on line potremo combattere la pirateria e garantire l'offerta lecita dei contenuti creativi.

Le eccezioni sono dunque un essenziale “valvola di sfogo” del sistema del diritto di autore ed elemento portante per un mercato equilibrato e simmetrico.

Vi è uno squilibrio di sistema dovuto anche ad un diverso regime delle eccezioni per l'on line ove non è chiaro il confine tra la pirateria e l'uso lecito di un'opera on line; ed è proprio la gravità di questa asimmetria, di questo diritto a due teste (on line/off line) a contribuire ad un sistema squilibrato. Serve dunque una adeguata informazione ed educazione dei consumatori ed operatori sui loro diritti e doveri, una cooperazione tra titolari e industrie di settore per promuovere – anche tramite le eccezioni - l'accesso ai contenuti on line in modalità sicure. Solo così il nuovo “agorà culturale” che è divenuto l'on line potrà effettivamente svilupparsi, e dunque la cultura, l'informazione e la ricerca trovare nuovo slancio, con una libertà di accesso alla conoscenza garantita da modalità lecite e che preservino anche gli interessi degli autori e dei titolari, pena il fallimento del mercato di produzione della cultura. Da ciò deriverà un maggiore sviluppo del mercato e dell'economia e dunque una maggiore competitività del sistema Italia ed Europa, a beneficio di tutti, imprenditori e titolari *in primis*.

Dunque uno dei passi da compiere per riequilibrare il sistema è proprio nell'eliminare le asimmetrie tra off line ed on line, per creare il giusto ambiente

per un corretto progresso della creatività ed un proficuo aumento degli investimenti per uno sviluppo efficace della cultura, dell'informazione e della ricerca, con una libertà di accesso alla conoscenza ed al contempo con un necessario e doveroso riconoscimento dei diritti degli autori e titolari sulle proprie opere e prodotti.

Il format di opere audiovisive: prospettive di tutela²¹

Ferdinando Tozzi²²

La pratica commerciale corrente ci rivela come i format televisivi (ma anche radiofonici e per qualsivoglia piattaforma) siano sempre più oggetto di contratti di licenza diretti ad autorizzare la loro utilizzazione per creare prodotti simili destinati allo stesso mercato nazionale o, come spesso accade, a mercati esteri.

Il problema sorge nel momento in cui l'utilizzazione avviene senza il consenso del titolare dei diritti sul format medesimo, poiché in questo caso la giurisprudenza di merito tende a negare l'accesso alla tutela offerta ai sensi della legge sul diritto d'autore (L. 633/41, anche solo l.d.a.).

Se al format non viene riconosciuta dignità di opera dell'ingegno ad esso non potranno applicarsi le norme relative al plagio né al diritto morale d'autore, né quelle relative alla tutela dei cosiddetti elementi secondari ed in generale ogni altra tutela tipica di un'opera dell'ingegno.

Da tempo ormai, in dottrina, si cerca da un lato di dimostrare come il format sia opera dell'ingegno e dall'altro di individuare soluzioni alternative per garantire comunque all'autore del format televisivo tutela.

La pratica commerciale dunque, che sempre di più si rivolge alla compravendita di format televisivi, impone di insistere nella ricerca di possibili forme di tutela. Si è ad esempio ipotizzato lo strumento dell'articolo 2598 c.c. sulla concorrenza sleale, nonostante il noto *discrimen* soggettivo di tale normativa.

Alternativamente si è invece ipotizzato come, riferendosi al combinato disposto degli articoli 35 e 36 della Costituzione e articoli 2576 c.c. e 6 l.d.a., il lavoro intellettuale possa essere titolo di acquisto della proprietà e che conseguentemente il frutto del lavoro umano deve essere un bene economico degno di tutela. In particolare negli anni '80, tale visione è stata utilizzata proprio al fine di estendere il raggio d'azione della l.d.a. con la teoria detta "sweat of the brow doctrine" (teoria del sudore della fronte).

Si è altresì esplorata la possibilità di inquadrare tale problematica nell'ambito del rapporto tra il c.d. "nuovo diritto d'autore" e format televisivo; in particolare, al fine di esemplificare quella che è l'essenza del "nuovo diritto d'autore", si pensi alla tutela accordata dal nostro legislatore ai programmi per elaboratore.

21 Sintesi dell'intervento al seminario: "Diritto d'autore e copyright nell'uso e riuso, diffusione e distribuzione dei materiali filmici e audiovisivi", Roma 3-4 marzo 2009.

22 Avvocato specializzato in diritto di autore, giurista esperto del Comitato Consultivo Permanente per il Diritto d'Autore.

Un “nuovo diritto d'autore”, come in dottrina è stato definito, divenuto un omnicomprensivo “contenitore dove riversare nuove tipologie di risultati industriali alla base dei quali sia rinvenibile un attività genericamente creativo-intellettuale”. È questo il fenomeno detto anche della “commercializzazione” cioè “una tendenza generale, diffusa, a proteggere con il diritto d'autore creazioni diverse dalla classica opera letteraria, scientifica, artistica”, “tendenza che porta ad una progressiva trasformazione della nostra disciplina e della nostra stessa filosofia sul diritto d'autore in un qualcosa di più simile al copyright anglosassone”.

D'altronde è la stessa Direttiva 91/250 che afferma, apertamente, come, in quanto “i programmi per elaboratore hanno un ruolo sempre più importante in una vasta gamma di industrie” ed ancora in ragione del fatto che “per creare programmi per elaboratore è necessario investire considerevoli risorse umane, tecniche e finanziarie, mentre è possibile copiarli a un costo minimo rispetto a quello necessario per produrli autonomamente”, tali programmi devono ricevere tutela, in quanto si devono tutelare gli investimenti di risorse umane ed economiche alla base del software, a prescindere da qualsivoglia forma espressiva.

È stato quindi ipotizzato un trattamento analogo per il format, quale espressione originale di un'idea di programma televisivo (radiofonico etc.), tenendo in considerazione che:

- 1) esistono dei limiti “fisiologici” alla possibilità di elaborazione formale dell'idea di un programma televisivo, e che
- 2) se è vero che un'opera dell'ingegno deve trasmettere un determinato messaggio ad un soggetto percipiente è altrettanto vero che, nel caso dei format televisivi, tale soggetto non è certo rappresentato dal cittadino medio ma da un professionista qualificato con sue specifiche competenze di settore.

Un ulteriore strumento alternativo di tutela potrebbe consistere nel considerare lo schema di un programma televisivo alla stregua di un soggetto cinematografico. Ci si chiede perché mai ad uno schema di prodotto cinematografico, scarno e sommario, è attribuita tutela in base agli articoli 44 e ss. l.d.a., mentre ad un eguale schema di un prodotto televisivo non corrisponde eguale tutela.

La qualità di opera dell'ingegno deve essere ravvisata in relazione alla sussistenza dell'elemento creativo, consistente, giova sempre ripeterlo, nella originalità della rappresentazione e nella completezza dell'espressione. Una descrizione letteraria, che rispetti i requisiti di creatività e forma richiesti dalla l.d.a., se rivolta alla realizzazione di un'opera cinematografica assurge a dignità di “soggetto”, se rivolta invece alla realizzazione di un programma televisivo alcuna dignità artistica sarà mai riconosciuta.

Si afferma in contrario però che mentre vi è un'espresa previsione per il soggetto cinematografico, così non è per quello televisivo; ma, è pur vero che non vi siano ostacoli ad un'applicazione analogica della disciplina, della “*eadem ratio*”, dell' articolo 44 l.d.a. a quel “soggetto televisivo” che rappresenti l'impalcatura fondamentale di un programma e che necessita di una “riduzione”, di una elaborazione, ovvero di una sceneggiatura quale sua logica evoluzione. A meno che non si vogliano considerare le disposizioni degli articoli 44 e ss. l.d.a. come norme eccezionali, suscettibili, quindi, di applicazione analogica. Ma, a tal fine occorre, ad avviso di chi scrive, il Titolo VIII, *Disposizioni generali transitorie e finali*, ove al secondo comma dell'articolo 203 l.d.a. testualmente recita: «la televisione è regolata dai principi generali di questa legge in quanto applicabili, inoltre, anche a proposito delle opere cinematografiche è da evidenziare come quella normativa, che un tempo poteva essere considerata eccezionale, oggigiorno, proprio alla luce del “nuovo diritto d'autore”, rappresenta un insieme di principi generalmente applicabili per via analogica».

In conclusione risulta come la problematica del format sia ben lungi dall'essere risolta e ancora molta è la confusione e tante sono le incertezze.

Purtroppo ad oggi è da constatare che per la nostra giurisprudenza il format non è in alcun modo tutelabile, a meno che non sia espresso in un corpus materiale così preciso e compiuto da tradire quella che è la sua intrinseca natura, ovvero essere uno schema di programma televisivo che in quanto tale necessita di un suo sviluppo ulteriore.

Appare certo corretto richiedere una comunicabilità del format, altrimenti si cadrebbe nel denegato monopolio delle idee, ma ciò non deve portare ad una esasperata rigidità.

Esiste poi un vero e proprio rischio di “autore non affermato”; questo soggetto, non solo subisce tutti i limiti di tutelabilità tipici del format sin qui analizzati, ma, in più, non avrà nemmeno il potere di stipulare un contratto con le emittenti televisive così da poter almeno beneficiare della tutela contrattuale: in quanto difficilmente ad un autore esordiente verrà data questa possibilità.

Conseguenza di questa non tutelabilità del format risulta essere l'atteggiamento degli operatori del settore. Oggetto delle compravendite sono raramente i format “originali”: costituiscono invece oggetto di negoziazione format collegati a programmi già rodati in altri paesi, quindi “derivati”. Si parla a tal proposito di *format package*, una sorta di pacchetto *all inclusive* che comprende solitamente una guida che esplica l'idea base ed i particolari per realizzarla, una videocassetta dimostrativa, i dati di ascolto del programma, ricerche statistiche sullo stesso e infine la *production bible* in cui sono specificati fin nei minimi particolari - ed infatti per programmi come “Il grande fratello” raggiungono dimensioni esasperanti - tutti gli accorgimenti da seguire per la concreta attuazione del programma.

Ritengo perciò doverosa una mutazione radicale della mentalità con cui il giurista approccia la problematica del format, bisognerebbe ripartire da una sorta di “anno zero” e, sciolto ogni legame con una giurisprudenza ed una dottrina non più al passo coi tempi, aprirsi al nuovo (non vuol dire “alle mode”) eventualmente anche percorrendo la strada dell’applicazione analogica delle discipline riguardanti il software e le opere cinematografiche, oppure considerare il format quale parte di un’opera composta o quantomeno elaborata (programma televisivo).

La ratio della disciplina legislativa sulla copia privata

a cura dell’*Univideo*²³

La copia privata consiste nella *riproduzione privata per uso personale e senza scopo di lucro* di opere dell’ingegno.

Il concetto di copia privata così come sopra descritto, è stato istituzionalizzato per la prima volta in Italia con legge 5 febbraio 1992 n. 93 recante *Norme a favore delle imprese fonografiche e compensi per le riproduzioni private senza scopo di lucro*.

Fin dai primi anni di questa realtà ci si rese conto dell’esigenza di un’apposita disciplina volta a tutelare i soggetti destinati a subire un incontestabile danno economico (e in definitiva anche morale) da una simile situazione.

D’altra parte, oggettive considerazioni di natura più generale (i diritti della persona, la divulgazione del pensiero, ecc.) ma anche di natura economica (le imprese che producono apparati e supporti per la registrazione rappresentano una delle più dinamiche realtà imprenditoriali e distributive) militavano e militano a favore della libertà di copia privata.

Per evitare che tale nuovo scenario andasse gravemente a discapito dell’industria culturale che rischiava una sorta di spoliazione *ex lege* nei propri diritti, si decise di intervenire a tutela delle opere protette con una serie di tutele e mediante la fissazione di un compenso applicato sul prezzo di vendita dei supporti vergini necessari per la duplicazione. Tale meccanismo non tendeva, quindi, ad impedire la riproduzione, ma semplicemente consentiva ai titolari dei diritti economici sull’opera di godere di parte dei proventi che tale mercato generava.

Sul piano pratico la legge del ‘92 portò ad un rafforzamento della posizione degli autori i quali potevano per la prima volta ottenere, sotto forma di *royalty*, una riparazione per un’inevitabile ed incontrollabile espropriazione del loro diritto.

QUADRO NORMATIVO

Legge sul Diritto d’Autore (n. 633 del 22/4/41 su G.U. 136 del 13/6/97)

Nella sua originaria formulazione attribuiva all’autore il diritto esclusivo di riprodurre l’opera in copia con qualsiasi mezzo (art. 13) e solo in determinati casi, ben individuati, consentiva la copia libera (art. 68). Qualunque altra du-

²³ http://www.univideo.org/cms/attach/editor/quadro_normativo_copia_privata_per_sito.doc

plicazione era, pertanto, da considerarsi abusiva. Prevedeva, inoltre, apposite sanzioni, anche di natura penale, nei confronti di chiunque, a qualsiasi scopo e in qualsiasi forma, riproducesse un'opera altrui.

Legge n. 93 del 5 febbraio 1992

Ha per la prima volta consentito la copia privata mediante riproduzione su nastri, CD o videocassette, prevedendo in capo agli autori, ai produttori di fonogrammi e ai produttori originali di opere audiovisive e di videogrammi (e ai loro aventi causa) un diritto al compenso per la copia privata di tali opere effettuata su supporti vergini (art. 3).

La riproduzione veniva consentita ed era ritenuta lecita solo se effettuata: in ambito privato e per il solo uso della persona che la realizza; senza scopo di lucro (inteso nella duplice accezione di beneficio diretto o indiretto); a fronte del pagamento del compenso fissato *ex lege*.

Il compenso era dovuto da parte di chi produceva o importava nel territorio dello Stato, per fini commerciali, nastri di registrazione audio e video o apparecchi di registrazione audio, e veniva originariamente calcolato sul prezzo di vendita al rivenditore dei menzionati nastri e apparecchi sulla base delle seguenti percentuali:

- a) 10% del prezzo dei nastri (o supporti analoghi) di registrazione audio;
- b) 5% del prezzo dei nastri (o supporti analoghi) di registrazione video;
- c) 3% del prezzo degli apparecchi di registrazione audio.

Nessun compenso era previsto all'epoca per gli apparecchi di registrazione video a differenza di quelli audio.

Il compenso per copia privata doveva essere corrisposto dai soggetti sopra indicati alla S.I.A.E. che avrebbe provveduto a ripartirlo al netto delle spese, secondo queste regole:

- a) per le audioregistrazioni: 50% agli autori e loro aventi causa e 50% ai produttori di fonogrammi, i quali a loro volta devono corrispondere il 5% del compenso ad essi attribuito agli artisti interpreti o esecutori interessati;
- b) per le videoregistrazioni: 1/3 agli autori, 1/3 ai produttori originali di opere audiovisive e 1/3 ai produttori di videogrammi, i quali destinano il 5% dei compensi a ciascuno di essi attribuiti all'IMAIE.

È opportuno sottolineare l'importante ruolo che la legge attribuiva alle associazioni di categoria "maggiormente rappresentative" consentendo alle stesse di intervenire nel meccanismo di ripartizione del compenso per la copia privata.

Giova osservare inoltre che la legge 93/92 non ha novellato la legge sul diritto d'autore ma fu emanata come legge autonoma e complementare rispetto ad essa.

Legge n. 248 del 28 agosto 2000

Al fine di facilitare l'attività di riscossione del compenso per copia privata svolta dalla SIAE, l'art. 18 della legge 28 agosto 2000 ha aggiunto due commi all'art. 3 della l. 93/92 introducendo l'obbligo per i produttori e gli importatori commerciali di nastri o supporti analoghi di registrazioni audio e video e di apparecchi di registrazione di presentare alla SIAE trimestralmente una dichiarazione da cui risultino le vendite effettuate e l'obbligo di versare contestualmente il compenso per copia privata (art.3, c.6 *bis*) e prevedendo, altresì, in caso di inadempimento agli obblighi poc'anzi riferiti (o anche solo nel caso in cui sussistano seri indizi circa la rispondenza alla realtà della dichiarazione presentata) che la SIAE possa ottenere che il giudice disponga l'esibizione delle scritture contabili del soggetto obbligato o acquisisca da questi le necessarie informazioni (art.3, c.6 *ter*).

La liceità della copia privata è stata ulteriormente confermata dalla previsione di sanzioni penali espressamente rivolte a chi opera illegalmente con modalità imprenditoriali.

Le sanzioni sono, infatti, a carico di chi - per uso non personale - abusivamente duplica, riproduce un'opera dell'ingegno destinata al circuito televisivo, cinematografico, della vendita o del noleggio ovvero ogni altro supporto contenente videogrammi o fonogrammi di opere musicali, cinematografiche o audiovisive assimilate (art. 171 *ter* Legge sul Diritto d'Autore introdotto dall'art. 14 della L. 248/00). In buona sostanza la misura della protezione viene circoscritta ad un ambito commerciale, professionale o comunque lucrativo, che esclude dall'applicazione delle sanzioni previste qualunque operazione che sia priva dei caratteri indicati e cioè sia condotta a scopi meramente personali.

Il Decreto Legislativo n. 68 del 9 aprile 2003

Il Decreto Legislativo 9 aprile 2003 n. 68 recante *"Attuazione della Direttiva 2000/31/CE del Parlamento Europeo e del Consiglio dell'8 giugno 2000, relativa a taluni aspetti giuridici dei servizi della società dell'informazione, in particolare il commercio elettronico, nel mercato interno"* ha fornito una sistematizzazione organica alle disposizioni in materia di copia privata di fonogrammi e videogrammi consentendo, pertanto, di avere un unico testo normativo di riferimento in materia.

Il decreto ha innovato, integrato e/o sostituito le disposizioni normative contenute nella Legge sul Diritto d'Autore e ha, altresì, abrogato l'art. 3 della legge 93/92 (cfr. art. 41 al co.2°). Si tratta, quindi, del più corposo riassetto delle disposizioni in materia, di gran lunga superiore a quello occorso con la legge antipirateria. Tuttavia è pur vero che non ci troviamo di fronte ad una abrogazione normativa sostanziale vera e propria in quanto i vecchi principi che regolavano la copia privata sono stati trasfusi, seppur rammodernati e meglio precisati, nel nuovo testo normativo.

La novità che emerge dalla lettura del decreto consiste nella introduzione nella Legge sul Diritto d'Autore norme sulla copia privata, prima contenute esclusivamente nella l. 93/92, che, come già sottolineato, conservava una propria autonomia.

È interessante esaminare il percorso legislativo che ha condotto all'emanazione del decreto legislativo n. 68: a seguito della Direttiva 2000/31/CE emanata dalla Commissione europea nel maggio 2001, con legge delega 1 marzo 2002 n. 39 il Parlamento ha delegato al Governo l'emanazione del decreto legislativo di recepimento della direttiva stessa. Il decreto è stato, quindi, emanato alla luce dei principi e dei criteri direttivi contenuti nella legge comunitaria 2001.

Si è assistito, pertanto, ad un adeguamento e coordinazione delle disposizioni vigenti dell'ordinamento interno in materia di diritto d'autore alle norme derivanti dagli obblighi internazionali in materia.

In particolare, nel dettare i criteri delega, l'art. 30 della legge comunitaria ha imposto di ridefinire l'oggetto del diritto esclusivo di riproduzione degli autori e dei titolari dei diritti connessi, specificando che lo stesso concerne ogni forma di riproduzione, anche indiretta, temporanea e parziale. L'articolo 13 della Legge sul Diritto d'Autore è stato infatti sostituito, in applicazione dell'art. 2 della direttiva e in ossequio ai principi della legge delega, estendendo in tal senso il suo ambito oggettivo di tutela. Viene in tal modo chiarito che il diritto di riproduzione temporanea di una parte o di tutta l'opera spetta all'autore ed è, pertanto, subordinato al suo consenso.

Il nuovo decreto consta di ben 41 articoli, suddivisi in tre Titoli. Gli articoli relativi alla copia privata delle opere audiovisive sono:

l'art. 9 che ha introdotto gli articoli 71 *sexies* - 71 *decies* della Legge sul Diritto d'Autore

l'art. 23 che ha introdotto l'art. 102 *quater* della Legge sul Diritto d'Autore e per certi aspetti l'articolo 26 che ha modificato l'art. 171 *ter* della Legge sul Diritto d'Autore

l'art. 39 relativo al *quantum* del compenso per copia privata e gli articoli 34 e 35 relativi al tentativo di conciliazione di cui si riferirà in seguito.

Le principali novità introdotte dal nuovo intervento legislativo sono le seguenti:

è stato introdotto nel capo V - titolo I della Legge sul Diritto d'Autore, accanto alla sezione I relativa alle Utilizzazioni Libere, la sezione II sulla *"Riproduzione privata ad uso personale"* (articoli 71 *sexies* - 71 *decies*);

sono state ridefinite nel dettaglio le condizioni di liceità della copia privata;

viene per la prima volta fornita adeguata tutela alla copia digitale nel pieno rispetto delle misure tecnologiche di protezione c.d. "misure anticopia" legittimamente apposte dagli aventi diritto;

sono precisati il *quantum* e i criteri e le modalità di incasso e ripartizione del compenso;

sono individuate le eccezioni al compenso per copia privata.

L'art. 71 *sexies* si conforma a quanto previsto dall'art. 5, co.2, lett. b) della direttiva, da un lato riprendendo ed estendendo le previsioni dell'art. 3 della legge 93/92, con limitazioni, alla tecnologia digitale, e dall'altro confermando l'uso esclusivamente personale senza fini di lucro e senza scopo commerciale della riproduzione di fonogrammi e videogrammi.

La copia privata oggi può essere effettuata:

su qualsiasi supporto;

esclusivamente da persona fisica e per uso esclusivamente personale. Il comma secondo dell'art. 61 *sexies* sancisce, inoltre, che la riproduzione non può essere effettuata da terzi (co.2) e vieta qualsiasi prestazione di servizi finalizzata a consentire la riproduzione da parte di persona fisica per uso personale. Questa previsione chiarisce quindi che la prestazione di servizi finalizzata alla riproduzione per conto terzi riguarda attività di tipo imprenditoriale e commerciale, svolte dietro pagamento di un corrispettivo e quindi poste al di fuori della disciplina sulla copia privata.

Tali attività, per essere svolte legittimamente, necessitano dell'autorizzazione dei titolari dei diritti e pertanto ricadono nella disciplina generale degli articoli della Legge sul Diritto d'Autore relativi al diritto di riproduzione.

senza scopo di lucro e senza fini direttamente o indirettamente commerciali;

nel rispetto delle misure tecnologiche di cui all'art. 102 *quater*. Non è, quindi, possibile aggirare le misure tecnologiche di sicurezza per effettuare la copia privata. Tuttavia i titolari dei diritti devono consentire a chi abbia acquistato il possesso legittimo di esemplari dell'opera o del materiale protetto di effettuare una copia privata per uso personale.

Nel rispetto delle condizioni di cui sopra sussiste da una parte un vero diritto dell'utente di realizzare riproduzioni private di fonogrammi e videogrammi su qualsiasi supporto e dall'altra un diritto degli autori e produttori di fonogrammi, e produttori originari di opere audiovisive e produttori di videogrammi e loro aventi causa a percepire un compenso per la riproduzione privata (art. 71-*septies*).

Corresponsione del compenso

Il compenso deve essere corrisposto sugli apparecchi di registrazione e sui supporti vergini ed in particolare:

per gli apparecchi esclusivamente destinati alla registrazione analogica o digitale di fonogrammi o videogrammi, il compenso è costituito da una quota del prezzo pagato dall'acquirente finale al rivenditore;

per gli apparecchi polifunzionali il compenso è calcolato sul prezzo di un apparecchio avente caratteristiche equivalenti a quelle della componente interna destinata alla registrazione, ovvero, qualora ciò non fosse possibile, da un importo fisso per apparecchio;

per i supporti di registrazione audio e video, quali supporti analogici, supporti digitali, memorie fisse o trasferibili destinate alla registrazione di musica o di films, il compenso è costituito da una somma commisurata alla capacità di registrazione resa dagli stessi supporti.

Soggetti tenuti alla corresponsione del compenso

Il compenso è dovuto da chi fabbrica o importa nel territorio dello Stato per fini commerciali apparecchi di registrazione e supporti vergini assoggettati al compenso.

Quando si parla di produttore o di fabbricante ci si intende riferire a quell'impresa che, in territorio italiano, produce detti apparecchi anche nel caso in cui gli stessi vengano poi commercializzati con marchi di terzi.

L'importatore è invece quell'impresa spesso intermediaria sita in territorio italiano destinataria degli apparecchi, indipendentemente dal paese di provenienza degli stessi.

Nel caso in cui il fabbricante e l'importatore non corrispondano il com-

penso dovuto, è prevista dalla legge una responsabilità solidale per il pagamento del compenso del distributore degli stessi apparecchi e supporti. Si impone quindi un controllo del distributore il quale potrà far fede su quanto riportato nelle fatture di acquisto nelle quali l'importo del compenso per "copia privata" dove essere esposto separatamente dall'importo relativo ai beni ceduti.

L'inottemperanza all'obbligo di legge da parte dei produttori, degli importatori e dei distributori, li espone ad una sanzione amministrativa pecuniaria pari al doppio del compenso dovuto, accompagnata, nei casi più gravi o di recidiva, alla sospensione della licenza o autorizzazione all'esercizio dell'attività commerciale o industriale da quindici giorni a tre mesi ovvero con la revoca della licenza o autorizzazione stessa.

Beneficiari del compenso

Il compenso deve essere corrisposto alla Società Italiana degli autori ed editori, la quale provvede a ripartirlo, al netto delle spese, agli autori, ai produttori di fonogrammi, ai produttori originari di opere audiovisive, agli artisti, interpreti ed esecutori, ai produttori di videogrammi, e ai loro aventi causa, anche tramite le associazioni di categoria maggiormente rappresentative secondo i seguenti criteri:

Supporti e apparecchi
di registrazione audio

50 % autori e aventi causa
25 % produttori di fonogrammi
25 % artisti interpreti ed esecutori

Supporti e apparecchi
di registrazione video

30 % autori
70 % da dividere in parti uguali tra produttori originali delle opere
produttori di videogrammi
artisti, interpreti ed esecutori (il 50 % di detta quota è destinata ad attività di studio, di ricerca, di promozione, di formazione e sostegno degli stessi)

Diritto d'autore, pirateria e reti di comunicazione elettronica²⁴

Autorità per le Garanzie nelle Comunicazioni [AgCom]²⁵

Le competenze dell'Autorità in materia di antipirateria

La legge 18 agosto 2000, n. 249, contenente “Nuove norme di tutela del diritto d'autore”, affida all'Autorità per le garanzie nelle comunicazioni compiti di prevenzione e controllo ispettivo a presidio della proprietà intellettuale nei settori in cui l'Agcom esercita funzioni di garanzia e di regolamentazione.

Secondo la legge menzionata, nota come “legge antipirateria”, il diritto esclusivo di diffondere, e quindi la tutela delle opere intellettuali, ha per oggetto *“l'impiego di uno dei mezzi di diffusione a distanza, quali il telegrafo, il telefono, la radiodiffusione, la televisione, [...] la comunicazione al pubblico via satellite e la ritrasmissione via cavo o codificata con condizioni di accesso particolari”*.

Obiettivo della legge è quello di fornire adeguati strumenti di analisi e di lavoro per contrastare alla radice il fenomeno della pirateria. Il quadro è completato dall'adozione di punizioni severe, in linea con quanto previsto dalla normativa comunitaria. Significative sanzioni amministrative accessorie (cessazione temporanea dell'esercizio o dell'attività per un periodo da tre mesi ad un anno) possono essere inflitte anche alle emittenti radiotelevisive, nonché agli stabilimenti di sviluppo e stampa, di sincronizzazione o di postproduzione, di masterizzazione, di tipografia o che comunque esercitino attività di produzione industriale connesse alla realizzazione dei supporti contraffatti, e

²⁴ Nelle pagine che seguono, sono stati selezionati solo alcuni dei numerosi interventi e testi online, che rivelano le criticità e le opposte posizioni sulla questione della pirateria informatica. Posizioni stimolate dall'azione del recente organismo dell'Autorità per le Garanzie nelle Comunicazioni (AGCom), istituito dal Legislatore al fine di regolamentare la disciplina in materia (ndr).

²⁵ Da <http://www2.agcom.it/antipirateria/index.htm#AUT>. Cfr. inoltre: Agcom, *Il diritto d'Autore sulle reti di comunicazione elettronica – Indagine Conoscitiva*, Napoli, Febbraio 2010.

ai centri di emissione o ricezione di programmi televisivi.

La legge prevede un coordinamento continuo tra Autorità e SIAE, con particolare riferimento alla produzione ed alla rivendita di supporti multimediali ed alle emissioni radiofoniche e televisive via etere e via cavo.

L'Autorità ha istituito una apposita *Unità antipirateria informatica ed audiovisiva* che partecipa, anche in sede internazionale, alle attività di studio e di coordinamento sul tema della protezione della proprietà intellettuale e che ha recentemente avviato un programma di consultazione con la SIAE a supporto dell'azione della magistratura nei casi di accertamento di violazione.

L'Agcom approva il regolamento contro la pirateria informatica²⁶

Filippo Vendrame

Lo avevamo anticipato, ed ecco che l'Agcom, come da manuale, ha approvato il regolamento contro la pirateria informatica. A dire la verità ci vorranno altri 60 giorni affinché il testo diventi legge, tuttavia l'iter si è concluso e non troppo bene. Se il testo che avevamo anticipato per qualcuno era fin troppo restrittivo, allora non piacerà quello che è stato approvato.

Riassumendo, verranno colpiti siti e motori di ricerca che in qualche modo incentivano la fruizione di materiale protetto da copyright che il testo approvato sintetizza in contenuti audio e video. Fortunatamente non sono previste sanzioni per gli utenti, anche se c'era stata una esplicita richiesta di includere anche loro tra i soggetti punibili.

L'Agcom diventerà una sorta di intermediario che contatterà i soggetti e i portali che commettono l'illecito chiedendo l'immediata cessazione delle attività. Se entro 48 ore non ci sarà una risposta, i detentori dei diritti potranno avviare un contraddittorio. A questo punto si avranno 5 giorni di tempo per cessare le attività "illecite", trascorsi i quali saranno possibili multe molto salate da 20 a 500 milioni di lire (legge del 1997).

La novità rispetto alla bozza è la procedura di oscuramento dei siti truffaldini. Il provider avrà l'obbligo a provvedere di impedire agli utenti di raggiungere un determinato sito, non importa in che modo. Se non lo farà potrà essere considerato corresponsabile di eventuali illeciti.

Inoltre l'Agcom insiste ancora sulla collaborazione tra provider e detentori dei diritti d'autore.

Insomma una legge molto oppressiva che fa già storcere il naso e preoccupare sulle possibili ripercussioni della libertà della rete.

Voi che ne pensate?

²⁶ Dal blog *oneADSL*: <http://www.oneadsl.it/2012/2010/lagcom-approva-il-regolamento-contro-la-pirateria-informatica/>, 20 dicembre 2010. Regolamento: http://www.ilsole24ore.com/pdf2010/SoleOnLine5/_Oggetti_Correlati/Documenti/Norme%20e%20Tributi/2010/12/Agcom-tutela-diritto-autore.pdf?uuid=ef39e9f2-094b-11e0-907c-8c35ed7ae8c3; costituzione gruppo AGCom sul diritto d'autore: <http://www.agcom.it/Default.aspx?message=download&DocID=5792>

Il rispetto del Diritto d'Autore e del lavoro altrui NON è censura

A cura di Fapav²⁷

La FAPAV - Federazione Antipirateria Audiovisiva – intende replicare alla richiesta di una moratoria all’Agcom circa l’ipotesi di regolamentazione in materia di Proprietà Intellettuale, attualmente in corso di consultazione pubblica.

Riteniamo opportuno esordire precisando che la pirateria rappresenta a tutt’oggi il principale ostacolo allo sviluppo del mercato digitale dei contenuti, al rilancio dei nostri compatti ed un freno all’innovazione e alla creatività nel nostro Paese. I numeri parlano chiaro: centinaia di milioni di euro persi per le violazioni del *Diritto d'Autore* e tutte le statistiche recenti confermano come il tasso di pirateria registrato in Italia abbia superato i livelli di guardia ed abbia raggiunto i massimi livelli del traffico illecito mondiale.

Non è un caso che tutti i principali Paesi del mondo stiano adottando dei piani straordinari per contrastare la dilagante diffusione di materiale illecito attraverso le reti digitali.

Nel merito, in primo luogo spiace rilevare la strumentalizzazione dei promotori della petizione che scambiano il significato di “censura” con quello di rispetto del diritto. Libertà di accesso non significa libertà di acquisire contenuti abusivamente.

Internet non è una grande biblioteca gratuita

Libertà e accesso non condizionato non vuol dire “tutto gratis” (film, musica, videogiochi, libri ecc), a scapito dei diritti altrui: le condotte illegali vanno impeditate alla nascita e i comportamenti illeciti devono essere disincentivati, attraverso la prevenzione ed il controllo.

Le reti di comunicazione elettronica sono una grande opportunità di scambio, prossimità, confronto e anche di business, a condizione che ci sia un quadro di regole certe e condivise.

Ecco perché riteniamo l’intervento Agcom necessario, auspicabile e assolutamente prioritario.

A livello giuridico, l’ipotesi di un provvedimento inibitorio da parte dell’Autorità (di siti completamente illegali e pirata) è assolutamente lecito in quanto previsto dal decreto legislativo 70/2003 che permette all’autorità am-

ministrativa “avente funzioni di vigilanza” di intervenire preventivamente per porre fine alle violazioni. Il Decreto 70 va letto inoltre congiuntamente all’articolo 182-bis della legge 633/1941 e al recente Decreto Lgs. 44/2010 (c.d. Decreto Romani) che configurano un dispositivo giuridico chiaro ed esaustivo.

Alla luce delle regole vigenti, è fuor di dubbio la legittimità e la competenza dell’Agcom ad intervenire - impregiudicato l’intervento dell’autorità giudiziaria - nei riguardi dei gestori dei siti internet sui quali dovessero essere ospitati contenuti digitali coperti dal *Diritto d'Autore*, senza l’autorizzazione del titolare.

Come conferma la giurisprudenza (cassazione e costituzionale), il binario amministrativo e l’intervento del giudice penale non sono escludenti, bensì potenzialmente complementari. In diverse sentenze si conferma la possibilità che norme penali ed amministrative convivano, con funzioni ed effetti diversi nella sfera giuridica del soggetto cui sono irrogate.

A livello tecnico: il sistema ipotizzato dall’Autorità circa i sistemi di prevenzione e contrasto alle violazioni online del diritto d’autore è articolato in maniera efficace, bilanciato e appare proporzionato agli interessi che si vuole garantire. Le opzioni di risposta in termini di prevenzione sono essenzialmente due, integrandosi reciprocamente:

1) Modello Notice and Take Down (preavviso e rimozione) con sanzione all’operatore inadempiente, previo rapido contraddittorio tra le parti;

2) Inibizione IP/DNS per i siti pirata con server localizzati al di fuori dei confini nazionali.

Si tratta di risposte, che non riguardano l’utente finale, poco invasive, semplici e con alta valenza dissuasiva del comportamento illecito presso il violatore. Non si disconnette l’utente bensì si viene messi nelle condizioni di non violare la legge, bloccando alla fonte l’immissione abusiva di contenuti pirata. Una formula elementare quanto efficace, come dimostra il caso di Pirate Bay: una riduzione dell’ 80% di accessi al sito in poche settimane.

D’altra parte i Monopoli di Stato applicano con successo questo sistema per contrastare le scommesse on-line dal lontano 2007, senza attendere l’intervento della magistratura ordinaria.

Questa è censura?

Da ultimo, tali petizioni non fanno altro che favorire atteggiamenti strumentali e pericolosi riverberi nei confronti dei media e del consumatore finale, lasciando intendere che su Internet trovi di tutto ed è tutto gratis, non distinguendo tra legale e illecito.

Fapav auspica sempre il confronto aperto purché sia scevro dalle contrapposizioni ideologiche e preconcette. Allo stesso tempo siamo convinti che

²⁷ www.fapav.it, 2 febbraio 2011

l'Autorità debba dare rapidamente seguito a questo provvedimento e aprire così la strada ad una politica che metta al centro i contenuti creativi, senza cedere alla demagogia e alle facili strumentalizzazioni.

È una questione di civiltà, prima ancora che di legalità.

Costituzione del gruppo di lavoro

“Diritto d'autore”

A cura di AgCom²⁸

IL DIRETTORE

VISTA la legge 31 luglio 1997, n. 249, recante “Istituzione dell'Autorità per le garanzie nelle comunicazioni e norme sui sistemi delle telecomunicazioni e radiotelevisivo”, pubblicata nel supplemento ordinario n. 154/L alla Gazzetta Ufficiale della Repubblica italiana - serie generale - n. 177 del 31 luglio 1997, in particolare l'articolo 1, comma 6, lettera b), n. 4bis;

VISTO il decreto legislativo 31 luglio 2005, n. 177, recante il “Testo Unico dei servizi di media audiovisivi e radiofonici”, pubblicato nella Gazzetta Ufficiale della Repubblica italiana n. 208 del 7 settembre 2005, come modificato dal decreto legislativo 15 marzo 2010, n. 44 pubblicato nella Gazzetta Ufficiale della Repubblica italiana n. 73 del 29 marzo 2010;

VISTI, in particolare, l'articolo 32-bis, del menzionato decreto recante norme a protezione del diritto d'autore, il cui comma 3 dispone che “*L'Autorità emana le disposizioni regolamentari necessarie per rendere effettiva l'osservanza dei limiti e divieti di cui al presente articolo*”, e l'articolo 1-ter, comma 8, a norma del quale l'Autorità, in caso di violazione dell'articolo 32-bis, adotta i provvedimenti necessari ivi indicati;

VISTA la legge 22 aprile 1941, n. 633 recante “Protezione del diritto d'autore e di altri diritti connessi al suo esercizio”, pubblicata nella Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia del 16 luglio 1941, n. 166, e successive modificazioni ed integrazioni, in particolare quelle apportate dalla legge 18 agosto 2000, n. 248, recante “*Nuove norme di tutela del diritto d'autore*”, pubblicata nella Gazzetta Ufficiale della Repubblica italiana n. 206 del 4 settembre 2000, dal decreto legislativo 9 aprile 2003, n. 68, recante “*Attuazione della direttiva 2001/29/CE sull'armonizzazione di taluni aspetti del diritto d'autore e dei diritti connessi nella società dell'informazione*”, pubblicato nel supplemento ordinario n. 61 alla Gazzetta Ufficiale della Repubblica italiana n. 87 del 14 aprile 2003, e dal decreto legislativo 16 marzo 2006, n. 140, recante “*Attuazione della direttiva 2004/48/CE sul rispetto dei diritti di proprietà intellettuale*”, pubbli-

²⁸ Direzione Contenuti Audiovisivi e Multimediali. Determinazione n. 01/dic/11. Costituzione del gruppo di lavoro “Diritto d'autore” per lo svolgimento delle attività istruttorie e regolamentari demandate all'autorità in materia di tutela del diritto d'autore sulle reti di comunicazione elettronica. Dal sito dell'Autorità per le Garanzie nelle Comunicazioni: <http://www.agcom.it/default.aspx?DocID=5792>

cato nella Gazzetta Ufficiale n. 82 del 7 aprile 2006;

VISTO, in particolare, l'art. 182-*bis*, della legge n. 633/41 come sopra indicata che attribuisce all'Autorità e alla Società italiana degli autori ed editori (SIAE), nell'ambito delle rispettive competenze legislativamente previste, poteri di vigilanza ed ispezione al fine di prevenire ed accertare le violazioni della stessa legge;

VISTO il decreto legislativo 9 aprile 2003, n. 70, recante "Attuazione della direttiva 2000/31/CE relativa a taluni aspetti giuridici dei servizi della società dell'informazione, in particolare il commercio elettronico, nel mercato interno", pubblicato nel supplemento ordinario n. 61 alla Gazzetta Ufficiale della Repubblica italiana n. 87 del 14 aprile 2003;

VISTO il documento contenente gli esiti dell'indagine conoscitiva condotta dall'Autorità sul tema "Il diritto d'autore sulle reti di comunicazione elettronica", pubblicato sul sito internet dell'Autorità in data 12 febbraio 2010;

VISTA la delibera n. 668/10/CONS del 17 dicembre 2010, recante "Consultazione pubblica su lineamenti di provvedimento concernente l'esercizio delle competenze dell'autorità nell'attività di tutela del diritto d'autore sulle reti di comunicazione elettronica", pubblicata nel Supplemento ordinario n. 3 alla Gazzetta Ufficiale della Repubblica italiana del 3 gennaio 2011, n. 3;

VISTA la delibera n. 316/02/CONS del 9 ottobre 2002, recante "Regolamento concernente l'organizzazione e il funzionamento dell'Autorità per le garanzie nelle comunicazioni e successive modificazioni e integrazioni", pubblicata nella Gazzetta Ufficiale della Repubblica italiana del 5 novembre 2002, n. 259, e successive modificazioni ed integrazioni;

VISTO, in particolare, l'articolo 14 del summenzionato Regolamento che attribuisce alla Direzione contenuti audiovisivi e multimediali la competenza, tra le altre, per le attività preparatorie ed istruttorie delle funzioni di regolamentazione attribuite all'Autorità nelle materie coperte dalla citata legge;

VISTO, inoltre, l'art. 23, comma 2, lett. d), del citato Regolamento che consente ai Direttori delle Direzioni e dei Servizi in cui si articola l'Autorità di costituire, ove necessario, gruppi di lavoro formati da personale assegnato a diversi uffici;

RITENUTO, pertanto, di procedere alla costituzione di un gruppo di lavoro formato da personale assegnato ai diversi Uffici in cui si articola la Direzione contenuti audiovisivi e multimediali;

DETERMINA

Articolo unico

(Costituzione del gruppo di lavoro "Diritto d'autore")

1. È costituito il gruppo di lavoro per le attività istruttorie inerenti l'adozione del regolamento in materia di tutela di diritto d'autore sulle reti di comunicazione elettronica.

2. La responsabile del gruppo di lavoro, che coordina, anche sul piano della redazione formale dei testi normativi, le attività istruttorie e regolamentari demandate all'Autorità ai sensi delle citate disposizioni normative è Maja Cappello, dirigente della Direzione contenuti audiovisivi e multimediali.

3. Al gruppo di lavoro partecipano i seguenti funzionari assegnati agli Uffici della Direzione contenuti audiovisivi e multimediali: Roberto De Martino, Francesco Di Giorgi, Giorgio Greppi, Emilia Lamonica, Francesca Pellicanò, Luigia Spadaro.

Ai prefati funzionari dell'Autorità sono affiancati i seguenti praticanti assegnati alla Direzione contenuti audiovisivi e multimediali: Manuela Branco, Angela Creta.

4. Il responsabile del gruppo di lavoro individua le modalità organizzative del gruppo, ne gestisce le relative attività e cura i rapporti con le parti interessate, anche al fine di informare periodicamente l'Autorità, attraverso il Direttore della Direzione contenuti audiovisivi e multimediali, dell'andamento delle attività istruttorie affidate al gruppo, che predisponde, altresì, gli atti da sottoporre all'approvazione degli organi collegiali competenti.

Roma, 20 gennaio 2011

Laura Aria

Petizione ai Parlamentari della Repubblica Italiana e all'AgCom

Per una moratoria alle nuove regole per la Rete, finché il Parlamento non deciderà in maniera esplicita sull'equilibrio tra diritto d'autore, accesso alla conoscenza e pericolo di nuove censure.²⁹

Immaginate che un giorno intere sezioni della vostra biblioteca vengano rese inaccessibili. Non vi verrà mai detto quali specifici libri [*e video*], e per quale ragione sono stati rimossi, ma troverete solo un cartello che vi informa che qualcuno, da qualche parte, per qualche ragione, ha segnalato che i libri di quella sezione violano i diritti di qualcun'altro. Immaginate che anche dagli scaffali accessibili della biblioteca qualcuno rimuova costantemente libri senza che voi o gli altri altri utenti della biblioteca, possiate sapere quali volumi sono stati rimossi, e senza che vi sia data la possibilità di valutare se la rimozione di tali libri viola alcuni dei vostri diritti fondamentali.

Credete che questo non possa accadere in una democrazia?

Se il diritto d'autore non sarà regolamentato in modo da garantire che anche nella sfera digitale ci sia il giusto equilibrio tra i diversi interessi presenti nella società, da strumento di emancipazione dei produttori di contenuti, esso diverrà inevitabilmente un sistema di controllo e censura pervasivo.

L'Autorità per le Garanzie nelle Comunicazioni con la Delibera 668/2010 del dicembre 2010 ha posto in consultazione un testo che mira ad introdurre un meccanismo che le consentirà di inibire completamente l'accessibilità ai siti posti fuori dal territorio italiano e di rimuovere contenuti sospettati di violare il diritto d'autore in modo automatico e prescindendo da qualsiasi requisito di colpevolezza accertato dell'Autorità giudiziaria.

Le sezioni della "biblioteca" Internet a cui non potrete più accedere includeranno portali informativi esteri sospettati di violare il diritto d'autore senza che ciò sia in qualche modo accertato, gran parte dei sistemi comunemente utilizzati per avere accesso alle informazioni necessarie per lo scambio di software libero e per conoscere le opere disponibili nel pubblico dominio e distribuite con licenze aperte.

I singoli "libri" rimossi includeranno articoli pubblicati da giornali, banche dati di pubbliche amministrazioni e di privati, documenti riservati finiti

²⁹ <http://sitononraggiungibile.e-policy.it/>, 1 febbraio 2011. La petizione contro la proposta di AgCom è stata lanciata da Adiconsum, Agorà Digitale, Altroconsumo, Assonet-Confesercenti, Assoprovider e lo studio legale Sarzana.

in rete ed utili per conoscere fatti che l'opinione pubblica potrebbe non conoscere diversamente, video amatoriali e fotografie con sottofondo musicale caricate dagli utenti nelle piattaforme di condivisione, singole pagine di blog amatoriali contenenti anche un solo file in violazione del diritto d'autore.

Per scongiurare che tutto ciò avvenga in modo silenzioso, ci appelliamo all'Autorità per le Garanzie nelle Comunicazioni affinché effettui una moratoria sulla nuova regolamentazione sul diritto d'autore.

Nessuna nuova regolamentazione dovrà essere adottata finché il Parlamento non riuscirà ad essere sede di un grande dibattito pubblico alla ricerca di nuovi equilibri tra diritto d'autore e il pericolo di nuove censure e che porti ad introdurre misure che consentano la tutela del diritto alla conoscenza che la stessa Autorità Garante auspica.

Chiediamo questa moratoria perché sappiamo bene quanto regolamentazioni introdotte senza una corretta valutazione del loro impatto possano avere effetti molto diversi da quelli ipotizzati.

Chiediamo questa moratoria perché temiamo che i compiti che la regolamentazione affiderebbe all'Autorità Garante assumeranno dimensioni difficilmente gestibili dalla stessa Autorità e porteranno presto ad una congestione a cui seguirà probabilmente approssimazione o mera discrezionalità.

Riteniamo inoltre pericoloso che l'Autorità Garante si spinga a regolamentare direttamente ambiti che la Costituzione affida al potere legislativo e al potere giudiziario e che negli altri paesi sono stati oggetto di lunghe discussioni parlamentari o, come spesso è accaduto per la rete, di un'autoregolamentazione all'interno dei perimetri che le leggi tradizionali consentivano.

Ci appelliamo ai Parlamentari di tutti gli schieramenti affinché il Parlamento possa essere sede di un dibattito che coinvolga tutti gli attori della Rete e i maggiori esperti internazionali del settore.

In questo modo si otterrà il risultato di ridare al Parlamento il ruolo di interlocutore ineliminabile con la società civile, e di rispettare il principio di separazione dei poteri dello Stato.

PARTE TERZA
COPYLEFT E OLTRE

Cultura, creatività, diritti, accesso¹

Paolo Beni²

Promuovere i diritti umani, la pace e la giustizia sociale; favorire la crescita culturale e l'autonomia delle persone; costruire la convivenza e la coesione sociale attraverso l'esercizio di una cittadinanza attiva e responsabile. Sono i punti cardinali del progetto dell'Arci, il filo conduttore che lega le mille attività diverse prodotte ogni giorno dalle sue associazioni di base, la rete di partecipazione popolare più ampia e diffusa nel Paese. Questa solida base di valori condivisi è ciò che consente di spiegare la complessità di un associazionismo dalle caratteristiche uniche per la sua capacità di tenere insieme esperienze tanto diverse, dalle tombole alle battaglie per i diritti civili, dai tornei di briscola alla cooperazione internazionale, dalle feste popolari alla sperimentazione culturale e alle nuove tecnologie.

Un fenomeno associativo dalle tradizioni centenarie, che affonda le sue radici nelle prime esperienze mutualistiche del movimento operaio. Negli anni '50 del secolo scorso, gli obiettivi dei fondatori dell'Arci erano la conquista del diritto al tempo libero come spazio di rigenerazione umana, crescita individuale e collettiva dei cittadini, e la battaglia per il diritto alla cultura popolare come strumento di emancipazione dei lavoratori. Quelle idee hanno attraversato mezzo secolo di storia italiana coinvolgendo generazioni diverse, intellettuali e gente comune, intrecciandosi col cammino dell'educazione popolare, della sperimentazione d'avanguardia, della diffusione della cultura di massa, delle battaglie per i consumi culturali alla portata di tutti, con un'azione costante di proposta e di stimolo nei confronti delle politiche pubbliche.

Oggi, in un contesto profondamente cambiato, caratterizzato dalla globalizzazione economica e culturale, il nostro obiettivo di fondo non è poi così diverso. In un'epoca in cui la legge del massimo profitto rischia di diventare l'unica bussola delle relazioni umane e sociali, la battaglia per il diritto alla cultura è ancora una chiave decisiva dello sviluppo umano. La società della comunicazione, insieme all'inedita quantità di informazioni che produce, genera anche parcellizzazione dei saperi, difficoltà a rielaborare le informazioni in sapere critico, in crescita collettiva e senso comune.

Sono gli strumenti della conoscenza, il confronto e il dialogo che possono

¹ Dalla "Prefazione" al volume: Simone Aliprandi, *Creative Commons: guida all'uso delle licenze e degli altri strumenti CC*, Stampa Alternativa, 2008, pp. 10-12, on line integralmente: www.aliprandi.org/manuale-cc.

² Presidente Nazionale Arci.

aiutarci a conquistare autonomia di pensiero e libertà di scelta. È dall'accesso ai saperi che passa l'alternativa fra una società di sudditi o di cittadini liberi.

Le nuove tecnologie ci offrono straordinarie opportunità per allargare l'accesso ai diritti culturali, e al tempo stesso comportano il rischio di un aumento del divario culturale. L'Arci ha iniziato a riflettere su questi temi nel 2005 con un seminario dal tema emblematico "promuovere cultura, fare società". Ci siamo posti l'obiettivo di capire cosa significhi, per una associazione autenticamente popolare, fare cultura nel terzo millennio, imparare ad usare anche gli strumenti dell'innovazione tecnologica al servizio della crescita culturale diffusa. Questo è il senso della scommessa che abbiamo voluto fare: tenere insieme le bocciofile e Linux.

Con questa ambizione abbiamo intrapreso un'altra tappa del cammino che ci vede da sempre impegnati a far da ponte tra culture ed esperienze sociali, tenendo ferma la bussola sulla reale esigibilità di vecchi e nuovi diritti. Non avrebbe avuto senso limitarci a discutere di brevetti e opere dell'ingegno all'interno del nodo wtotrips-gats senza provare a mettere in pratica quelle elaborazioni nelle nostre attività quotidiane di promozione culturale. Il movimento nato per affermare l'uso democratico delle nuove tecnologie ci ha offerto l'occasione di utilizzare il varco tra i software proprietari e quelli liberi per avviare una riflessione sui possibili servizi da offrire alle nostre esperienze di base e all'esterno dell'associazione; ci ha fatto incontrare nuove forme di militanza nell'associazionismo della promozione culturale, stringere nuove e proficue collaborazioni. La realizzazione dei volumi su Linux Ubuntu e sulle licenze Creative Commons è un primo significativo risultato. Queste pubblicazioni nascono infatti dal lavoro comune dell'Arci con un ente locale, il Comune di Modena, e un editore, Stampa Alternativa: un modello inedito di cooperazione fra soggetti diversi destinato a produrre molti buoni frutti. Siamo convinti che questi volumi rappresentino, oltre a un utile strumento di servizio, un'esperienza significativa nella ricerca delle possibili alternative al sistema delle grandi corporation e degli enti di tutela del diritto d'autore che stentano a trovare la propria ragion d'essere al di fuori della logica del mercato. Nella relazione e nel lavoro comune fra associazioni, istituzioni e operatori culturali possono crescere spazi e opportunità per affermare una nuova etica dei consumi culturali.

Il copyleft, concetti base³

Simone Aliprandi

Definizione 1 (it.wikipedia.org/wiki/Copyleft)

L'espressione inglese copyleft, gioco di parole su copyright, individua un modello alternativo di gestione dei diritti d'autore basato su un sistema di licenze attraverso le quali l'autore (in quanto detentore originario dei diritti sull'opera) indica ai fruitori dell'opera che essa può essere utilizzata, diffusa e spesso anche modificata liberamente, pur nel rispetto di alcune condizioni essenziali. Nella versione pura e originaria del copyleft (cioè quella riferita all'ambito informatico) la condizione principale obbliga i fruitori dell'opera a rilasciare eventuali modifiche apportate all'opera a loro volta sotto lo stesso regime giuridico (e generalmente sotto la stessa licenza). In questo modo, il regime di copyleft e tutto il fascio di libertà da esso derivanti sono sempre garantiti.

L'espressione copyleft, in un senso non strettamente tecnico-giuridico, può anche indicare generalmente il movimento culturale che si è sviluppato sull'onda di questa nuova prassi in risposta all'irrigidirsi del modello tradizionale di copyright.

Definizione 2 (S. Aliprandi, *Teoria e pratica del copyleft*, www.copyleft-italia.it/libro2)

Il copyleft non è una sorta di sistema legale alternativo al copyright, tanto meno una forma di rifiuto totale della tutela giuridica riservata alle opere dell'ingegno. Il copyleft è solo un modello alternativo di gestione dei diritti d'autore: alternativo rispetto alla prassi tradizionale che vuole tali diritti trasferiti in blocco e con parametri temporali e soggettivi piuttosto standardizzati. Il copyleft dunque si fonda strettamente sul diritto d'autore ed è grazie ad esso che può sussistere e funzionare.

Definizione 3 (www.gnu.org/copyleft/copyleft.it.html sito del Progetto GNU e riferita solo al mondo software)

Il permesso d'autore (copyleft) è un metodo generico per rendere un programma libero ed imporre che tutte le modifiche e versioni estese del programma siano anch'esse software libero (si tratta di un gioco di parole, che qui viene reso con "permesso di autore": copyright, diritto di autore è formato dalle parole copy, copia e right, diritto, ma anche destra, opposto di left, sinistra, ma anche lasciato).

In sostanza per usare un linguaggio caro ai promotori di Creative Com-

³ Sintesi intervento al seminario: "Immagini in movimento: quali tutele e quali diritti in Italia?", Roma 1-2 marzo 2007, In *Il Mondo degli Archivi*, n. 2.3/2007, www.ilmondegliarchivi.org.

mons - il copyleft (“alcuni diritti riservati”) si pone idealmente come formula intermedia e con diverse gradazioni fra il copyright tradizionale (“tutti diritti riservati”) e il pubblico dominio (“nessun diritto riservato”).

In pratica, con il modello copyleft l'autore dell'opera sceglie di usare gli strumenti del diritto d'autore per liberare la diffusione dell'opera piuttosto che per controllarla. Il diritto d'autore protegge in automatico l'opera con un complesso di tutele e con l'applicazione di una licenza copyleft l'autore sceglie di allentare le maglie di questa tutela: quindi, in un certo senso, la licenza copyleft apre ciò che il diritto ha chiuso.

Nel modello tradizionale di copyright avviene normalmente che l'autore ceda tutti o gran parte dei suoi diritti sull'opera; e poi il soggetto che li ha acquisiti (l'editore) decide come gestirli per investire e remunerarsi sulla produzione di copie dell'opera o sugli altri utilizzi che di essa vengono fatti. Gli utenti dell'opera alimentano il sistema alla base, acquistando le copie dell'opera, pagando i biglietti degli spettacoli e pagando tutti gli altri oneri e compensi previsti dalla legge.

Nel modello copyleft, l'autore, di norma, rimane titolare di tutti i diritti sull'opera ma decide di consentire direttamente agli utenti dell'opera (quindi senza il tramite di un altro soggetto come l'editore) di utilizzarla liberamente, pur entro certi limiti e a determinate condizioni. Questa volontà dell'autore (licenziante) viene comunicata agli utenti (licenziatari) attraverso l'applicazione all'opera di una licenza d'uso, nella quale l'autore precisa quali siano gli usi concessi e quali siano le condizioni che gli utenti devono rispettare.

Quindi, gli utenti dell'opera non devono più chiedere il permesso per gli usi che l'autore ha deciso di concedere, perché il permesso è già stato concesso attraverso la licenza copyleft.

Come muoversi? L'autore è sempre libero di redigere una sua specifica licenza, ma si tratta di un'operazione che necessita una buona competenza giuridica. Per fortuna, però, alcuni enti attivi in questo campo hanno messo a disposizione alcune licenze utilizzabili gratuitamente e che cercano di andare incontro a gran parte delle esigenze degli autori. Le più famose e diffuse sono le licenze Free software e Open Source per quanto riguarda il software; mentre per tutte le altre opere creative ci sono le licenze Creative Commons, la licenza FDL, la licenza Art Libre e molte altre.

La promessa di un mondo senza copyright⁴

Internet e controllo

Karl Fogel

La storia del copyright ci spiega come esso sia nato per proteggere un modello di business e non gli interessi degli artisti. E come sia stato originato dalla censura.

C'è un gruppo di persone che non sono sorprese dalla recente decisione dell'industria discografica di andare in giudizio contro utilizzatori scelti a caso del file sharing: gli storici del copyright. Essi già sanno ciò che tutti gli altri stanno scoprendo lentamente: che il copyright non ha mai riguardato il pagamento degli artisti per il loro lavoro; il copyright, più che essere pensato per aiutare gli inventori, è stato pensato da e per i distributori – cioè quelli che pubblicano, che oggi comprendono le aziende discografiche. Ma ora che Internet ci ha dato un mondo senza costi di distribuzione, non ha più senso restringere la condivisione delle opere per pagare una distribuzione centralizzata. Non solo è possibile abbandonare il copyright, ma anche desiderabile. Gli artisti e gli utenti ne avrebbero beneficio sia dal punto di vista finanziario che artistico. Invece di coloro che aprono le porte delle aziende e determinano cosa può essere distribuito e cosa no, un meccanismo di selezione più raffinato consentirebbe alle opere di diffondersi solo in base al loro merito. Vedremmo un ritorno alla vecchia e ricca cosmologia della creatività, in cui la libera copia e il prestito delle opere è semplicemente una parte normale del processo creativo, un modo per riconoscere le proprie sorgenti e migliorare in base a ciò che è stato fatto in passato. E la vecchia bufala che gli artisti hanno bisogno del copyright per guadagnarsi da vivere si rivelerebbe per la pretesa che è sempre stata.

Naturalmente niente di tutto ciò succederà se l'industria continuerà il suo corso. L'industria editoriale ha lavorato duramente per tre secoli, per oscurare le vere origini del copyright e per sostenere il mito che esso è stato inventato da scrittori ed artisti. Ancora oggi essa continua la campagna per leggi contro la condivisione più dure, per trattati internazionali che obblighino gli stati

⁴ Questo articolo è una rielaborazione del capitolo *Piracy, a little intellectual property history* del libro “Information Feudalism”, Traduzione di Comedonchisciotte.net. <http://blog.tntvillage.scambioetico.org/wp-content/uploads/2009/08/La.Promessa.di.un.mondo.senza.copyright.pdf> (versione integrale); documento originale: <http://www.red-bean.com/kfogel/writings/copyright.html>.

ad adeguarsi alle più strette regolamentazioni sul copyright e soprattutto per assicurarsi che il pubblico non chieda mai chi, precisamente, questo sistema vuole favorire.

Il premio a questi sforzi si vede nelle reazioni del pubblico alle condanne per lo scambio di file. Anche se molti concordano che stavolta l'industria si è spinta troppo in là, l'errore viene trattato principalmente come un errore di gradazione – come se le industrie discografiche avessero buone ragioni ma, nel sostenerle, fossero semplicemente ricorse ad un eccesso di forza. Leggere la vera storia del copyright equivale a capire come questa reazione giochi completamente a favore dell'industria. Le aziende discografiche in realtà non si preoccupano se vinceranno o perderanno i processi. A lungo termine, nemmeno si aspettano di eliminare il file sharing. Ciò per cui esse combattono è molto più grande. Combattono per mantenere uno stato mentale, un'attitudine verso il lavoro creativo, la quale dice che qualcuno deve possedere i prodotti della mente e controllare chi può copiarli.

E l'industria ha avuto un successo sorprendente posizionando il tutto come una contesa tra gli Artisti Assediati, che si suppone abbiano bisogno del copyright per pagare l'affitto, e le Masse Irragionevoli, che vorrebbero copiare una storia o una canzone da Internet invece che pagare un prezzo adeguato.

Essi sono riusciti a sostituire i termini caricati "pirateria" e "furto" al più preciso "copia" – come se non ci fosse differenza tra rubare la tua bicicletta (adesso tu non hai più la bicicletta) e copiare la tua canzone (adesso tutti e due abbiamo la canzone). Fatto ancora più importante, la propaganda dell'industria ha fatto diventare una credenza comunemente accettata l'idea che il copyright sia il modo in cui la maggior parte dei creatori guadagnano da vivere – che senza copyright i motori della produzione intellettuale si fermerebbero e gli artisti non avrebbero né i mezzi né le motivazioni per produrre nuove opere.

Una visione ravvicinata della storia mostra inoltre che il copyright non è mai stato un fattore importante per consentire la fioritura della creatività.

Il copyright è un sottoprodotto della privatizzazione della censura governativa nell'Inghilterra del sedicesimo secolo. Non ci fu alcuna sollevazione di autori che improvvisamente chiedevano il diritto di impedire agli altri di copiare i loro lavori; gli autori, ben lontani dal vedere la copia come furto, generalmente la vedevano come adulazione. La maggior parte del lavoro creativo è sempre dipeso, allora e oggi, da una diversità di fonti di finanziamento: commissioni, lavori d'insegnamento, concessioni o stipendi, patrocinio, etc. L'introduzione del copyright non cambiò questa situazione. Ciò che esso fece fu consentire un particolare modello di business – la stampa di massa con distribuzione centralizzata – per rendere disponibili poche opere fortunate ad

un'udienza più ampia, con considerevole profitto dei distributori.

L'arrivo di Internet, con la sua distribuzione istantanea a costo zero, ha reso obsoleto quel modello di business – non soltanto obsoleto, ma un ostacolo a quei grandi benefici che si dichiarava che il copyright dovesse portare in primo luogo alla società. La proibizione al popolo di condividere liberamente informazioni non serve a nessun altro interesse che a quello degli editori. Anche se le industrie vorrebbero farci credere che la proibizione della condivisione è qualcosa che ha a che vedere con il consentire agli artisti di guadagnarsi da vivere, la loro affermazione non regge nemmeno ad un esame superficiale. Per la grande maggioranza degli artisti il copyright non porta alcun beneficio economico. Vero, ci sono poche star – alcuni dei quali con grande talento – le cui opere sono appoggiate dall'industria; essi ricevono la parte del leone dell'investimento in distribuzione e in modo analogo generano il profitto più grande, che viene condiviso con l'artista in termini migliori dell'usuale, perché la posizione contrattuale dell'artista è più forte. In modo per niente incidentale, queste star sono quelli che l'industria sostiene come esempi dei benefici del copyright.

Ma trattare questi piccoli gruppi come rappresentativi vorrebbe dire confondere il marketing con la realtà. La vita della maggior parte degli artisti non appare per niente simile alla loro e mai lo sarà, nell'attuale sistema basato sul profitto. Ecco perché lo stereotipo dell'artista impoverito rimane vivo e vegeto dopo trecento anni.

La campagna dell'industria editoriale per mantenere il copyright è intrisa di puro interesse personale, ma ci forza ad una scelta chiara. Possiamo guardare a come gran parte della nostra eredità culturale viene contenuta in una macchina per vendere e rivenduta a noi dollaro per dollaro – oppure possiamo riesaminare il mito del copyright e trovare un'alternativa.

La prima legge sul copyright fu una legge di censura. Essa non aveva niente a che fare con la protezione dei diritti degli autori, o con il loro incoraggiamento a produrre nuove opere. Nell'Inghilterra del sedicesimo secolo i diritti degli autori non correva alcun rischio ed il recente arrivo della macchina per stampare (la prima macchina per copiare del mondo) era qualcosa che stimolava gli scrittori. Così stimolante, infatti, che il governo inglese cominciò a preoccuparsi per le troppe opere che venivano prodotte, non troppo poche. La nuova tecnologia, per la prima volta, stava rendendo ampiamente disponibili letture sediziose ed il governo aveva bisogno urgente di controllare il fiume di materiale stampato, essendo allora la censura una funzione amministrativa legittima come la costruzione di strade.

Il metodo scelto dal governo fu di stabilire una corporazione privata di censori, la London Company of Stationers (Corporazione dei Librai di Lon-

dra), i cui profitti sarebbero dipesi da quanto bene essi avrebbero realizzato il proprio lavoro. Agli Stationers fu concesso il diritto su tutta la stampa in Inghilterra, sia per le vecchie opere che per le nuove, come premio per mantenere un occhio stretto su ciò che veniva pubblicato. Il loro documento di concessione diede loro non solo il diritto esclusivo di stampare, ma anche il diritto di cercare e confiscare le stampe ed i libri non autorizzati e addirittura di bruciare i libri stampati illegalmente. Nessun libro poteva essere stampato fino a che non era entrato nel Registro della corporazione e nessun'opera poteva essere aggiunta al registro finché non aveva passato il censore della corona, o era stato auto - censurato dagli Stationers. La Company of Stationers diventò, in effetti, la polizia privata, dedita al profitto, del governo⁵.

Il sistema era stato apertamente progettato proprio per servire i venditori di libri ed il governo, non gli autori. I nuovi libri venivano immessi nel registro della corporazione sotto il nome di un membro della corporazione, non sotto il nome dell'autore. Per convenzione, il membro che aveva registrato il libro manteneva il "copyright", il diritto esclusivo di pubblicare quel libro sugli altri membri della corporazione, e la Court of Assistants della Corporazione risolveva le dispute su eventuali infrazioni⁶.

Questa non fu semplicemente una nuova manifestazione di qualche forma di copyright preesistente. Non è come se gli autori avessero avuto precedentemente il copyright, che ora era stato tolto a loro e dato agli Stationers. Il diritto degli Stationers era un nuovo diritto, per quanto fosse basato su una lunga

⁵ Questi eventi si possono leggere in ogni storia del copyright. Una buona risorsa on-line sulle conseguenti implicazioni legali è "Copyright And 'The Exclusive Right' Of Authors" (Il copyright e il "Diritto Esclusivo" degli autori) <http://www.lawsch.uga.edu/jipl/old/vol1/patterson.html> Journal of Intellectual Property, Vol. 1, No.1, Fall 1993, del professor Lyman Ray Patterson, Pope Brock Professor di Legge all'Università di Georgia, un noto studioso della proprietà intellettuale. La sua descrizione delle origini del copyright è concisa e rivelatrice: Nella storia anglo americana del copyright l'evento che causò gli eventi formanti del diciassettesimo e diciottesimo secolo fu la Charter of the Stationers' Company (Carta della Corporazione dei Librai) concessa nel 1556 da Filippo e Maria. La Carta diede agli Stationers il potere di fare "ordinanze, condizioni e leggi" per la gestione della "arte o mistero della scrittura", come pure il potere di cercare stamperie e libri illegali ed oggetti, insieme al potere di "requisire, prendere o bruciare i predetti libri e oggetti, e qualsiasi di essi stampato o da stampare in contrasto con la forma di ogni statuto, atto o proclamazione ..." Il potere di bruciare i libri offensivi fu un beneficio per il sovrano (un'arma contro le pubblicazioni illegali) ed un vantaggio per gli stationers (un'arma contro la concorrenza). La possibilità di bruciare i libri mostra così la motivazione reale della Carta, assicurare la fedeltà al sovrano degli stationers come poliziotti della stampa in un mondo incerto.

⁶ "An Unhurried View of Copyright" (Una visione serena del copyright), Benjamin Kaplan Columbia University Press, 1967, pp. 4-5.

tradizione di concedere i monopoli alle corporazioni, in modo da usarle come mezzo di controllo. Prima di questo momento il copyright – cioè il generico diritto, tenuto privatamente, di proibire agli altri la copia – non esisteva. La gente stampava normalmente, quando aveva la possibilità, le opere che ammirava, un'attività che è responsabile della sopravvivenza di molte di quelle opere fino al giorno d'oggi. Naturalmente si poteva proibire la distribuzione di un documento specifico a causa del suo potenziale effetto diffamatorio, o perché esso era una comunicazione privata, o perché il governo lo considerava pericoloso e sedizioso. Ma queste sono ragioni di salute pubblica o danno alla reputazione, non di diritto di proprietà. In alcuni casi c'erano stati anche privilegi particolari (allora chiamati "patenti") che consentivano la stampa esclusiva di certi tipi di libri. Ma fino alla Company of Stationers non c'era stata un'ingiunzione globale contro la stampa in generale, né una concezione del copyright come una proprietà legale che potesse essere posseduta da una parte privata.

Per circa un secolo e mezzo questa associazione funzionò bene per il governo e per gli Stationers. Gli Stationers trassero profitto dal loro monopolio e il governo esercitò il controllo sulla diffusione delle informazioni tramite gli Stationers. Tuttavia, verso la fine del diciassettesimo secolo, a causa di maggiori cambiamenti politici, il governo allentò le sue politiche censorie e fece terminare il monopolio degli Stationers. Ciò significava che la stampa sarebbe dovuta ritornare al proprio stato anarchico precedente e naturalmente fu una minaccia economica ai membri della corporazione, abituati come erano ad avere la licenza esclusiva di produrre libri. La dissoluzione del monopolio avrebbe potuto essere buona per autori a lungo soppressi e stampatori indipendenti, ma essa suonava come un disastro per gli Stationers, ed essi rapidamente elaborarono una strategia per mantenere la loro posizione nel nuovo clima politico liberale.

Gli Stationers basarono la loro strategia su un riconoscimento decisivo, che è rimasto da allora alle aziende editoriali fino a oggi: gli autori non hanno i mezzi per distribuire le proprie opere. Scrivere un libro richiede solo penna, carta e tempo. Ma la distribuzione di un libro richiede presse per la stampa, reti di trasporto ed investimenti iniziali in materiali e macchine compositrici. Così, ragionarono gli Stationers, le persone che scrivono avranno sempre bisogno della collaborazione di un editore per rendere il loro lavoro disponibile alla generalità. La loro strategia usò questo fatto fino al massimo vantaggio. Essi andarono in Parlamento e fornirono l'argomento, basato sulla storiella di allora, che gli autori avevano un inerente diritto di proprietà naturale su ciò che scrivevano e che inoltre questa proprietà poteva essere trasferita ad altre parti per contratto, come ogni altra forma di proprietà. Il loro argomento riui-

scì a convincere il Parlamento. Gli Stationers avevano fatto in modo da evitare l'odio verso la censura, poiché i nuovi diritti di riproduzione avrebbero avuto origine dall'autore, ma essi sapevano che gli autori avrebbero avuto ben poche possibilità di scelta oltre che firmare per trasferire questi diritti ad un editore per la pubblicazione. Ci fu qualche disputa giudiziaria e politica sui dettagli, ma alla fine tutte e due le metà dell'argomento degli Stationers sopravvissero essenzialmente intatte e diventarono parte della statutory law inglese. Il primo copyright riconoscibilmente moderno, lo Statute of Anne (Statuto di Anna) fu approvato nel 1710.

Lo Statuto di Anna viene spesso richiamato dai campioni del copyright come il momento in cui gli autori ricevettero finalmente la protezione che essi meritavano da tempo. Ancora oggi esso viene referenziato, sia in argomentazioni legali che in stampati dell'industria editoriale. Ma interpretarlo come una vittoria degli autori contrasta sia con il comune buon senso che con i fatti storici⁷. Gli autori, che non avevano avuto il copyright, non vedevano nessuna ragione di chiedere improvvisamente il potere piuttosto paradossale di evitare la diffusione delle proprie opere, e non lo fecero. Le sole persone preoccupate della dissoluzione del monopolio degli Stationers erano gli Stationer stessi, e lo Statuto di Anna fu il diretto risultato della loro campagna di lobbying. Nelle memorabili parole del contemporaneo Lord Camden, gli Stationers «... vennero in Parlamento come supplicanti, con le lacrime agli occhi, infelici e sfiduciati; essi portarono con sé mogli e bambini per provocare compassione e indurre il Parlamento a garantire loro una sicurezza legale.»⁸ Per rendere più appetibili i loro argomenti, essi avevano proposto che il copyright fosse originato dall'autore, come una forma di proprietà che poteva essere venduta a chiunque – aspettandosi correttamente che il diritto sarebbe stato venduto quasi sempre ad un editore.

Questa proposta fu un'astuta mossa tattica, perché il Parlamento voleva impedire il ristabilimento di un monopolio centralizzato nel commercio dei libri, con la sua potenzialità di un ripristino della censura da parte della Corona. Benjamin Kaplan, professore di legge emerito all'università di Harvard e rispettato studioso del copyright, descrive brevemente la posizione degli Stationers:... «gli Stationers fecero il caso che essi non potessero produrre quei fragili prodotti detti libri e così incoraggiare gli uomini istruiti a scriverli, senza

una protezione contro la pirateria.

C'è un apparente tracciato dei diritti verso una fonte ultima nel fatto della proprietà intellettuale, ma prima di dare a ciò grande importanza dobbiamo osservare che, se la stampa come commercio non fosse messa nuovamente nelle mani di pochi monopolisti, -- se lo statuto venisse ad essere effettivamente una specie di "patente universale" -- un legislatore sarebbe condotto naturalmente esprimersi in termini di diritti nei libri e quindi di diritti iniziali negli autori. Un legislatore sarebbe comunque consapevole che i diritti di solito passerebbero immediatamente agli editori per assegnazione, cioè dall'acquisto dei manoscritti come nel passato... Penso sia più vicino alla verità dire che gli editori videro il vantaggio tattico di proporre gli interessi degli autori insieme ai propri e questa tattica produsse un certo effetto sul tono dello statuto.⁹

Lo statuto di Anne, preso nel contesto storico, è la pistola fumante della legge sul copyright. In esso possiamo vedere l'intero apparato del copyright moderno, ma ancora in forma indistinta. C'è la nozione del copyright come proprietà, come pure la proprietà intesa realmente per gli editori, non per gli autori. C'è la nozione della società che ne beneficia, incoraggiando la gente a scrivere i libri, ma nessuna evidenza viene offerta per mostrare che la gente non scriverebbe libri in assenza copyright. La discussione degli Stationers fu piuttosto che gli editori non potrebbero permettersi di stampare libri senza una protezione dalla concorrenza e che gli autori produrrebbero poche opere nuove senza un'aspettativa di distribuzione. Questo [argomento] non era del tutto in malafede; le corti ed il Parlamento non sarebbero stati così favorevoli se effettivamente fosse stato del tutto incoerente. Gli editori furono ora efficacemente costretti a pagare gli autori in cambio dei diritti esclusivi di stampa (sebbene in effetti gli Stationers a volte avessero pagato gli autori anche prima, semplicemente per garantirsi il completamento e la consegna di un'opera). Gli autori che riuscirono a vendere questo nuovo diritto agli stampatori non ebbero particolari motivi di lamentarsi - e naturalmente, non si sente parlare molto degli autori sfavoriti. Il consolidamento del copyright dell'autore probabilmente contribuì al declino del patronato come fonte di reddito per gli scrittori¹⁰ e ad alcuni autori consentì perfino, benché sempre una piccola minoranza, di sostenersi solamente dai diritti d'autore che i loro editori dividevano con loro.

⁷ Patterson, giunge al punto da dichiarare: «La caratterizzazione del copyright, così come definito nello statuto, come una protezione dei diritti dell'autore è una delle più grandi bufale della storia.», cit.

⁸ Kaplan, cit. p. 6.

⁹ Kaplan, cit. pp. 7-9.

¹⁰ Five Hundred Years of Printing pp. 218-230, S. H. Steinberg, Penguin Books, 1955, revised 1961.

Ma la testimonianza storica globale è chiara: il copyright fu progettato dai distributori per sovvenzionare se stessi, non i creatori.

Questo è il segreto che l'odierna lobby del copyright non ha mai il coraggio di dire ad alta voce, perché una volta che venisse ammesso, diventerebbe chiaro in modo imbarazzante il vero scopo della successiva legislazione sul copyright.

Lo Statuto di Anna fu semplicemente l'inizio. Assegnando la premessa che il copyright debba esistere, il governo inglese si trovò sotto pressione per estendere sempre di più i termini del copyright. Nella lunga saga legale che seguì, non è importante la particolare sequenza di leggi e verdetti, ma l'identità dei querelanti: essi erano proprio il tipo di interesse affaristica stabile e consolidato, capace di sostenere la controversia e di fare pressioni per decenni — erano cioè editori, non autori. Avevano proposto il copyright dell'autore per interesse economico e solo dopo che la stampella di un monopolio basato sulla censura era stata tolta a loro. Quando fu evidente che la tattica funzionava, essi spinsero per rinforzare il copyright.

Il modello è questo ancora oggi. Ogni volta che il congresso degli USA estende i termini o la portata del copyright, ciò è il risultato di pressioni dell'industria editoriale. A volte, i gruppi di pressione metteranno in mostra un autore o un musicista superstar, una faccia umana per quello che è essenzialmente uno sforzo dell'industria, ma è sempre molto chiaro cosa sta accadendo in realtà. Tutto ciò che dovete fare è guardare chi sta pagando le fatture degli avvocati e dei gruppi di pressione, il cui nome compare nei registri delle sentenze della corte — gli editori.

Tuttavia la campagna secolare dell'industria per una forte legge sul copyright non è semplicemente avidità riflessa. È una naturale risposta economica alle circostanze tecnologiche. L'effetto del torchio tipografico e successivamente della tecnologia di registrazione analogica del suono, avrebbe reso le opere dell'ingegno inseparabili dai mezzi per la loro distribuzione. Gli autori avevano bisogno degli editori come l'elettricità ha bisogno dei fili. L'unico metodo economicamente praticabile per raggiungere i lettori (o gli ascoltatori) era la stampa di massa: produrre insieme migliaia di copie identiche, poi spedirle fisicamente ai vari punti di distribuzione. Naturalmente ogni editore, prima di accettare un tale investimento, preferisce comprare o prendere in leasing il copyright dall'autore, proprio come naturalmente incita il governo ad estensioni più forti possibili del copyright, il meglio per proteggere il suo investimento.

In questo non c'è niente di intrinsecamente strumentale; è pura economia. Dal punto di vista degli affari, il funzionamento della stampa è un progetto rischioso e scoraggiante. Comporta alti costi iniziali del supporto fisico (sia esso

la polpa dell'albero, nastro magnetico, dischi in vinile, o dischi ottici incisi), oltre a macchinari complessi e costosi per stampare il contenuto sul supporto. Inoltre c'è l'investimento occulto del controllo della copia matrice: poiché un master difettoso può ridurre il valore di tutto il lavoro, gli editori e gli autori incontrano considerevole difficoltà per generare una versione del lavoro pulita e priva di errori prima della stampa. Qui c'è poco spazio per un processo incrementale o evolutivo; il lavoro deve essere reso quasi perfetto prima che il pubblico possa vederlo. Se degli errori sono trascurati, dovranno essere tollerati nel prodotto finito, almeno fino al riavvio del processo per la ristampa successiva. L'editore deve anche negoziare i prezzi ed allineare i percorsi di distribuzione, che è non soltanto un problema di contabilità, ma di spese fisiche, di camion e treni e contenitori per trasporto. Infine, come se tutto questo non fosse abbastanza, l'editore è costretto a spendere ulteriore denaro per il marketing e la pubblicità, per avere una migliore possibilità di recuperare almeno tutte le spese.

Quando ci si rende conto che tutto questo deve accadere prima che l'opera generi un penny di reddito, è poco sorprendente che gli editori sostengano fortemente il copyright. In termini economici, l'investimento iniziale degli editori in ogni opera individuale - cioè il loro rischio - è più grande di quello dell'autore. Gli autori in sé non avrebbero desiderio intrinseco di controllare la copiatura, ma gli editori lo hanno. Naturalmente gli autori hanno tanto più bisogno degli editori in un mondo si è riempito di reparti di marketing sostenuti dalle royalty degli editori. La concentrazione dei redditi di distribuzione provoca inevitabilmente la logica familiare di una corsa agli armamenti.

L'arrivo di Internet ha profondamente cambiato questa equazione. Ormai è divenuto un cliché affermare, come in realtà è, che Internet ha portato uno sviluppo rivoluzionario così come lo è stato l'arrivo della stampa. Ma Internet è rivoluzionaria in modo diverso. La stampa rese possibile la produzione di molteplici copie a partire da un libro, ma tali copie dovevano essere ancora fisicamente trasportate dalla tipografia alle mani dei lettori. Dal punto di vista fisico, il libro non era solo il modo con il quale accedere al suo contenuto, ma costituiva anche il mezzo per recapitare il suo contenuto ai consumatori. Le spese totali sostenute dagli editori erano quindi praticamente proporzionali al numero di copie distribuite. In tale situazione è ragionevole chiedere che ciascun consumatore contribuisca ad una parte dei costi di distribuzione, tenuto conto che dopo tutto ciascun utente è più o meno responsabile dei costi che hanno fatto pervenire il libro nelle sue mani. Se il libro (o il disco) è nelle sue mani, deve averlo preso da qualche parte e qualcuno deve aver speso dei soldi per farlo arrivare lì. Dividete queste spese per il numero di copie, aggiungete un certo margine di profitto e arrivate in linea di massima al prezzo del libro.

Oggi, però, il mezzo su cui vengono distribuiti i contenuti può essere del tutto diverso da quello utilizzato al momento della fruizione ultima del contenuto. I dati possono essere trasmessi su cavo a costo essenzialmente zero e l'utente, che si trova dall'altra parte del cavo, può stampare la copia di un'opera a proprie spese e con la qualità che può permettersi¹¹. Ne consegue che la pratica di applicare un ricarico fisso su ogni copia, indipendentemente dal numero di copie distribuite, ha poco senso, in quanto il costo di produzione e distribuzione di un lavoro è essenzialmente fisso e non più collegato al numero di copie. Dal punto di vista della società, ogni dollaro in più speso oltre a quelli necessari (se ce ne sono) per far emergere un lavoro è in primo luogo uno spreco e costituisce un impedimento alla capacità del lavoro di diffondersi in base ai propri meriti.

Internet ha fatto qualcosa che la compagnia degli Stationers non aveva previsto: ha reso gli argomenti della loro discussione un'ipotesi verificabile. Gli autori continuerebbero a creare, senza una struttura centralizzata che distribuisca le loro opere? Una conoscenza anche minima di Internet è sufficiente per fornire la risposta: ovviamente sì, lo stanno già facendo. Gli utenti dei computer scaricano comodamente musica e realizzano Cd a casa e, lentamente ma inevitabilmente, i musicisti immettono comodamente in rete nuovi brani *free* pronti per essere scaricati¹². Anche alcuni lavori brevi come romanzi e non solo sono disponibili on-line.

Sebbene sia vero che la stampa e la rilegatura su richiesta di interi libri siano ancora rare, questo avviene solo perché le macchine necessarie sono ancora abbastanza costose. Comunque le apparecchiature diventano sempre più economiche ed è solo una questione di tempo prima che la copisteria sotto casa le abbia a disposizione. Da un punto di vista della distribuzione non vi è differenza tra testo e musica e appena la tecnologia per la stampa e la rilegatura diverrà più economica, gli autori di libri vedranno molto più chiaramente che essi hanno le stesse alternative di cui dispongono nell'immediato i musicisti, e il risultato sarà lo stesso: sempre più materiale disponibile senza restrizioni, a partire dalla scelta dell'autore.

Alcuni possono argomentare che gli autori sono differenti e che essi sono molto più dipendenti dal copyright di quanto lo siano i musicisti. Dopo tutto

11 Quando cominciai questo articolo, assunsi che ci volessero alcuni anni per la realizzazione commerciale tali sviluppi, ma avevo torto: il servizio di stampa su richiesta newspaperkiosk.com già esiste ed è funzionante.

12 Vedi ad esempio www.mp3.com. (Sebbene molte delle offerte sul sito siano nominalmente soggette a copyright, è più che altro un riflesso legale. Le tracce si intendono liberamente scaricabili, ascoltabili e condivisibili – e questo è esattamente ciò che fa la gente.)

un musicista fa dei concerti e può quindi guadagnare indirettamente da una distribuzione libera dei propri brani – la maggiore diffusione delle proprie canzoni permette di effettuare maggiori concerti. Gli autori però non fanno rappresentazioni; raggiungono il loro pubblico attraverso le opere e non di persona. Se ora volessero trovare dei modi per auto-finanziarsi senza imporre una scarsità di risorse ai loro lavori, potrebbero farlo?

Immaginate lo scenario più semplice: entrate nella libreria di quartiere e fornite ad un impiegato l'indirizzo web del libro che state cercando. Un paio di minuti dopo, l'impiegato ritorna con una copia fresca del libro scaricata da internet, appena stampata e rilegata, ed annuncia il prezzo: «Sono otto dollari. Vuole aggiungere la donazione di un dollaro per l'autore?».

Accettate? Ovviamente potete dire sì o dire no, ma si deve notare che quando i musei propongono una donazione volontaria la gente di solito paga. Una cosa del tutto simile potrebbe quindi accadere nella libreria. Molte persone sono contente di pagare un piccolo extra su una spesa abbastanza grande se hanno tirato fuori il portafogli e pensano che sia per una buona causa.

Quando le persone rinunciano a fare una piccola donazione volontaria per una causa in cui credono, è più spesso a causa di inconvenienti (scrivere un assegno, spedirlo, ecc.) che a causa dei soldi. Ma se anche solo la metà, o meno, di tutti i lettori facesse tale donazione, gli autori guadagnerebbero tranquillamente più di quanto guadagnano con il sistema tradizionale delle royalty ed avrebbero inoltre il piacere di divenire finalmente gli alleati dei lettori e non i loro nemici.

Ovviamente questo non è il solo sistema possibile, anzi può facilmente coesistere con altri sistemi. Quelli che non sono convinti dal meccanismo della donazione volontaria, dovrebbero considerare un altro metodo: il sistema di soglia di garanzia. Questo sistema è stato ideato per risolvere il problema classico dei fondi distribuiti, in cui ogni contribuente vuole essere rassicurato del fatto che tutti i partecipanti al fondo stiano contribuendo, prima di versare i propri soldi. Con il sistema di soglia di garanzia, il promettente autore di una nuova opera comunica in anticipo quanti soldi saranno necessari per la realizzazione dell'opera; questi soldi costituiscono la "soglia". Un'organizzazione intermediaria, quindi, raccoglie le garanzie con diversi importi, dal grande pubblico. Quando il totale delle garanzie raggiunge la "soglia" (o eccede rispetto alla "soglia" di una qualche percentuale prefissata per tenere la contabilità e per l'assunzione di rischio), l'intermediario stipula con l'autore un contratto in cui vengono inserite le garanzie raccolte. Solo in questo fase, quando ci sono i soldi per raggiungere lo scopo desiderato, a ciascuno viene chiesto il pagamento della quota di garanzia. L'intermediario tiene impegnati i soldi, pagando l'autore secondo una scaletta con esso stabilita nella fase di negoziazione del

contratto. Il resto dei soldi verrà pagato quando il lavoro sarà completato e reso pubblicamente disponibile non solo ai contribuenti del fondo ma in generale a chiunque. Se l'autore non conclude il lavoro, l'intermediario restituisce i soldi ai contribuenti del fondo.

Il sistema di soglia garantita possiede alcune caratteristiche interessanti, non riscontrabili nel mercato monopolistico basato sul copyright. Il lavoro di un autore risulta disponibile gratuitamente a chiunque in tutto il mondo. E ancora, l'autore è stato pagato abbastanza per produrre il lavoro: se avesse avuto bisogno di più soldi avrebbe potuto chiederli e restare a vedere se il mercato era disposto a finanziarlo. Quelli che hanno scelto di aderire al fondo, hanno pagato ciò che hanno ritenuto accettabile e niente di più. E infine, non c'erano rischi per i contribuenti in quanto se la "soglia" non fosse stata mai raggiunta nessuno avrebbe pagato alcunché.

Naturalmente non tutti i metodi sono così piacevolmente ispirati da nobili sentimenti. Un paio di anni fa la famosa e affermata autrice Fay Weldon accettò soldi da Bulgari per scrivere un romanzo in cui venivano descritti e messi in evidenza i prodotti di Bulgari. Il libro fu intitolato "The Bulgari Connection" ed era originariamente pensato per una edizione limitata distribuita per una funzione corporativa, ma la Weldon avendo scritto il romanzo, pensò bene di consegnare il romanzo al suo editore per una distribuzione generale. Questo significa che in futuro dovremo esaminare tutte le opere creative per individuare sponsorizzazioni nascoste di eventuali corporazioni? Forse, ma non ci sarebbe niente di nuovo – la messa a disposizione di un prodotto è stata inventata nel tradizionale contesto del copyright ed è lì che è fiorita. Il copyright non è né la causa della sponsorizzazione corporativa né il suo antidoto. Sarebbe sorprendentemente fuori luogo il guardare all'industria editoriale come una forza per la de-commercializzazione.

Questi sono alcuni esempi su come sostenere il lavoro creativo senza il copyright. Ci sono molti altri metodi¹³; ce n'erano molti anche prima che Internet rendesse possibile il pagamento e l'acquisto diretto online. Non importa se un dato artista usa questo o quel metodo. La cosa importante è che con poca o nessuna difficoltà che impedisca il pagamento di piccole somme, gli autori trovino il modo per far sì che tali pagamenti possano avvenire sulla base delle loro esigenze. Gli economisti amanti del mercato come la soluzione a qualunque cosa, dovrebbero innamorarsi di queste possibilità (ma, prevedi-

bilmente, molti di essi non lo sono, poiché odiano vedere qualcosa diventare privo di proprietà).

Per vedere qualche spiraglio del futuro può essere più utile guardare non ai musicisti di buonsenso dediti al guadagno, ma al software. Probabilmente oggi il fiorente movimento del Software Libero è il miglior esempio di un mondo che ha superato il copyright. Il Software Libero (alcuni lo chiamano anche Open Source – codice sorgente aperto) è figlio della mente di Richard Stallman, un programmatore che ebbe l'idea di rilasciare il software sotto un copyright deliberatamente invertito. Invece di proibire la condivisione, la licenza software la permette e l'incoraggia. Presto molti altri aderirono a quest'idea e siccome essi riuscirono a condividere e modificare senza limiti ognuno i programmi degli altri, produssero rapidamente una gran quantità di codice funzionante.

Alcuni predissero che il successo iniziale si sarebbe rapidamente appiattito, perché l'aumento di dimensioni e di complessità del software richiedeva un'organizzazione gerarchica e centralizzata per la manutenzione. Ma, invece di affondare, il movimento del Software Libero è cresciuto così rapidamente da sorprendere anche i suoi partecipanti, e non mostra alcun segno di volersi fermare. Oggi esso produce software le cui funzionalità competono con quelle disponibili nel mercato proprietario. Il software Libero è ampiamente usato da banche, aziende e governi, come pure da utenti individuali di computer. Ci sono più siti web basati sul web server libero Apache di quanti siano (tutti insieme) i siti basati su tutti gli altri web server. I sistemi operativi liberi sono ora il segmento in sviluppo più rapido del mercato dei sistemi operativi. Sebbene alcuni autori di software libero siano pagati per il loro lavoro (tutto sommato, il loro servizio ha fornito un beneficio a quelli che usano il software ed alcuni degli utenti vogliono pagare per esso) gli altri hanno offerto il loro tempo volontariamente. Ogni progetto software ha le sue ragioni per esistere ed ogni programmatore ha i suoi motivi per contribuire. Ma l'effetto cumulativo è uno sfoggio diretto dell'intera giustificazione del copyright: esiste una prospera comunità di proprietà intellettuale che non applica il copyright, inoltre essa raggiunge sostanzialmente gli stessi risultati della controparte tradizionale (mainstream).

Secondo la tradizionale giustificazione del copyright, ciò non sarebbe potuto succedere. Il software è essenzialmente di dominio pubblico; il suo copyright serve principalmente ad identificare l'autore originale e, in alcuni casi, ad impedire che qualcun altro imponga una licenza più restrittiva. L'autore ha abbandonato ogni diritto esclusivo, tranne il diritto di essere identificato come l'autore.

Essi sono volontariamente ritornati al mondo precedente alla legge sul

¹³ Per la descrizione di una tecnica di realizzazione ed una rassegna delle altre, vedi "The Street Performer Protocol and Digital Copyrights" di John Kelsey e Bruce Schneier, all'indirizzo http://www.firstmonday.dk/issues/issue4_6/kelsey/.

copyright: essi impongono che non ci siano royalties e non hanno alcun controllo sulla distribuzione e sulle modifiche del proprio lavoro. La licenza software dà a chiunque il permesso automatico di usarlo e redistribuirlo. Si possono dare ad altri delle copie senza bisogno di informare o chiedere il permesso ad alcuno. Se vuoi modificarlo, sei libero di farlo. Puoi anche venderlo, sebbene sia naturalmente difficile ricaricare molto, perché saresti in competizione con altri che forniscono gli stessi beni senza alcun costo. Un modello più comune è di incoraggiare la gente a scaricare gratuitamente il software e vendere invece servizi, come supporto tecnico, addestramento e personalizzazione. Questi modelli non sono fantasie, essi sono la base per affari proficui che esistono proprio adesso, pagando a programmatore reali salari competitivi per lavorare su software libero. Ma il punto non è che la gente è pagata per farlo – alcuni sono pagati, ma molti altri non lo sono, e comunque scrivono software. Il vero punto è che ogni anno viene prodotta e mantenuta una tremenda quantità di software libero, ad un ritmo che cresce rapidamente anche rispetto agli standard dell'industria del software.

Se questo fenomeno fosse confinato al software, esso sarebbe spiegabile come un'aberrazione – il software è diverso, i programmatore sono sovrapagati e così via. Ma non è solo il software; se guardate con attenzione ci sono segni che ciò sta avvenendo dovunque. I musicisti cominciano a rendere le loro canzoni disponibili per lo scaricamento gratuito e la quantità di scritti liberamente disponibili su Internet – a partire da opere di consultazione e saggistica, ma comprendendo ora narrativa e poesia – ha da lungo tempo superato il punto di misurabilità. Il software non è fondamentalmente diverso da queste altre forme di informazione. Esso può essere trasmesso in forma digitale come i poemi, le canzoni, i libri ed i film. Esso può essere copiato per intero o in parte; può essere citato per l'uso in altre opere; può essere modificato ed editato; può anche essere satirizzato.

Nel software l'abbandono del copyright è avvenuto molto prima, principalmente perché i programmatore sono stati il primo gruppo ad avere accesso ad Internet, non perché ci sia qualcosa di speciale nella natura del software. Nelle altre aree i creatori stanno gradualmente comprendendo che anch'essi possono diffondere le loro opere, senza editori o catene di distribuzione centralizzate, semplicemente consentendo la libertà di copia. Ed essi stanno scegliendo in modo crescente di farlo, perché hanno poco da perdere e perché questa è la via più facile per trovare un uditorio che apprezzi. Lontani dall'essere particolarmente dipendenti dalla legge sul copyright, i creatori guadagnano il massimo quando abbandonano il monopolio del copyright.

Già nei primi stadi di questi andamenti, sorge una domanda ovvia. Se il copyright in realtà non serve a stimolare il lavoro creativo, allora oggi quale

scopo ha? Perché è chiaro che, se il copyright non esistesse, noi oggi non lo inventeremmo. Abbiamo appena finito di costruire una gigantesca macchina per copiare (Internet) che fa anche da dispositivo di comunicazione ed incidentalmente rende conveniente il trasferimento di piccole quantità di denaro tra le persone. La condivisione è oggi la cosa più naturale del mondo. L'idea che gli artisti siano in qualche modo preoccupati da essa si dimostra falsa ogni giorno, dalle migliaia di nuove opere che appaiono online, firmate e totalmente riconosciute dai loro autori, eppure libere di essere copiate. Se qualcuno volesse argomentare che presto la creatività si seccherà se non istituiamo immediatamente uno stretto sistema di controllo su chi può copiare cosa, noi lo potremmo ragionevolmente guardare come malato. Ancora, in linguaggio leggermente più diplomatico, questo essenzialmente è l'argomento usato dalla lobby del copyright quando preme per leggi sempre più dure.

Qui non è in gioco la creatività e nei suoi momenti più onesti l'industria editoriale lo ammette, anche se implicitamente. Sebbene i leader delle industrie facciano, per relazioni pubbliche, dichiarazioni simboliche sulla necessità di guadagnarsi da vivere dei poveri artisti, le loro dichiarazioni più dettagliate e pressanti riguardano di solito gli effetti del copyright sul business. Larry Kenswil, dello Universal Music Group, la più grande azienda discografica del mondo, citato nel New York Times del 5 gennaio 2003 in un articolo sugli schemi di protezione digitale anticopia, diceva: «Voi non comprate musica, voi comprate una chiave. Questo è ciò che fa la gestione digitale dei diritti: consente dei modelli di business.» È difficile immaginare una dichiarazione più sintetica del credo dell'industria. Avrebbe potuto dire allo stesso modo: «Questo è ciò che fa il copyright: consente dei modelli di business.»

Sfortunatamente, non tutta la propaganda prodotta dall'industria è lineare ed onesta come le parole di Kenswil. La Recording Industry Association of America - Riaa, per esempio, spiega il copyright in questo modo, sul suo sito <http://www.riaa.org>: Non c'è bisogno di essere un avvocato per fare il musicista, ma bisogna conoscere un termine legale, copyright. Questo termine interessa intensamente tutti gli artisti creativi: poeti, pittori, romanzieri, ballerini, registi, attori, musicisti e compositori.

«Per tutti gli artisti copyright è più di un termine della legge sulla proprietà intellettuale, che proibisce la duplicazione, esecuzione o distribuzione non autorizzate di un lavoro creativo. Per essi il termine copyright significa la possibilità di affinare la propria arte, sperimentare, creare e prosperare. È un diritto vitale e gli artisti hanno combattuto nei secoli per mantenere questo diritto; artisti come John Milton, William Hogarth, Mark Twain e Charles Dickens. Twain andò in Inghilterra per proteggere i suoi diritti e Dickens venne in America per fare la stessa cosa.»

La riconoscete? È direttamente una pagina dal manuale degli Stationers, una ripetizione senza maschera del mito del copyright, completata con riferimenti a singoli autori, pensati per stimolare il nostro supporto agli artisti che combattono coraggiosamente per la loro integrità artistica. A quanto sembra, per quello che riguarda la Riaa, tutti gli artisti che, nel corso della storia, riuscirono bene senza copyright non sono inclusi tra “tutti gli artisti creativi”. I commenti del professor Patterson riguardo al simile uso che fecero gli Stationers del diritto d'autore come una falsa traccia davanti al Parlamento inglese del sedicesimo secolo, sono applicabili nello stesso modo oggi: «Essi [gli Stationers] lo fecero con argomenti intesi a suscitare simpatia per l'autore (ignorando convenientemente il loro ruolo nel creare la misera condizione dell'autore che essi piangevano) ed evitando logica e razionalità nel parlare.»¹⁴

Il paragrafo successivo dell'introduzione della Riaa al copyright è anche peggio. Esso è una breve – molto breve – introduzione alle origini della legge sul copyright, pesante nella cadenza dell'inevitabilità storica, ma piuttosto slegato dai fatti: «L'intera legge sul copyright cominciò con lo Statuto di Anna, la prima legge al mondo sul copyright, approvata dal Parlamento inglese nel 1709. Ma il principio di proteggere i diritti degli artisti è precedente. A prima vista potrebbe suonare come cruda storia, ma poiché c'era da stabilire un precedente e diritti da proteggere, molto tempo, molti sforzi e molto denaro sono stati spesi in battaglie legali nel corso dei secoli». Questo riassunto soffocante è l'equivalente per il copyright di «Cristoforo Colombo partì per l'America per dimostrare che la terra era rotonda e si fece amico con gli Indiani». Molto denaro è stato speso in battaglie legali, ma la Riaa fa attenzione a non dire chi l'ha speso, né ci sono ulteriori dettagli sul «principio di proteggere i diritti degli artisti» che si vorrebbe far credere che venga prima di questi sviluppi.

Il resto della loro pagina continua con vena analoga, con tante omissioni, errate caratterizzazioni e complete bugie, che è difficile immaginare come possa averla scritta uno che abbia fatto un minimo di ricerche. Essa fondamentalmente è propaganda di basso livello, che supporta la loro continua campagna per convincere il pubblico che il copyright è fondamentale per la civiltà quanto le leggi della termodinamica.

La Riaa indulge pure in una delle tattiche favorite della moderna lobby del copyright: equiparare la copia illegale al reato di plagio, che non è correlato ad essa ed è molto più grave. Per esempio Hilary Rosen, ex capo della Riaa, usava parlare nelle scuole e nelle università, esortando gli studenti ad adottare il punto di vista dell'industria riguardo alla proprietà intellettuale. Qui c'è la

sua descrizione di come lei presenta il caso.

«Le analogie sono ciò che funziona meglio. Io chiedo a loro: “Cosa avete fatto la settimana scorsa? Essi possono rispondere di aver scritto un saggio su questo o quell'argomento. Così io domando loro “Così avete scritto un saggio; avete preso un [voto] A? Vi darebbe fastidio se qualcuno potesse prendere quel lavoro e prendere anch'esso un A? Vi farebbe irritare?” Così questo senso di investimento personale suona vero alle persone.»

Siccome normalmente le persone che duplicano CD non sostituiscono il loro nome a quello dell'artista, domandiamoci cosa sarebbe successo se Hilary Rosen avesse chiesto: «Vi darebbe fastidio se qualcuno avesse fatto una copia del vostro lavoro, in modo che altri possano trarre beneficio da ciò che avete scritto e vedere che voi avete preso un A?» Naturalmente gli studenti avrebbero risposto: «No, non ci dà per niente fastidio» il che non è ciò che Rosen voleva udire. La Riaa è estrema solo nella goffaggine della sua propaganda. In sostanza il suo è lo stesso messaggio che viene offerto dal resto dell'industria del copyright, che mantiene un continuo rullio di tamburi tramite allarmi sullo scambio di contenuti on-line, che priverebbe i creatori della loro reputazione e della loro capacità di lavorare, nonostante la superiore evidenza che, ad ogni modo, il copyright non ha mai fornito loro molto di ciò che serve a vivere e che essi continuerebbero felicemente a creare senza copyright, se avessero a disposizione un modo per distribuire la proprie opere. La campagna suonerebbe dannosa o stupida se venisse descritta come io ho fatto qui, ma siccome essi lottano per la propria sopravvivenza, con grandi somme di denaro a disposizione ed abili uffici di pubblicità, gli editori sono riusciti a formare l'opinione pubblica in modo sorprendente. Considerate questa povera donna, dall'International Herald Tribune dell'11 settembre 2003, in un articolo sulle condanne della Riaa per condivisione di file: «Una donna che aveva ricevuto una multa dalla Riaa disse che si struggeva per spiegare al figlio di 13 anni perché il file sharing fosse sbagliato. La madre, che evitò di dire il proprio nome a causa della sua situazione legale, aveva detto al figlio “Supponi di aver scritto una canzone ed un famoso gruppo rock l'abbia suonata senza pagarti”. Il figlio aveva risposto “Non me ne preoccuperei. La cosa non avrebbe importanza”. Concludeva la madre: “Essi sono in quella giovane età in cui il denaro non ha importanza.” La madre raccontò di aver avuto risultati migliori quando aveva confrontato il prendere canzoni di altri al copiare un compito di scuola. (Speriamo che il sensibile ragazzo di 13 anni riesca a mantenere la sua testa, visto che intorno a lui sembra che molti la stiano perdendo).»

Sfortunatamente la combinazione di un pubblico ancora ben disposto e di tasche piene ha consentito all'industria del copyright di esercitare la sua influenza a livello legislativo. Il risultato è una tendenza deprimente: barriere

¹⁴ Patterson; cit.

fisiche e legali che si rinforzano a vicenda e che, pur visibilmente progettate per combattere le copie illegali, hanno l'inevitabile effetto di interferire con tutte le copie. Gli schemi di protezione digitale anticopia sono continuamente rinforzati anche dallo stesso hardware dei vostri computer, piuttosto che tramite un programma malleabile e sostituibile. E le stesse aziende proprietarie dei contenuti spesso producono l'hardware che rende possibile la distribuzione. Avete comprato un computer dalla Sony? Che ne pensate di un Cd della divisione musicale della Sony? È la stessa azienda e la sua mano sinistra sa cosa fa la mano destra. Con la collaborazione del governo questa combinazione diventa ancora più potente. Adesso negli Usa abbiamo una legge – la Digital Millennium Copyright Act – che rende illegale aggirare uno schema di protezione digitale, come pure produrre del software che aiuta gli altri ad aggirare uno schema di protezione digitale. Sfortunatamente, siccome molti hardware e software imprimono automaticamente tali schemi su tutti i [supporti] dei media che producono, la legge strangola la copia autorizzata e molte altre attività che, in base all'attuale legge sul copyright, ricadrebbero altrimenti nella categoria del *fair use* (uso personale).

È vitale capire come questi *side effects* (effetti collaterali) non siano né incidenti, né conseguenze inaspettate di uno sforzo benintenzionato per proteggere gli artisti. Essi sono piuttosto parte integrante di una strategia che, alla base, non ha niente a che vedere con l'incoraggiamento alla creatività. Lo scopo di questo sforzo industriale su tre rami – la campagna pubblicitaria, la campagna legale e le “protezioni” hardware – è semplicemente di impedire all'esperimento Internet di giungere a compimento. Ogni organizzazione che sia profondamente coinvolta nei concetti della proprietà intellettuale e del controllo delle copie non può essere contenta se nasce un sistema che rende il copiare facile come un click del mouse. Fino ad ogni limite possibile, queste organizzazioni vorranno continuare il modello in cui si paga per ogni copia (*pay-per-copy*), che abbiamo usato per secoli, anche se le basi fisiche dell'informazione sono tanto cambiate da renderlo obsoleto.

Sebbene la lobby del copyright riesca a far passare nuove leggi ed anche a vincere alcuni casi in tribunale, queste vittorie si basano su fondamenta che si stanno disintegrando. Per quanto tempo il pubblico continuerà a credere al mito del copyright, alla nozione che il copyright fu inventato per rendere possibile il lavoro creativo? Il mito è stato mantenibile così a lungo perché aveva un granello di verità: sebbene il copyright non fosse ispirato dagli autori e non fosse stato decretato per proteggerli, esso aveva consentito la distribuzione ampia di molte opere originali. Inoltre ci sono molti editori (generalmente i più piccoli o di singoli individui) che si comportano con un ammirabile senso di servizio, aiutando le opere importanti ma non redditizie con il denaro

guadagnato dai forti venditori, a volte anche perdendo denaro per stampare le cose che credono significative. Ma siccome sono tutti legati all'economia della stampa su larga scala, essi alla fine dipendono dal copyright.

Non ci sarà una battaglia drammatica tra l'industria editoriale ed il pubblico che copia, con un climax, un epilogo ed un vincitore netto che si rialza dalla polvere. Vedremo invece – stiamo già vedendo – l'emergere di due flussi paralleli di lavoro creativo: il flusso proprietario ed il flusso libero. Ogni giorno, sempre più persone si aggiungono al flusso libero per loro volontà, per tutti i generi di ragioni. Alcuni gradiscono il fatto che non ci sono guardiani né barriere artificiali. Un'opera può aver successo solo grazie ai suoi meriti ed alla trasmissione orale (passa parola): sebbene niente impedisca alle tecniche tradizionali del marketing di essere usate nel flusso libero, ci sono meno soldi per alimentarle, così qui stanno prendendo maggiore importanza la trasmissione a voce e le reti di revisione alla pari. Altri entrano nel flusso libero come attraversamento dal proprietario, rilasciando una porzione delle loro opere nel dominio libero per pubblicità o per esperimento. Alcuni semplicemente capiscono di non avere alcuna possibilità di successo nel mondo proprietario e giudicano di poter rilasciare ciò che hanno nel pubblico.

Mano a mano che il flusso di materiale liberamente disponibile diventa sempre più grande, il suo senso d'inferiorità lentamente svanisce. Una volta, la differenza tra un autore pubblicato ed uno non pubblicato era che del primo si poteva avere un libro, ma non del secondo. Essere pubblicati significava qualcosa. Aveva un'aura di rispettabilità; implicava che qualcuno avesse giudicato il vostro lavoro e dato un timbro di approvazione istituzionale. Ma ora la differenza tra pubblicato e non pubblicato si sta restringendo. Tra breve, essere pubblicato significherà semplicemente che da qualche parte un editore ha trovato il vostro lavoro adeguato per la stampa su larga scala e possibilmente per una campagna di marketing. Ciò può influenzare la popolarità dell'opera, ma non influenzerà fondamentalmente la sua disponibilità; ci saranno così tante opere “non pubblicate” ma significative, che l'assenza del pedigree della pubblicazione non verrà più considerata automaticamente come un colpo contro un autore. Sebbene il flusso libero non usi il copyright tradizionale, esso usa una firma non ufficiale, il “credito”. Molto spesso le opere vengono copiate e citate con attribuzione – ma i tentativi di rubare il credito di solito vengono rilevati rapidamente e dichiarati pubblicamente. Lo stesso meccanismo che rende facile la copia rende molto difficoltoso il plagio. È molto difficile usare segretamente l'opera di un altro quando una ricerca con Google può trovare rapidamente l'originale. Per esempio gli insegnanti fanno oggi di routine ricerche di frasi rappresentative su Google, quando sospettano che ci sia un plagio nei compiti degli studenti.

Il flusso proprietario non può sopravvivere per sempre di fronte ad una competizione di questo tipo. L'abolizione della legge sul copyright è opzionale; qui la vera forza sono i creatori che scelgono liberamente di rilasciare senza restrizioni le loro opere per copie, perché farlo è nel loro interesse. Ad un certo punto, sarà ovvio [il fatto] che tutta la roba interessante sta andando nel flusso libero e la gente semplicemente cesserà di tuffarsi in quello proprietario. La legge sul copyright potrà formalmente rimanere sui libri, ma in pratica essa si dissolverà, atrofizzata dal disuso. Oppure possiamo sederci e consentire a questo processo di essere fermato, consentendo ai produttori di incorporare delle "protezioni" hardware che interferiscono con la nostra capacità di copiare legittimamente; consentendo alla lobby del copyright di catturare i nostri legislatori, fino al punto che dovremo guardarci in continuazione dietro le spalle per la polizia del copyright; ed esitando nell'usare il flusso libero al suo pieno potenziale, perché ci hanno raccontato una falsa storia su cos'è fondamentalmente il copyright.

Se sceglieremo, possiamo avere un mondo dove concetti come "fuori stampa" o "libro raro" siano non solo obsolete, ma realmente senza senso. Possiamo vivere in un giardino fertile e vibrante di opere che si evolvono in continuazione, create da persone che volevano profondamente renderle disponibili, non opere richieste da una ricerca di mercato dell'editore. Le scuole non sarebbero mai costrette a restare con libri di testo obsoleti a causa del prezzo unitario imposto dagli editori e il tuo computer ti consentirebbe di condividere sempre le canzoni con i tuoi amici. Un modo per arrivarci è di esaminare il mito del copyright.

Copiare non è furto e non è pirateria. È ciò che abbiamo fatto per millenni, fino all'invenzione del copyright, e possiamo farlo di nuovo, se non ci intralciamo da soli con gli antiquati residui di un sistema di censura del sedicesimo secolo.

Il contenuto di questo articolo viene rilasciato sotto copyright libero e può essere ridistribuito, citato e modificato senza restrizioni. Se si distribuisce una versione modificata, si prega di correggere le attribuzioni di conseguenza.¹⁵

¹⁵ Il presente testo è stato solo parzialmente riformattato, togliendo i grassetti ed eliminando le righe in più tra un capoverso e l'altro, per adattarlo alle esigenze editoriali di stampa. Dal punto di vista dei contenuti e della loro organizzazione è rimasto invariato. (ndr)

Presentazione dell'edizione italiana del testo di Lawrence Lessig¹⁶

Giovanni Ziccardi

'Cultura libera' non è un libro sulla legge o sulla tecnologia, le aree di competenza dell'autore. È un libro sul potere. Specificamente, parla del modo in cui il potere finanziario e politico è usato dalle grandi aziende per conservare lo status quo e favorire i propri interessi commerciali. Il che può andare a svantaggio di qualcosa di più prezioso dal punto di vista sociale: una perdita di creatività che non si può misurare. (The Economist)

Sono trascorsi quasi dieci anni, ormai, da quando, nel 1996, un giovane professore di diritto costituzionale dell'Università di Chicago, Lawrence Lessig, pubblicò, sul terzo numero della rivista giuridica *Emory Law Journal*, un articolo che poneva interessanti e innovative problematiche correlate al cosiddetto "ciberspazio" e, più in generale, ai principi fondamentali e ai diritti di libertà applicabili al mondo elettronico.

Nel Vecchio Continente - dove lo stato dell'evoluzione e della diffusione delle tecnologie correlate a Internet, in quegli anni, ancora ci faceva guardare agli Stati Uniti d'America come una terra dei "miracoli tecnologici" - la voce del giovane giurista arrivò forte e chiara: il mondo elettronico stava sollevando problematiche giuridiche, e di libertà, che presto sarebbero esplose anche da noi, e che prendevano il nome, e la forma, del diritto all'anonymato, della regolamentazione - da parte del Governo e dell'industria - dell'architettura tecnologica alla base del mondo elettronico, della diffusione libera della cultura, del "governo" del ciberspazio e dei sempre più numerosi fenomeni di violazione del copyright.

Nel 2005, dopo tre volumi di successo mondiale (*Code and Others Laws of Cyberspace*, *The Future of Ideas: The Fate of the Commons in a Connected World* e il presente *Free Culture: How Big Media Uses Technology and the Law to Lock Down Culture and Control Creativity*), decine di articoli e incarichi giuridici

¹⁶ Si tratta di un estratto della Presentazione all'edizione italiana del testo di L. Lessig, *Cultura libera: un equilibrio fra anarchia e controllo, contro l'estremismo della proprietà intellettuale*, traduzione di Bernardo Parrella, Milano, gennaio 2005. Edizione elettronica: <http://www.apogeonline.com/libri/9788850322503/parte/introduzione> (consultabile per capitoli, sommario a destra); http://www.liberliber.it/biblioteca/l/lessig/cultura_libera/html/testo.htm, (versione integrale). Lawrence Lessig insegna alla Stanford Law School ed è il fondatore dello Stanford Center for Internet and Society. Guida il progetto Creative Commons. È autore di *Code: and other laws of cyberspace* e *The future of ideas*, cit. (non ancora tradotti in italiano)

di grande importanza, Lawrence Lessig viene, giustamente, considerato come uno dei più grandi studiosi di queste tematiche; le sue teorie hanno ben presto varcato i confini statunitensi e hanno destato grande attenzione in tutto il mondo.

Lo stile di Lessig, capace di unire una grande precisione e un estremo rigore giuridico a una scrittura ricca di esempi, e soprattutto idoneo a fare interessare a queste tematiche anche il "non giurista", è stato mantenuto integralmente nell'ottima traduzione in italiano di *Free Culture*, che è certamente l'opera di più ampio respiro delle tre sinora pubblicate dallo studioso statunitense.

La tempestività della traduzione italiana è a dir poco esemplare: il 16 dicembre 2004 a Torino, in presenza dello stesso Lessig, vi è stato il "lancio" ufficiale di Creative Commons Italy, progetto portato avanti da diversi enti e volontari, tutti dediti a cercare di attuare e raggiungere, in Italia, gli obiettivi che Creative Commons - l'idea più importante nata dalla fervida mente di Lessig - si propone.

Il volume, come si è in parte anticipato, è sì un testo scritto da un eminente giurista, ma è pensato, anche e soprattutto, per diffondere il più possibile, anche presso i non giuristi, le idee che stanno alla base delle teorie di Lessig.

I numerosissimi esempi ed episodi riportati (normativi, giurisprudenziali ma, soprattutto, collegati alla storia costituzionale statunitense), contribuiscono, inoltre, a riferire immediatamente le nozioni teoriche a fatti realmente accaduti che spaziano, da un punto di vista temporale, dalla preistoria sino ai giorni nostri.

La matrice e l'humus statunitense di *Free Culture*

Il terzo volume di Lessig, qui presentato nella sua traduzione italiana, muove dalla realtà giuridica in cui opera l'Autore.

Questa osservazione, di per sé banale, deve però essere sempre mantenuta ben presente dal lettore italiano che si appresta a leggere un'opera strettamente correlata alla realtà normativa statunitense.

Questo humus normativo è chiaramente riscontrabile, innanzitutto, leggendo le numerose note di riferimento riportate nella parte finale del volume. Si noterà che in tali note sono citati quasi esclusivamente studi ed elaborazioni dottrinali di giuristi statunitensi, accanto a documenti normativi (soprattutto il celebre, anche in Europa, *Digital Millennium Copyright Act*) di quell'ordinamento e ad eventi che hanno caratterizzato il panorama giuridico statunitense.

L'analisi del lettore italiano dell'opera di Lessig deve, quindi, sempre muovere dalla consapevolezza che gran parte dei concetti giuridici, delle teorie riportate, dei diritti e obblighi, degli adempimenti, sono quelli appartenenti all'ordinamento giuridico statunitense, e non sempre sono applicabili all'ordinamento giuridico italiano.

Il lettore noterà che gran parte delle idee - molto spesso geniali - e delle nozioni giuridiche alla base del pensiero di Lessig sono applicabili ad ogni realtà, compresa quella italiana; non appena, però, lo studioso scende nel "particolare" ed entra a piè pari nel "suo" sistema di *common law* (citando, per esempio, precedenti, o disegni di legge, o normativa vigente, o episodi giuridici o politici), tali riferimenti sono chiaramente esclusivi dell'ordinamento statunitense e nella maggior parte dei casi o non si applicano alla realtà giuridica nostrana o, in alcuni casi, sono in palese contrasto con disposizioni vigenti nel nostro ordinamento.

È quindi il caso di non dimenticare mai che si sta leggendo un'opera di uno studioso che parla, essenzialmente, del "suo" ordinamento giuridico, che ha caratteristiche in molti casi originali (due esempi per tutti: le ricorrenti descrizioni delle attività dei Copyright Offices, e le teorie alla base del cosiddetto *fair use* delle opere).

Il panorama attuale italiano

La lettura di un'opera completa e stimolante, quale è *Free Culture*, può essere sicuramente un'occasione di confronto tra la situazione giuridica descritta da Lessig e la situazione giuridica italiana. Ciò, soprattutto, al fine di avere un quadro completo e non confuso di come due realtà giuridiche disciplinano questa materia in continua evoluzione.

Il sistema del diritto d'autore ha avuto, in questi ultimi cinque anni, nel nostro Paese, un'evoluzione a dir poco frenetica, che lo ha disegnato con caratteristiche a volte particolari.

Il 2004 si è chiuso, in Italia, con un nuovo interesse su larga scala a proposito di ciò che sta accadendo in tema di diritto d'autore e di brevetti, sempre con riferimento al software.

Una Commissione apposita, la *Commissione per i contenuti digitali nell'era di Internet* - più brevemente denominata "commissione e-content", e voluta dal Ministro Stanca - ha iniziato ad analizzare il problema della diffusione dei contenuti in rete e la gestione dei relativi diritti.

Tale Commissione sta anche analizzando il caos normativo creato da una brutta legge, approvata in fretta e contenente numerosi errori, che ha convertito, il 21 maggio 2004, l'ormai celebre "Decreto Urbani".

Il panorama italiano è, poi, caratterizzato da un ruolo essenziale della Siae, soprattutto con riferimento alla gestione dei diritti degli autori associati alla Siae stessa e ad alcuni adempimenti, quali l'obbligo di contrassegni (il cosiddetto "bollino").

L'apprezzabile scelta di Lessig di dare vita a un progetto - Creative Commons - che si presenta come un progetto mondiale (le nazionalizzazioni di tale progetto stanno procedendo a pieno regime) suscita tantissimi spunti interessanti.

Una cospicua parte di *Free Culture*, noterà il lettore, è dedicata a descrivere il funzionamento di Creative Commons.

Sarà molto interessare vedere, quindi, quali saranno i rapporti tra questo nuovo modo di pensare alcuni aspetti del diritto d'autore e la normativa vigente in determinati Paesi.

Sorgeranno immediatamente dei conflitti? E come verranno risolti? E chi li risolverà?

Saranno gli stessi protagonisti del mondo della gestione dei diritti ad avvicinarsi a questi nuovi tipi di licenza, improntati sulla diffusione della cultura, per raggiungere finalmente quel copyright "moderato" che Lessig si augura in tutta l'opera? Oppure il quadro normativo è già talmente vincolante, e lascia talmente poco spazio a nuovi sistemi, tanto che tali idee rimarranno valide sul piano teorico ma avranno grossi problemi di applicazione pratica o, peggio, verranno confinate a pochi casi?

Certamente l'entusiasmo - e la voglia di agire - che si provano una volta terminato di leggere qualsiasi scritto di Lessig fanno ben sperare in una diffusione maggiore di queste teorie e, soprattutto, in un disegno di un quadro politico e normativo su queste tematiche che tenga sempre ben presenti i diritti di libertà e di condivisione della cultura e della conoscenza.

La Carta Adelphi sulla creatività, l'innovazione e la proprietà intellettuale¹⁷

L'umanità è in grado di generare nuove idee e conoscenze. È il suo bene più grande. È la fonte dell'arte, della scienza, dell'innovazione e dello sviluppo economico. Senza questo, gli individui e le società stagnano.

L'immaginazione creativa richiede l'accesso alle idee, all'apprendimento e alla cultura degli altri esseri umani, passati e presenti. I diritti umani intendono assicurare che ciascuno possa creare, avere accesso, usare e condividere l'informazione e la conoscenza, permettendo agli individui, alle comunità e alle società di raggiungere il loro pieno potenziale.

La creatività e l'investimento dovrebbero essere riconosciuti e remunerati. L'obiettivo della legislazione sulla proprietà intellettuale (come il diritto d'autore e i brevetti) dovrebbe assicurare, ora come in passato, sia la condivisione di conoscenza che la remunerazione dell'innovazione.

L'espansione, la vastità, gli scopi e le clausole della legge negli ultimi trent'anni hanno portato a un regime di proprietà intellettuale radicalmente al di fuori della direzione delle tecnologie moderne, dell'economia e al di fuori dalle tendenze sociali. Ciò minaccia la catena della creatività e dell'innovazione dalla quale dipendiamo noi e le generazioni future.

Noi ci appelliamo ai governi e alla comunità internazionale affinché adottino i principi seguenti.

Le leggi che regolano la proprietà intellettuale devono essere al servizio del raggiungimento di obiettivi riguardanti la creatività, la società e l'economia e non fini a se stesse.

Queste leggi e regolamenti devono essere al servizio, e mai sopraffare, i diritti umani basilari della salute, dell'educazione, del lavoro e della vita culturale.

L'interesse pubblico richiede un equilibrio tra il pubblico dominio e i diritti di proprietà. Richiede inoltre un equilibrio tra la competizione del libero mercato che è essenziale per una vitalità economica e i diritti di monopolio garantiti dalle leggi sulla proprietà intellettuale.

¹⁷ Da http://sitoc.biz/adelphicharter/pdfs/La_Carta_Adelphi_Italian.pdf (testo italiano). The Adelphi Charter, www.adelphicharter.org (testo inglese); Premessa: *The Adelphi Charter was prepared by an International Commission of experts from the arts, creative industries, human rights, law, economics, science, R&D, technology, the public sector and education. The Charter Office is based at the Royal Society of Arts in London which is concerned with innovation in the arts, sciences and industry.*

La protezione della proprietà intellettuale non deve essere estesa a idee, fatti o dati astratti.

I brevetti non devono essere estesi a modelli matematici, teorie scientifiche, codici del computer, metodi di insegnamento, processi di business, metodi per la diagnosi medica, la terapia o la chirurgia.

I diritti d'autore, i copyright e i brevetti devono essere limitati nel tempo e i loro termini non devono essere estesi oltre una opportuna e necessaria proporzione.

I governi devono facilitare un'ampia gamma di politiche per stimolare l'accesso e l'innovazione, includendo modelli non proprietari come il software a sorgente aperto (open source) e l'accesso aperto alla letteratura scientifica.

Le leggi sulla proprietà intellettuale devono tenere conto delle circostanze sociali ed economiche dei paesi in via di sviluppo.

Nel prendere decisioni a proposito delle leggi in materia di proprietà intellettuale, i governi dovrebbero aderire alle regole seguenti:

- * Ci deve essere una presunzione contro la creazione di nuove aree di protezione della proprietà intellettuale che estendano privilegi o la durata di diritti esistenti.

- * Lonere della prova in tali casi deve risiedere nei fautori del cambiamento.

- * Il cambiamento deve essere permesso solo quando un'analisi rigorosa avesse dimostrato chiaramente che questo permetterebbe un vantaggio per i diritti di base delle persone e per il benessere economico.

- * Soprattutto, ci dovrebbe essere una larga consultazione pubblica e una valutazione trasparente e obiettiva dei benefici e danni pubblici derivati.

Ci appelliamo ai governi e alla comunità internazionale per l'adozione di questi principi.

Il Manifesto del Pubblico Dominio¹⁸

Il *Manifesto del Pubblico Dominio* è stato prodotto nell'ambito del progetto europeo Communia¹⁹, network tematico sul pubblico dominio digitale²⁰.

Preambolo

«Il libro, in quanto libro, appartiene all'autore, ma in quanto pensiero appartiene - senza voler esagerare - al genere umano. Tutti gli intelletti ne hanno diritto. Se uno dei due diritti, quello dello scrittore e quello dello spirito umano, dovesse essere sacrificato, sarebbe certo quello dello scrittore, dal momento che la nostra unica preoccupazione è l'interesse pubblico e tutti, lo dichiaro, vengono prima di noi». (Victor Hugo, *Discorso d'apertura al Congresso letterario internazionale del 1878*, 1878)

«I nostri mercati, la nostra democrazia, la nostra scienza, le tradizioni della libertà di parola, e l'arte, tutto dipende in maniera cruciale da un pubblico dominio di materiale liberamente accessibile molto più di quanto non lo sia dal materiale informativo coperto da diritti di proprietà. Il pubblico dominio non è quanto rimane dopo che tutte le cose migliori siano state coperte dalle norme sulla proprietà. Il pubblico dominio è l'ambito da cui estraiamo i mattoni con cui costruire la nostra cultura. Rappresenta, di fatto, la maggior parte della nostra cultura.» (James Boyle, *The Public Domain*, p. 40f, 2008).

Il *pubblico dominio*, nella sua accezione più ampia, è la preziosa risorsa di informazioni che è libera da quelle barriere all'accesso o al riuso generalmente associate alla tutela del copyright, sia in quanto libera da ogni tutela sul diritto d'autore oppure perché i detentori dei diritti hanno volontariamente deciso di rimuovere tali barriere. Il pubblico dominio è il fondamento del nostro riconoscimento come espressione del bagaglio comune di conoscenze e cultura. È la materia grezza dalla quale viene ricavata la nuova conoscenza e si creano nuove opere culturali. Il pubblico dominio funge da meccanismo protettivo onde assicurare che questo materiale grezzo sia disponibile al costo di riproduzione - vicino allo zero - e che tutti i membri della società possano costruirvi sopra. Mantenere un pubblico dominio sano e florido è essenziale per il benessere sociale ed economico delle nostre società. Il pubblico dominio riveste un ruolo fondamentale nel campo dell'istruzione, delle scienze, del patrimonio culturale e per i dati del settore pubblico. Un pubblico dominio

¹⁸ <http://publicdomainmanifesto.org/home>; <http://publicdomainmanifesto.org/italian> (sito e documentazione in italiano).

¹⁹ <http://communia-project.eu/>

²⁰ Traduzione italiana a cura di Irene Cassarino, Valentin Vitkov, Bernardo Parrella.

sano e florido rappresenta uno dei prerequisiti per assicurarsi che ogni persona al mondo possa trarre giovamento dai principi dell'articolo 27 della Dichiarazione Universale dei Diritti Umani («Ogni individuo ha diritto di prender parte liberamente alla vita culturale della comunità, di godere dell'arte e di partecipare al progresso scientifico e ai suoi benefici»).

La società dell'informazione digitalizzata in rete ha portato la questione del pubblico dominio al centro del dibattito sul copyright. Al fine di preservare e rafforzare il pubblico dominio abbiamo bisogno di definire una comprensione solida e aggiornata della natura e del ruolo di questa risorsa essenziale.

Questo *Manifesto del Pubblico Dominio* definisce il pubblico dominio e illustra i principi necessari e le linee guida per avere un sano Pubblico Dominio all'inizio del XXI secolo. Il pubblico dominio viene qui considerato in relazione alla normativa sul copyright, escludendo altri tipi di diritti sulla proprietà intellettuale (come i brevetti e i marchi) e intendendo la normativa sul copyright nel suo senso più ampio fino a includere i diritti economici e morali sottoposti al diritto d'autore e simili (inclusi i diritti annessi e i diritti sulle banche dati). Nella parte restante di questo documento, quindi, il copyright (o diritto d'autore) viene usato come un termine generico per indicare tutti questi diritti. Inoltre, il termine "opere" (o lavori) comprende tutti i lavori protetti dal copyright così definito, includendo quindi database, spettacoli e registrazioni. Allo stesso modo, il termine 'autori' include fotografi, produttori, distributori, pittori e attori.

Il Pubblico Dominio nel XXI secolo

Il pubblico dominio auspicato in questo *Manifesto* è definito come quel materiale culturale che può essere usato senza restrizioni, esente dalla tutela del copyright. In aggiunta alle opere che fanno formalmente parte del pubblico dominio, ce ne sono molti validi lavori volontariamente condivisi dagli autori a condizioni generose creando così un *commons* (bene comune) di origine privata che opera per molti versi come fosse un pubblico dominio. Gli individui possono inoltre utilizzare molte opere protette grazie a eccezioni e limitazioni del copyright, quali il *fair use* (uso consentito) e il *fair dealing* (corretto trattamento). Tutte queste fonti, che permettono un migliore accesso alla cultura e al patrimonio collettivi, sono importanti e devono essere attivamente sostenuute affinché la società possa godere il massimo beneficio dalla condivisione della conoscenza e della cultura.

Il Pubblico Dominio

Il pubblico dominio strutturale occupa il cuore della nozione di pubblico dominio e comprende la conoscenza, la cultura e le risorse condivise, che possono essere usate senza le restrizioni del copyright come definito dalle attuali normative. In particolare, il pubblico dominio strutturale si compone di due ambiti diversi di materiali:

1. Opere d'autore per le quali sono scaduti i termini della tutela del copyright. Il copyright è un diritto temporaneo garantito agli autori. Una volta raggiunta la scadenza di tale protezione temporanea, tutte le restrizioni legali cessano di esistere, pur se in alcuni Paesi soggette ai diritti morali perpetui dell'autore.
2. Il bene comune ed essenziale dell'informazioni che non è coperto da copyright. Le opere non tutelate dal diritto d'autore, perché non hanno passato il test sull'originalità o perché escluse da tale tutela (come dati, fatti, idee, processi, sistemi, metodi, concetti, principi o scoperte, a prescindere dalla forma in cui vengano descritti, spiegati, illustrati o incorporati in altra opera, così come normative o decisioni giuridiche e amministrative). Questo bene comune essenziale è troppo importante per il funzionamento delle nostre società per essere vincolato da restrizioni legali o di altra natura, seppure per un periodo limitato.

Il pubblico dominio strutturale è storicamente un compromesso sui diritti degli autori tutelati dal copyright ed è essenziale per la memoria culturale e per i fondamenti della conoscenza delle nostre società. Nella seconda metà del XX secolo questi due elementi sono stati minacciati dall'estensione dei termini di tutela del copyright e dall'introduzione di ulteriori regimi di protezione legale simili al diritto d'autore.

Beni comuni volontari e prerogative dell'utente

In aggiunta a questo nocciolo strutturale del pubblico dominio, esistono altre fonti essenziali che permettono agli individui di interagire liberamente con le opere tutelate da copyright. Tali fonti rappresentano la "boccata d'aria" della cultura e della conoscenza, assicurando che la protezione del copyright non interferisca con i requisiti specifici della società e con la scelta volontaria degli autori. Mentre queste fonti aumentano la possibilità d'accesso a opere sotto tutela, alcune di esse condizionano l'accesso a specifiche forme d'uso o categorie di utenti:

1. Opere volontariamente condivise dai titolari dei diritti. I creatori possono rimuovere le restrizioni d'uso sulle proprie opere rilasciandole con licenze libere oppure ricorrendo ad altri strumenti legali che prevedano l'altrui utilizzo di tali lavori senza limiti, o ancora destinandole direttamente

mente al pubblico dominio. Per le definizioni di licenze libere, si faccia riferimento alla definizione di software libero (<http://www.gnu.org/philosophy/free-sw.it.html>), e alla definizione di conoscenza aperta (<http://opendefinition.org/1.0/italiano>).

2. Le prerogative degli utenti create da eccezioni e limitazioni al copyright, dal “fair use” e “fair dealing”. Queste prerogative sono parte integrante del pubblico dominio. E assicurano l'esistenza di un sufficiente accesso alla cultura e alla conoscenza condivise, consentendo il funzionamento delle istituzioni sociali essenziali e la partecipazione sociale di individui con necessità particolari.

Considerati nel loro insieme, il pubblico dominio, la condivisione volontaria delle opere e le eccezioni e limitazioni al copyright, il “fair use” e il “fair dealing”, contribuiscono ad assicurare a tutti l'accesso alla conoscenza e alla cultura condivise, al fine di favorire l'innovazione e la partecipazione culturale a beneficio dell'intera società. È quindi importante che il pubblico dominio in ciascuna delle sue incarnazioni venga attivamente sostenuto, in modo da continuare a esercitare pienamente il proprio ruolo in questo periodo di rapido cambiamento tecnologico e sociale.

Principi generali

In periodi di rapido cambiamento tecnologico e sociale il pubblico dominio adempie ad un ruolo sostanziale per la partecipazione culturale e l'innovazione digitale, e di conseguenza va attivamente sostenuto. Per dare sostegno al pubblico dominio occorre tenere presente una serie di principi generali. I seguenti principi sono essenziali per preservare una significativa comprensione del pubblico dominio e per assicurare che il pubblico dominio continui a funzionare nel contesto tecnologico di una società dell'informazione in rete. Per quanto riguarda il pubblico dominio strutturale, questi principi sono i seguenti:

1. Il pubblico dominio è la regola, il copyright è l'eccezione. Poiché la tutela del copyright è garantita solo alle forme di espressione originale, la larga maggioranza di dati, informazioni e idee prodotte nel mondo in ogni istante appartiene al pubblico dominio. Oltre alle informazioni che non hanno diritto alla protezione, all'inizio di ogni anno il pubblico dominio viene ampliato dall'ingresso di opere la cui tutela è scaduta. L'applicazione combinata dei requisiti di tutela e della durata limitata del copyright contribuisce al benessere del pubblico dominio in quanto assicura l'accesso alla conoscenza e alla cultura condivise.
2. La tutela del copyright deve durare solo il tempo necessario ad assicurare un ragionevole compromesso tra la protezione e la ricompensa all'autore

per il proprio lavoro intellettuale, e la salvaguardia dell'interesse pubblico alla diffusione della cultura e della conoscenza. Né dalla prospettiva dell'autore né da quella del pubblico esistono argomenti validi (di qualsivoglia carattere storico, economico, sociale o altro) a sostegno di una durata eccessiva della protezione del copyright. Mentre l'autore deve essere in grado di raccogliere i frutti del proprio lavoro intellettuale, il pubblico non va privato per un periodo esageratamente lungo dei benefici derivanti dal libero accesso a tali lavori.

3. Ciò che è nel pubblico dominio deve rimanere nel pubblico dominio. Il controllo esclusivo sulle opere di pubblico dominio non deve essere ristabilito rivendicando diritti esclusivi sulle riproduzione tecniche delle opere, o usando misure tecniche di tutela per limitare l'accesso alle riproduzione tecniche di tali opere.
4. Il legittimo utente di una copia digitale di un'opera nel pubblico dominio deve essere libero di (ri)-usare, copiare e modificare quest'opera. Lo stato di pubblico dominio di un'opera non significa necessariamente che questa vada messa a disposizione del pubblico. I titolari di un lavoro di pubblico dominio sono liberi di restringerne l'accesso. Tuttavia, una volta garantito l'accesso a un'opera, non devono essere imposte ulteriori restrizioni sul ri-uso, la modifica o la riproduzione della stessa.
5. Non vanno applicati contratti o misure tecniche di protezione che restringono l'accesso e il ri-utilizzo di opere già nel pubblico dominio. Lo stato di pubblico dominio di un'opera deve garantirne il diritto di ri-uso, modifica e riproduzione. Ciò vale anche per le prerogative dell'utente derivanti da eccezioni e limitazioni, dal *fair use* e *fair dealing*, assicurando che queste opzioni non vengano limitate da mezzi tecnologici o contrattuali.

In aggiunta, i seguenti principi sono alla base dei beni comuni volontari e delle prerogative dell'utente descritti sopra:

1. La cessione volontaria del copyright e la condivisione di opere sotto tutela sono legittimi esercizi di esclusiva sul diritto d'autore. Molti autori aventi diritto alla protezione del copyright sulle proprie opere possono decidere di non esercitare del tutto tali diritti o di volerli cedere per intero. Queste azioni, se volontarie, costituiscono un legittimo esercizio di esclusiva sul copyright e non devono essere ostacolate dalla legge, da statuti o altri meccanismi, inclusi i diritti morali sull'opera.
2. Le eccezioni e le limitazioni al copyright, il *fair use* e *fair dealing*, devono essere attivamente mantenute un modo da assicurare l'equilibrio fondamentale tra copyright e interesse pubblico. Questi meccanismi creano quelle prerogative per l'utente che costituiscono la necessaria ‘boccata

d'aria' nell'attuale sistema del copyright. Dato l'elevato tasso delle trasformazioni sia nella tecnologia che nella società, è importante che tali meccanismi rimangano in grado di assicurare il funzionamento delle istituzioni sociali essenziali e la partecipazione sociale di individui con bisogni particolari. Quindi le eccezioni e le limitazioni al copyright, il *fair use* e *fair dealing*, dovrebbero essere costruite come evolutive per natura e costantemente adattate per tenere conto dell'interesse pubblico.

Oltre a questi principi generali, occorre affrontare subito varie altre questioni rilevanti per il pubblico dominio. Le seguenti raccomandazioni hanno l'obiettivo di tutelare il pubblico dominio e assicurarne il funzionamento in maniera significativa. Sebbene tali raccomandazioni siano applicabili sull'intero spettro del copyright, rivestono particolare rilevanza nell'ambito dell'istruzione, del patrimonio culturale e della ricerca scientifica.

Raccomandazioni generali

1. Occorre ridurre la durata dei termini di tutela del copyright. L'eccessiva durata della protezione sul copyright, combinata con l'assenza di formalità legali, è altamente dannosa per l'accessibilità della nostra conoscenza e cultura. Inoltre, ciò incrementa la presenza di "opere orfane", ovvero quei lavori che per vari motivi non rientrano più sotto il controllo degli autori né fanno parte del pubblico dominio, e in entrambi i casi non possono essere usate. Quindi per le nuove opere la durata della tutela del diritto d'autore va ridotta a termini più ragionevoli.
2. Qualsiasi modifica sulla portata della tutela del copyright (ivi comprese qualsiasi nuova definizione della materia tutelabile o l'espansione di diritti esclusivi) deve tener conto degli effetti sul pubblico dominio. Qualsiasi cambiamento nella portata della protezione del copyright non va applicato retroattivamente a lavori già oggetto di tutela. Il copyright è un'eccezione limitata nel tempo dello stato di pubblico dominio della cultura e conoscenza condivisa. Nel XX secolo la portata del diritto d'autore è stata estesa in maniera significativa per privilegiare gli interessi di un gruppo ristretto di titolari di diritti alle spese del pubblico generale. Come risultato, gran parte della nostra cultura e conoscenza rimane bloccata a causa di restrizioni imposte dal copyright e da questioni tecniche. Dobbiamo assicurarci quantomeno che tale situazione non veda peggiorando e che anzi in futuro venga invece migliorata.
3. Qualora un'opera debba rientrare pubblico dominio strutturale del proprio Paese d'origine, va riconosciuta come parte del pubblico dominio strutturale in tutti gli altri Paesi del mondo. Qualora nel proprio Paese un'opera non debba godere della tutela del copyright, in base a una spe-

cifica clausola di esclusione dallo stesso, ovvero in quanto non soddisfi i criteri di originalità o nel caso di scadenza della durata alla tutela, non deve essere possibile per nessuno (compreso l'autore) invocare la protezione del copyright dello stesso materiale in un altro Paese in modo da sottrarlo al pubblico dominio strutturale.

4. Ogni tentativo falso o ingannevole di appropriarsi di opere in pubblico dominio va punito a norma di legge. Al fine di preservare l'integrità del pubblico dominio e di tutelare gli utilizzatori di opere di pubblico dominio da rappresentazioni inaccurate e menzognere, ogni tentativo falso o ingannevole di avanzare pretese di esclusività su materiale di pubblico dominio deve essere dichiarato illegittimo.
5. Non è consentito ricorrere ad alcun ulteriore diritto di proprietà intellettuale per ricostituire l'esclusività su opere di pubblico dominio. Il pubblico dominio è parte integrante dell'equilibrio interno al sistema del diritto d'autore. Questo bilanciamento interno non va manipolato da tentativi per ricostituire od ottenere il controllo esclusivo su opere di pubblico dominio tramite normative esterne al copyright.
6. Occorre implementare un modo pratico ed efficace per rendere disponibili le "opere orfane" e i lavori già pubblicati ma non più in commercio (ad esempio, le opere fuori catalogo) onde poter essere riutilizzate dalla società. L'estensione della portata e della durata del copyright e l'assenza di formalità per i lavori stranieri hanno creato un'ampia quantità di "opere orfane" che non sono né sotto il controllo dei rispettivi autori né fanno parte del pubblico dominio. Dato che di tali opere, in base all'attuale normativa, non beneficiano né gli autori né la società, le stesse vanno rese disponibili alla società nel suo insieme per essere riutilizzate in maniera produttiva.
7. Le istituzioni a tutela del patrimonio culturale dovrebbero assumere un ruolo cruciale per l'efficace catalogazione e tutela delle opere di pubblico dominio. A queste organizzazioni è stato affidato per secoli la conservazione della conoscenza e cultura pubbliche. In quanto detentrici di questo ruolo, esse sono chiamate a garantire che le opere di pubblico dominio siano disponibili a tutti, tramite la loro chiara classificazione, la preservazione e la messa a disposizione della collettività in maniera libera.
8. Va eliminato ogni ostacolo legale che possa impedire la condivisione volontaria delle proprie opere o la diretta assegnazione a pubblico dominio da parte dell'autore. Entrambi sono esercizi legittimi dei diritti esclusivi garantiti dal copyright ed entrambi sono elementi cruciali per assicurare l'accesso ai beni culturali e alla conoscenza di base e per rispettare la volontà dell'autore.

9. In generale va reso possibile l'uso personale non commerciale delle opere tutelate dal copyright, e per casi simili vanno esplorate forme alternative di remunerazione per l'autore. Poiché è essenziale per lo sviluppo personale di ciascun individuo che egli/ella sia in grado di utilizzare in maniera non commerciale tali opere, è parimenti essenziale prendere in considerazione la posizione dell'autore nello stabilire nuovi limiti ed eccezioni sulla tutela del copyright o quando vengano rivisti quelli già esistenti.

Una proposta innovativa: Wikimedia Commons²¹

Wikimedia Commons (chiamato anche Commons o Wikicommons) è un archivio di immagini, suoni ed altri file multimediali con licenza libera. Commons è un progetto della Wikimedia Foundation. I file inviati a questo archivio possono essere usati direttamente da tutti gli altri progetti che si trovano sui server Wikimedia, inclusi Wikipedia, Wikibooks, Wikinews, Wikispecies, come se fossero caricati localmente su ogni singolo progetto (in alcuni casi è però possibile che l'uso di certe immagini sia vietato in specifici progetti a causa di problematiche legislative dovute a leggi locali²²).

Commons contiene più di 7.000.000 di file multimediali.

Storia

Il progetto è nato il 7 settembre 2004. Il 24 maggio 2005 ha raggiunto la pietra miliare di 100.000 file multimediali caricati. È stato anche il primo progetto Wikimedia ad utilizzare il software MediaWiki versione 1.4. Il linguaggio predefinito per Commons è l'inglese; l'interfaccia però può essere configurata nelle preferenze utente per utilizzare qualsiasi altra lingua. Molte pagine sono già state tradotte in varie lingue.

Dal 2005 Wikimedia Commons non permette il caricamento di file con licenze non libere, incluse le licenze che limitano l'uso commerciale del contenuto multimediale o che sono rilasciati in fair use. Tra le licenze libere accettate da Commons, la GFDL e le licenze Creative Commons libere (cioè che non restringono l'uso al solo scopo non commerciale e che non impediscono la modifica del contenuto).

Dal maggio 2005 il sito ha accumulato un'ampia collezione. Raccoglie oltre 10.000 riproduzioni di dipinti di pubblico dominio dai tempi antichi ai moderni, oltre 7.000 file di pronuncia in varie lingue, centinaia di registrazioni di pubblico dominio di musica classica e una collezione in crescita di filmati di discorsi storici.

21 Da Wikipedia, l'enciclopedia libera <http://commons.wikimedia.org>.

22 L'unica eccezione a questa politica sono i file contenenti marchi e loghi della Wikimedia Foundation che, nonostante non siano liberi, sono ospitati su Commons. Da *Commons: License*: [l'uso libero delle immagini] «può essere regolamentato in maniera diversa a seconda del luogo geografico, della legislazione sui marchi registrati o altre leggi non correlate al copyright, di cui Wikimedia Commons non può rispondere. Wikimedia Commons tenta di assicurarsi che qualunque di queste restrizioni sia menzionata nella pagina di descrizione dell'immagine; in ogni caso, è responsabilità di chi riutilizza le immagini assicurarsi che l'uso del file non violi leggi in vigore. In particolare, il copyright di un certo materiale può essere scaduto in un paese ma essere ancora valido in un altro.»

Collegamenti esterni

(EN) Wikimedia Commons home page

La home page in lingua italiana

(IT) - Primi passi, brevi istruzioni all'uso di Commons per wikipediani di lingua italiana

(IT) - Il portale comunità di Commons in italiano

(EN) - Commonshelper, utilissima *tool* per trasferire facilmente immagini presenti solo su Wikipedia:it.wiki su Commons

(EN) - Commonist, una simpatica e intuitiva *tool* per caricare massicciamente e in modo agevole immagini su Commons

(EN) - Uno strumento per verificare i link alle immagini

(EN) - Un altro strumento per creare didascalie relative alle immagini trasferite da it.wiki a Commons

Programma del Partito Pirata italiano²³

Il Partito Pirata si attiva politicamente per la difesa dei diritti dei cittadini ed in particolar modo è interessato alla Cultura libera, al Diritto d'Autore ed alla Privacy, dentro e fuori la rete, ed enuncia i seguenti punti per i quali intende operare:

1. Principio di Legalità

Il Partito dei Pirati non promuove e non appoggia, né esplicitamente né implicitamente, nessuna azione che violi le leggi esistenti. Il Partito dei Pirati promuove invece la modifica delle leggi esistenti al fine di salvaguardare i diritti dei cittadini, dei consumatori, degli autori e degli operatori economici in modo equilibrato e socialmente accettabile.

Il Partito dei Pirati si riserva il diritto di promuovere delle azioni dimostrative tese a mettere in evidenza le contraddizioni di una legge, od i suoi effetti negativi sull'individuo o sulla società, nei limiti di una normale ed accettabile dimostrazione democratica, di carattere episodico e limitata nel tempo.

2. Riforma del Copyright

Il Partito dei Pirati intende promuovere una estesa e radicale azione di riforma della legislazione che riguarda il Diritto d'Autore (Copyright), al fine di ripristinare l'equilibrio, ora perduto, tra gli interessi degli operatori economici, quelli dei consumatori, quelli degli autori e quelli della società nel suo complesso.

L'elemento fondante di questa riforma dovrà essere il concetto che i mate-

²³ da <http://www.partito-pirata.it/programma-del-partito-pirata-italiano> -

Posted Mar, 12/09/2006 - 17:41 by admin.

Il Partito pirata italiano fa parte dello schieramento, ormai numeroso, dei partiti pirati che, dopo la nascita in Svezia, nel 2006, della prima di queste associazioni politiche, si sono diffuse associazioni nella maggior parte delle nazioni europee, in America Latina, in Australia, negli Usa. I partiti pirata sostengono la riforma della legislazione sul diritto d'autore e i brevetti, per ridurre gli abusi di potere e di copyright che sostengono essere perpetrati dall'industria dell'intrattenimento, sostengono il libero scambio dei file per scopi personali e la circolazione della libera informazione e si oppongono a censura e sorveglianza di ogni tipo. Con programmi di questo tipo si sono già presentati anche alle elezioni europee del 2009 (dove appunto quello svedese ha un rappresentante, aderente al gruppo parlamentare dei Verdi Europei - Alleanza Libera Europea) e in quelle nazionali, ottenendo significativi risultati, anche senza raggiungere i "quorum" previsti dalle diverse leggi elettorali per l'ingresso nei parlamenti. Tra i loro sostenitori sono naturalmente molto numerosi i giovani. Informazioni dettagliate e aggiornate, programmi, attività, testi sono rintracciabili nel sito indicato all'inizio della nota. Sul web sono comunque numerosi i siti su questo argomento. (*ndr*)

riali protetti da copyright rappresentano la Cultura di una Nazione e come tale possono essere sottoposti a vincoli di utilizzo solo per brevi periodi di tempo e solo per determinate applicazioni di carattere commerciale.

L'accesso a questi materiali deve essere garantito anche per coloro che non possono permettersi l'accesso al mercato per ragioni economiche, ad esempio grazie ad opportune sovvenzioni o attraverso l'opera di pubbliche mediateche. In particolare, è nostra intenzione affrontare il tema del "corretto uso" dei materiali coperti da diritto d'autore (*Fair Use*), il tema della creazione e dell'uso di copie per uso personale ed il tema dell'uso di sistemi DRM per la protezione dei contenuti. Su tutti questi temi è nostra intenzione chiedere modifiche, anche estese e radicali, alla legislazione esistente.

3. Riforma del Brevetto

Il Partito dei Pirati intende promuovere una estesa azione di riforma della legislazione che riguarda il Brevetto (Patent), al fine di ripristinare l'equilibrio, ora perduto, tra gli interessi degli operatori economici, quelli dei consumatori, quelli degli inventori e quelli della società nel suo complesso.

L'elemento fondante di questa riforma dovrà essere il concetto che i materiali protetti da brevetto rappresentano la Tecnologia di una Nazione e come tale possono essere sottoposti a vincoli di utilizzo solo per brevi periodi di tempo e solo per determinate applicazioni di carattere commerciale.

L'accesso ad alcuni tipi di queste conoscenze ed ai prodotti che ne derivano, in particolar modo nel campo della medicina, deve essere garantito anche per coloro che non possono permettersi l'accesso al mercato per ragioni economiche, ad esempio grazie ad opportune sovvenzioni o attraverso l'opera di pubbliche strutture.

Il Partito dei Pirati vuole garantire che le popolazioni locali non siano ingiustamente private dei materiali e delle tecniche (culinarie, mediche e di altro tipo) che fanno parte della loro tradizione a causa di un brevetto.

Il Partito dei Pirati vuole garantire che non sia possibile sottoporre a brevetto un qualunque elemento del nostro ecosistema, dal DNA all'essere vivente nel suo complesso. Il Partito dei Pirati vuole garantire che non sia possibile sottoporre a brevetto idee astratte, codice per computer, algoritmi e formule matematiche.

Il Partito dei Pirati vuole ottenere il riconoscimento del diritto di un governo sovrano ad espropriare un brevetto in caso di necessità. Il Partito dei Pirati intende chiedere che su queste questioni venga delegato a decidere un organismo sovranazionale e super partes di cristallina affidabilità, come potrebbe essere l'ONU od il Parlamento Europeo.

Il Partito dei Pirati vuole garantire che i brevetti non vengano utilizzati

per impedire l'accesso dei cittadini ad una tecnologia, per impedire l'accesso al mercato ad aziende concorrenti o come strumento di scambio tra aziende. In tutti questi casi, riteniamo che sia necessario l'annullamento immediato del brevetto.

Il Partito dei Pirati vuole garantire che i brevetti siano validi solo nella misura in cui vengono effettivamente utilizzati per rendere disponibile una tecnologia sul mercato. Riteniamo che un brevetto che non viene utilizzato, per qualunque motivo, debba essere annullato dopo solo un breve periodo di attesa.

4. Riforma del Trademark

Il Partito dei Pirati intende promuovere una modesta azione di riforma della legislazione che riguarda i Marchi, i Disegni ed i Modelli, al fine di ripristinare l'equilibrio, ora perduto, tra gli interessi degli operatori economici (aziende) e quelli dei consumatori.

In particolare, il Partito dei Pirati vuole garantire che non sia possibile sottoporre alla registrazione di Marchio dei nomi e dei simboli che già caratterizzano delle realtà simboliche riconosciute ed utilizzate dalla popolazione ma ancora non consolidate (ad esempio, neologismi non ancora inseriti in nessun dizionario ma già ampiamente riconosciuti dalla popolazione).

Il Partito dei Pirati vuole garantire che le popolazioni locali non siano ingiustamente private delle denominazioni dei prodotti e delle tecniche che fanno parte della loro tradizione a causa di un marchi che viene registrato da una azienda o da un consorzio di aziende.

Il Partito dei Pirati vuole garantire che non sia possibile sottoporre a registrazione di Disegno o Modello idee astratte, o comunque vaghe, di un prodotto, ma solo una sua effettiva e ben definita implementazione stilistica. Lo scopo finale di questo intervento è quello di permettere una più ampia concorrenza sul mercato, tra operatori diversi, in settori in cui l'elemento predominante è di tipo stilistico (prodotti di moda) o di tipo produttivo (prodotti alimentari tipici).

5. Riforma del Segreto Industriale

Il Partito dei Pirati intende promuovere una estesa azione di riforma della legislazione che riguarda il Segreto Industriale, al fine di ripristinare l'equilibrio, ora perduto, tra gli interessi degli operatori economici (aziende), quelli dei consumatori, quelli dei ricercatori e quelli della società nel suo complesso.

L'elemento fondante di questa riforma dovrà essere il concetto che le informazioni raccolte durante il lavoro di ricerca all'interno delle aziende e delle università sono un bene di pubblica utilità, che deve entrare a far parte del

pubblico dominio nel minor tempo possibile. A questo fine, il Partito dei Pirati intende riconoscere alle aziende il diritto ad un breve periodo di riservatezza, utile alla stesura di una richiesta di brevetto od alla conclusione di una parte sostanziale del processo di ricerca e sviluppo.

Il Partito dei Pirati intende anche chiedere che i ricercatori dell'industria siano liberi di rendere pubbliche le informazioni da loro raccolte in tempi brevi, dell'ordine di non più di 3 anni, dal momento della rivelazione delle informazioni al management aziendale.

Il Partito dei Pirati intende chiedere che il ricercatore sia tenuto per legge a divulgare immediatamente ogni informazione che possa contribuire a salvare vite umane o che possa evitare danni alla salute dei cittadini od all'ambiente in cui essi vivono

6. Diritto di Accesso alla Tecnologia

Il Partito dei Pirati intende ottenere il riconoscimento legale del diritto del cittadino ad accedere alla Tecnologia che è disponibile in ogni singolo momento storico nel suo paese.

Il Diritto di Accesso alla Tecnologia viene violato ogni volta che una azienda si rifiuta di produrre un oggetto di cui possiede i brevetti per ragioni economiche (scarsa remuneratività) o strategiche (logiche di scambio con altre aziende). In questo caso, la responsabilità è dell'azienda e l'intervento dovrà essere teso all'esproprio del brevetto.

Il Diritto di Accesso alla Tecnologia viene violato ogni volta che un cittadino non può accedere ad una tecnologia di carattere medico, e di rilevante importanza per la qualità della sua vita, per ragioni economiche o di altro tipo. In questo caso, la responsabilità è dello Stato e l'intervento dovrà essere teso alla copertura dei costi ed alla soluzione dei problemi tecnici di fornitura.

7. Diritto di Accesso alla Cultura

Il Partito dei Pirati intende ottenere il riconoscimento legale del diritto del cittadino ad accedere alla Cultura che è disponibile in ogni singolo momento storico nel suo paese.

Il Diritto di Accesso alla Cultura viene violato ogni volta che una casa editrice, od un altro operatore economico, si rifiuta di produrre e/o distribuire un'opera di cui possiede i diritti per ragioni economiche (scarsa remuneratività) o strategiche (logiche di scambio con altre aziende). In questo caso, la responsabilità è dell'azienda e l'intervento dovrà essere teso all'esproprio dei diritti.

Il Diritto di Accesso alla Cultura viene violato ogni volta che un cittadino non può accedere ad un'opera, per ragioni economiche o di altro tipo. In

questo caso, la responsabilità è dello Stato e l'intervento dovrà essere teso alla copertura dei costi ed alla soluzione dei problemi tecnici di fornitura. Naturalmente, lo Stato ha tutto il diritto di decidere i tempi ed i modi dell'Accesso (Differita TV, DVD, visione/ascolto presso una mediateca, prestito gratuito od a prezzo politico, etc.).

8. Diritto ad una Fornitura Leale

Il Partito dei Pirati intende ottenere il riconoscimento legale del diritto del cittadino ad ottenere una fornitura di Beni e Servizi che sia caratterizzata dalla massima lealtà nei suoi confronti da parte del Fornitore.

Il Diritto ad una Fornitura Leale viene violato ogni volta che vengono imposti dei limiti arbitrari al Bene od al Servizio che viene fornito. Consideriamo casi eclatanti di violazione di questo diritto le limitazioni sul traffico Internet imposte dai fornitori di accesso (Traffic Shaping e Filtering) e le limitazioni imposte al funzionamento dei PC da parte dei produttori grazie a molte tecnologie di tipo DRM e di tipo Trusted Computing.

Consideriamo assolutamente inaccettabili le limitazioni d'uso imposte ai sistemi per pure ragioni di marketing, come la limitazione d'uso a sola Game Console della XboX di Microsoft (che, di fatto, è un vero PC). Consideriamo assolutamente inaccettabili le limitazioni d'uso imposte ai sistemi per pure ragioni di strategia aziendale, come l'uso di formati proprietari che limitano la possibilità di interazione con sistemi equivalenti prodotti dalla concorrenza e come l'assenza delle opportune funzioni di import/export necessarie a scambiare dati con sistemi equivalenti prodotti dalla concorrenza.

La fornitura di un Bene o di un Servizio deve essere improntata alla sua massima utilizzabilità sul mercato ed alla sua massima versatilità d'impiego.

9. Diritto alla Libertà di Scelta e di Azione

Il Partito dei Pirati intende ottenere il riconoscimento legale del diritto del cittadino ad avere la più totale libertà di scelta nell'acquisto di Beni e Servizi e nel loro uso dopo l'acquisto.

Il Diritto alla Libertà di Scelta e di Azione viene violato ogni volta che il cittadino/consumatore viene obbligato o condizionato ad un acquisto a causa della esistenza di vincoli imposti dai suoi fornitori. Consideriamo un esempio eclatante di violazione di questo diritto la politica di molte aziende che non forniscono strumenti adatti per l'interazione dei loro sistemi con sistemi prodotti dalla concorrenza o l'integrazione dei loro sistemi in sistemi di complessità superiore (scarsa o nulla interoperabilità).

Il Diritto alla Libertà di Scelta e di Azione viene violato ogni volta che al cittadino/consumatore viene negato un particolare tipo di utilizzo di un bene

regolarmente acquistato senza che questo utilizzo rappresenti un danno diretto per il fornitore. Consideriamo un esempio eclatante di violazione di questo diritto la negazione del diritto al Reverse Engineering dei sistemi quando questa attività non è rivolta al superamento dei sistemi di protezione del diritto d'autore (DRM), bensì all'interazione con altri sistemi od all'integrazione in sistemi di complessità superiore.

10. Diritto alla Privacy

Il Partito dei Pirati intende pretendere il riconoscimento concreto del diritto del cittadino alla privacy, già più volte enunciato nelle Costituzioni Italiana ed Europea ed ancora largamente negato proprio ad opera di quei Governi che dovrebbero garantirlo.

In particolare, il Partito dei Pirati intende rivolgere la propria attenzione alla riservatezza delle comunicazioni ed intende ottenere la equiparazione di qualunque tipo di comunicazione (audio, telefonica, radio, digitale, etc.) alla comunicazione postale che è, tradizionalmente, l'oggetto di elezione di questo diritto all'interno della legislazione esistente.

Il Partito dei Pirati intende anche richiedere l'esplicito riconoscimento dei diritti del cittadino ad usare sistemi crittografici per garantire la riservatezza delle proprie comunicazioni

11. Diritto alla Comunicazione

Il Partito dei Pirati intende ottenere il riconoscimento legale del diritto del cittadino a comunicare con qualunque altra persona in qualunque momento ed in qualunque modo.

Il Diritto alla Comunicazione viene violato ogni volta che al cittadino viene negato l'uso di un canale di comunicazione per ragioni tecniche o commerciali risolvibili con ragionevole facilità. Consideriamo un esempio eclatante di violazione di questo diritto la negazione del libero uso di sistemi Wi-Fi dentro e fuori del domicilio privato. Consideriamo un esempio eclatante di violazione di questo diritto la negazione o la limitazione dell'uso di sistemi di File sharing (*Peer-to-Peer*), già messa in atto da alcuni governi.

12. Diritto alla Espressione

Il Partito dei Pirati intende pretendere il riconoscimento concreto del diritto del cittadino alla libertà di espressione, già più volte enunciato nelle Costituzioni Italiana ed Europea ed ancora largamente negato proprio ad opera di quei Governi che dovrebbero garantirlo.

In particolare, il Partito dei Pirati intende chiedere la modifica della legislazione esistente in fatto di attività giornalistica in modo da liberare la figura

ra emergente del blogger dai vincoli che erano stati pensati per i giornalisti professionisti. Chi parla a proprio nome, od a nome di una associazione di qualunque tipo, e non a nome di un giornale, deve essere libero di dire ciò che vuole, nel modo e nei tempi che ritiene più opportuni. L'unico limite accettabile a questo diritto è quello rappresentato dal reato di diffamazione e dall'offesa personale.

Anonet la rete anonima del Partito Pirata²⁴

Alessandro Bottoni²⁵

[...]

Una rete, anonima e cifrata, parallela ad Internet, costruita ritagliando una sottorete privata e cifrata (una VPN) all'interno di Internet. Una rete dotata di un suo meccanismo di routing, indipendente da quello di Internet e quindi non tracciabile. In altri termini, i nostri governi, le aziende ed i loro scagnozzi a questo punto diventano irrilevanti. Possono emettere tutte le leggi che vogliono nel tentativo di censurare il web e di bloccare il file sharing ma non riusciranno comunque a fermare coloro che vogliono insistere su questa strada. Il tanto temuto sorpasso delle tecnologia sulla politica, alla fine si è puntualmente verificato. Se queste mie asserzioni vi sembrano eccessive, riflettete su questi punti:

- 1) Anonet è solo una delle innumerevoli VPN che si possono creare usando software Open Source ampiamente disponibile. Chiunque può creare la sua VPN in pochi minuti, comunicando con uno o più altri peer e connettendosi o meno alla Anonet originale. “Spegnere” Anonet non servirebbe a niente. Reti come questa sono sempre esistite ed esisteranno sempre. Anonet è solo una formalizzazione (uno standard) che permette alle persone interessate di comunicare tra loro. Una VPN non ha nemmeno bisogno di Internet: la si può creare collegando i nodi l'uno con l'altro attraverso normali connessioni telefoniche, alla maniera delle vecchie BBS (con le flat di oggi è più che possibile).
- 2) Chiunque può collegarsi ad uno o più nodi di Anonet ma solo dentro loro autorizzazione, una autorizzazione che si ottiene da un essere umano (anonimo) solo dopo averlo convinto della propria buona fede. Potete dire addio agli infiltrati RIAA/MPAA. Si noti che non esiste un punto di acceso privilegiato od un protocollo particolare che possa essere usato come Single Point of failure, cioè come punto che, una volta bloccato, impedisce l'accesso ad Anonet. Ogni nodo può essere un punto di accesso ed ogni nodo può comunicare con l'altro sia attraverso Internet che attraverso qualunque altra rete e/o protocollo cifrato (BBS)

²⁴ Da <http://www.alessandrobottoni.it/>. Inserito sabato 15/05/2010.

²⁵ Alessandro Bottoni (<http://alessandrobottoni.wordpress.com/>), un consulente informatico che si autodefinisce un *hacktivist* e che si batte per la difesa dei “diritti digitali” dei cittadini - è segretario nazionale dell’associazione “Partito Pirata”. Nel 2009 “Sinistra e libertà” lo ha presentato come candidato al Parlamento europeo, ma – non avendo quella formazione politica raggiunto il necessario quorum del 4% - non è stato eletto.

telefonica, link laser “line-of-sight”, rete UMTS/HSDPA, Wi-Fi/Wi-MAX, Hyperlan, piccioni viaggiatori...).

- 3) In ogni caso, nessuno all'interno della rete è in grado di sapere chi si trova dietro i pochi peer con cui entra in contatto diretto (ogni nodo agisce da gateway/proxy e quindi maschera gli altri).
- 4) Nonostante questo, grazie ad un meccanismo di forwarding, su Anonet si possono usare tutti i soliti programmi di Internet, dai server web, ai server e client di posta, passando per BitTorrent, eMule, Jabber e via dicendo.
- 5) Dato che ognuno agisce in prima persona su questa rete, seppure in modo anonimo, eliminare gli scocciatori, i sabotatori e gli infiltrati è banale: li si taglia fuori col firewall.
- 6) Liberarsi dei file che vengono diffusi da RIAA ed MPAA per inquinare le reti P2P tradizionali è ancora più semplice: su Anonet non c'è motivo di usare il P2P e quindi si può sapere sempre cosa si sta scaricando prima di scaricarlo.
- 7) Dato che queste reti usano un loro sistema interno di routing, senza bisogno di ricreare il sistema al di sopra di quello di Internet, non si pagano i costi di efficienza che rendono sostanzialmente inutilizzabili le reti P2P anonime come ANTs e Mute. Su Anonet si possono caricare e scaricare i file direttamente via FTP, a 20 Mb/sec, come su Internet, senza però rivelare la propria reale identità e senza conoscere quella del server. Adesso, li voglio proprio vedere gli scagnozzi di RIAA, MPAA e peppermint andare a rompere i co....oni a questi utenti. Dopo aver rotto i co....oni per anni a della gente (sostanzialmente) nestà per delle cazzate, si è finalmente ottenuto quello che nessuno voleva: la nascita di una nuova Internet, praticamente incontrollabile ed ingestibile. Uno strumento perfetto per mafiosi, pedofili e criminali di vario tipo. Complimenti a RIAA, MPAA, SIAE, governi USA ed Europei ed anche alla nostra Sinistra che tanto bene si è distinta in questo settore negli ultimi mesi. Di peggio non si poteva fare, nemmeno impegnandosi.

Per quanto mi riguarda, mi adopererò per dare la massima pubblicità possibile a queste soluzioni tecniche (almeno finché me lo lasciano fare). Credo che sarebbe un dovere morale di molti degli iscritti a questa lista fare altrettanto, come privati e come associazioni.

PS Non illudetevi che una eventuale, quanto impossibile, vittoria “tecnica” contro Anonet possa avere qualche effetto utile. Là fuori c'è pieno di alternative. Date un'occhiata alla pagina F2F di Wikipedia (<http://en.wikipedia.org/>

wiki/Friend-to-friend) ed ai progetti che essa elenca. C'è solo l'imbarazzo della scelta. L'unico modo di chiudere questa baracca consisterebbe nel dare fuoco alle reti telefoniche. Se ci volete provare, fatemelo sapere che voglio procurarmi una poltrona in prima fila e godermi lo spettacolo quando andate a dirlo agli imprenditori del settore.

A proposito de *La reinvenzione del reale, curata da Reff*

Quelli che seguono sono due testi²⁶ che si riferiscono alla pubblicazione *La reinvenzione del reale*, curata da Reff (Roma Europa Fake Factory), che raccolge l'esperienza di una rete di artisti, intellettuali, docenti, giornalisti, giuristi sulle azioni di *activism* per una cultura libera e per forme non proprietarie del diritto d'autore, trattando temi come arte e *hacking*, attivismo politico e tecnologico, copyright e proprietà intellettuale, accesso, politiche culturali, modelli open source, economie e governance, ecc. (ndr).

Critica della proprietà intellettuale

Elena Del Drago

Un libro strutturato per essere letto, letteralmente, su più livelli, grazie all'impressionante numero di qrcode disseminati in ogni pagina, Reff (Roma Europa Fake Factory), *La reinvenzione del reale attraverso pratiche critiche di remix, mashup, ricontestualizzazione, reenactment* presenta qualche difficoltà iniziale di definizione. E persino Bruce Sterling, noto autore di fantascienza statunitense di casa in Italia, nell'introduzione scrive: «Al momento, i comportamenti e le attività che sono oggetto di questo libro sono considerati bizzarri. Molto bizzarri. Essi sono così particolari che è intrinsecamente difficile descriverli, perché vengono dai confini estremi di una network-culture emergente».

Invenzione della realtà

Confortati dunque nella nostra capacità di lettori da questa affermazione di uno dei più visionari scrittori in circolazione, possiamo addentrarci nella grande quantità di interventi, articoli e brevi saggi che restituiscono in maniera davvero sorprendente un'ampia riflessione attorno al tema dell'hacking e della proprietà intellettuale, della reinvenzione della realtà e del diritto d'autore affrontate da prospettive differenti che spaziano dalla sociologia al campo giuridico, dalle ultime teorie sulla comunicazione alla storia dell'arte. Ed è proprio dall'arte, non soltanto dalla pratica artistica contemporanea, ma anche da un'analisi storica, che arrivano idee fondamentali soprattutto riguardo all'appropriazione di materiale già elaborato da altri da utilizzare in un altro contesto. Elementi comuni, tratti dalla quotidianità e inseriti nel contesto artistico, ma anche opere d'arte celebri riproposte con piccoli cambiamenti, fotografie scattate e riscattate, fanno parte del Novecento artistico con relative cause per plagio e hanno riguardato da vicino i più influenti

²⁶ Da <http://pigiotto.blog.tiscali.it/2010/12/02/critica-della-proprietà-intellettuale>

tra gli artisti del secolo scorso. Ma come ha notato Federico Ruberti nel suo interessante saggio, pur non essendo etichettati con le definizioni di Mashup e Remix (tecniche fondate sull'aggregazione di componenti "altre" e laicontestualizzazione formale o mediale di "prodotti finiti" eseguiti dal altri) e senza la medesima intenzionalità, pratiche simili sono presenti da secoli nel mondo dell'arte, basti pensare all'Arco di Costantino, del 313 d.C., realizzato con frammenti sottratti a fregi dedicati ad altri imperatori non soltanto per velocizzare i tempi della costruzione, ma anche per ribadire una "nuova concezione figurativa". Arrivando a tempi più recenti, gli esempi, soprattutto dopo il secondo Dopoguerra, si moltiplicano e si intensificano (soprattutto quanto a consapevolezza...): la Pop art di Warhol e Lichtenstein innanzitutto, che hanno utilizzato dichiaratamente fotografie e fumetti precedentemente realizzati da altri, ma trasformati da una diversa forma, per non parlare di autori come Sherrie Levine, che negli anni Ottanta hanno messo profondamente in questione lo status dell'opera fotografica attraverso diversi lavori: in una serie molto celebre, questa artista statunitense ha rifotografato celebri scatti di Walker Evans, semplicemente firmandoli con il proprio nome.

Nel flusso della materia

Il panorama artistico attuale, poi, è un continuo rimando di specchi, con citazioni, appropriazioni e semplici ispirazioni prese a prestito, basti pensare a Maurizio Cattelan, che così spesso ha indicato il "furto" come una fondamentale strategia del fare artistico. Fuori dalle appropriazioni interne all'ambito artistico, infine, c'è un'ampia gamma di interventi documentati nella seconda parte del libro e attuati da gruppi di autori che sanno utilizzare con grande capacità la possibilità tecnologiche e che situano i loro interventi tra l'architettura, l'arte pubblica e il design. Si tratta di artisti che vogliono creare dei piccoli sistemi, ma anche oggetti, luoghi, contenuti, in cui le competenze divengano fluide, nomadi, possano inventare nuove prospettive di relazione, di scambio, di incontro. Sono Hannes Walter e Stephen Williams, autori di *Fluid Forms*, ad esempio, un negozio online decisamente singolare, in cui gli utenti possono progettare attraverso software forniti dallo stesso sito gli oggetti di design desiderati: collane, orecchini o portaceneri, costruiti con circuiti ed equazioni. Oppure David Benqué, che utilizzando linguaggi video, anche 3D, trasforma il tessuto urbano disseminandolo di strutture temporanee destinate alla produzione, o ancora il trio Derek Holzer, Sara Kolster e Marc Boon che con *Sound Transit* ha creato una mappa di suoni alla quale si può accedere liberamente, suoni che raccontano di un grandissimo numero di luoghi e che si possono modificare all'infinito fino a ricreare un percorso sonoro il più simile possibile alla propria esperienza o, al contrario, differente fino a snaturare il ricordo originale.

Il diritto dell'autore all'indipendenza dai rentiers del sapere

Benedetto Vecchi

Dalla carta al web, con significative soste nella riproduzione digitale delle immagini. È questa l'operazione "transmediale" messa in campo da un gruppo di artisti e mediattivisti e che ora viene contestualizzata attraverso la critica della proprietà intellettuale nell'elegante volume *Reff. La reinvenzione del reale attraverso pratiche critiche di remix, mashup, ricontestualizzazione, reenactment* (DeriveApprodi, pp. 288, euro 30).

La cornice è dunque la critica della proprietà intellettuale che ha avuto, per questo eclettico e eterogeneo gruppo di tactical media, il suo momento fondante in una serie di happening volti a criticare il copyright e l'economia del logo, ritenendo, a ragione, che queste siano le norme usate per legittimare un'appropriazione privata del lavoro artistico da parte non solo dei mercanti d'arte, ma anche di multinazionali delle telecomunicazioni e dei media in generale. L'esempio che amano citare è un campionamento particolarmente piacevole di suoni effettuato durante una performance e poi sfruttato dall'impresa di telecomunicazione che la sponsorizzava per arricchire di contenuti i servizi offerti a chi la sceglieva come propria compagnia di telefonia cellulare.

È stato questo solo uno dei motivi che hanno portato il gruppo a compiere un'operazione di hacking a bassa intensità, cioè quando hanno "occupato" il sito di un festival artistico della capitale – il "Roma Europa Festival" – per riempirlo di testi e materiali artistici accomunati da una critica della proprietà intellettuale. Dopo tale operazione di hacking hanno messo in piedi l'esperienza "Roma Europa Fake Festival", punto di congiunzione tra mediattivismo, pratiche artistiche e manipolazione delle tecnologie esistenti. I materiali accumulati saranno presto consultabili sul sito internet www.romaeuropa.org/ macché con un computer o con un iPod (da qui a qualche mese anche con l'iPad). E il sito è messo a disposizione anche per chi vorrà arricchirlo con altri materiali, senza nessuna distinzione tra parola scritta, video e performance artistica.

Un'operazione ambiziosa, perché affronta criticamente la tendenza alla "transmedialità" – il passaggio di contenuti da un media all'altro –, la rappresentazione del reale attraverso le tecnologie digitali (nel volume c'è una interessante intera sezione dedicata alla progettazione e reinterpretazione degli spazi urbani) e, appunto, alla critica della proprietà intellettuale. È questa la parte che ha catturato l'attenzione di chi scrive. In primo luogo, perché è un tema centrale nella produzione della ricchezza. Dalle automobili all'arte la proprietà intellettuale è infatti un dispositivo per definire le gerarchie di mercato – attraverso la costituzione dei monopoli, ma anche come strumento per

regolare la concorrenza – i comportamenti della forza-lavoro, perché vincola a un rapporto di fedeltà e di sudditanza all’impresa dei singoli; allo stesso tempo la sua difesa è usata per ricondurre all’ordine la produzione di innovazione da parte degli “utenti finali”, che non solo aggirano le leggi sul copyright e i brevetti, ma spesso individuano i «bachi» dei prodotti e offrono soluzioni appunto innovative per risolverli. In questo caso, la proprietà intellettuale consente l’appropriazione privata di una cooperazione sociale.

Ma se questo è il panorama del già noto, altrettanto rilevante è quando il copyright, i brevetti e la tutela dei marchi diventano i dispositivi giuridici per legittimare le attuali enclosures dei beni comuni, dall’acqua alla conoscenza sans phrase. Sviluppare un’attitudine critica verso la proprietà intellettuale significa dunque porsi in una prospettiva “dissidente” verso l’ordine del discorso dominante. Che siano dei mediattivisti a farlo non è certo una novità da quando Richard Stallman comincio la sua crociata contro i rentiers dell’industria informatica. Che siano degli artisti a farlo è invece cosa meno scontata.

Negli interventi presenti nel volume ce ne sono alcuni che riflettono appunto sulla natura sociale dell’opera d’arte, invitando a spostare su altri piani il discorso sulla cosiddetta “autorialità”. Argomento spinoso e da distinguere nettamente dal rapporto tra autore e opera d’arte. Infatti, la consapevolezza che l’opera d’arte sia espressione delle relazioni sociali che l’autore ha è abbastanza diffusa. Meno lineare è il fatto che anche l’autore è immerso nelle relazioni sociali e che la sua produzione artistica è sempre espressione delle sue relazioni sociali. Non è infatti un caso che gli autori siano sempre stati molto propensi a farsi parte attiva di difesa delle leggi sul diritto d’autore, rigettando ogni forma di superamento delle norme dominanti.

Gli interventi di questo volume affermano però che il riconoscimento del lavoro degli autori possa essere contemplato da altre forme da quelle dominanti. I riferimenti alle pratiche del copyleft e dei “creative common” sono perciò propedeutici all’individuazione di forme collettive di condivisione del proprio lavoro artistico. Una proposta, quella che emerge dalle pratiche di questo gruppo artistico non solo composto da autori italiani, da assumere come sfida a e contestazione della proprietà intellettuale. Proposta condivisibile, a patto però che ciò che era stato lasciato fuori dalla porta rientri dalla finestra. Cioè che i “creative common” non diventino la forma giuridica che imbrigli nuovamente la cooperazione sociale nelle regole algide della produzione capitalistica della ricchezza.

Trattato segreto sui beni immateriali²⁷

*Florent Latrive*²⁸

La proprietà intellettuale avrà il ruolo del petrolio nel XXI secolo?

Il crescente potenziamento dei marchi e dei brevetti si rivela in certi casi negativo per le libertà individuali come per i bisogni sanitari del Sud.

Il progetto di trattato anticontraffazione Acta, risultato di tre anni di trattative segrete, punta a una consacrazione universale di un regime commerciale tirannico.

Un negoziatore europeo che non accetta di rispondere alle nostre domande se non a condizione di rimanere anonimo; un lobbista americano che rifiuta di trasmetterci le bozze di un testo in via di discussione perché ha firmato un accordo di non-divulgazione; le domande ufficiali rivolte alla Commissione europea respinte - perché «verrebbero messi in pericolo i rapporti economici internazionali dell’Unione»: il segreto avvolge l’ultimo trattato internazionale a favore delle multinazionali dell’industria farmaceutica e di quella culturale. L’Accordo commerciale anticontraffazione (Acac) - conosciuto soprattutto con il nome inglese Anti-Counterfeiting Trade Agreement (Acta)²⁹ - da più di tre anni è oggetto di negoziati, che si svolgono fuori da qualsiasi circuito multilaterale ufficiale³⁰. Riguarda la libertà di espressione, la salute, il controllo di Internet e l’organizzazione del commercio mondiale. Ufficialmente, il testo mira a intensificare la lotta contro i prodotti contraffatti. Ciò implica maggiori controlli alle frontiere o l’aumento delle pene, con il rischio di rendere «difficile il transito internazionale dei farmaci generici a basso costo per i paesi in via di sviluppo», secondo Alexandra Heumber, di Medici senza frontiere (Msf). O di trasformare gli intermediari tecnici di Internet - fornitori d’accesso e gestori dei siti - in guardiani del diritto d’autore, con il compito di bloccare l’accesso agli internauti o filtrare quei siti che sfuggono a qualsiasi controllo giudiziario.

27 *Le Monde diplomatique*, marzo 2010 (<http://www.monde-diplomatique.it/LeMonde/archivio/Marzo-2010/pagina.php?cosa=1003lm01.01.html>). Edizione italiana. Traduzione di A.C.

28 Giornalista.

29 Per sapere che cos’è ACTA, si veda il sito del Parlamento Europeo: http://www.europarl.europa.eu/news/public/focus_page/008-80686-195-07-29-901-20100714FCS78876-14-07-2010-2010/default_p001c011_it.htm

30 I partecipanti sarebbero Australia, Canada, Stati uniti, Unione europea, Giappone, Corea, Messico, Marocco, Nuova Zelanda, Singapore e Svizzera. Il testo, che potrebbe essere approvato prima della fine del 2010, è stato discusso in Messico nel mese di gennaio, e dovrebbe essere dibattuto in aprile in Nuova Zelanda.

«Le regole dell'Acta e, più in generale, della proprietà intellettuale, hanno un enorme impatto sulle nostre vite quotidiane. Cultura, educazione, salute o comunicazione: saranno pochi i settori a non esser toccati da queste nuove regole», dichiara sul suo blog il professore universitario canadese Michael Geist³¹.

Gli oppositori a questo trattato tentano di applicare la «strategia di Dracula» su un documento complesso, segreto, eppure fondamentale: renderlo pubblico prima che venga ratificato dai paesi che prendono parte alle trattative e imposto ai parlamenti nazionali in nome degli impegni presi. «Ciò che li spinge al segreto, è la volontà di aggirare l'opinione pubblica», sostiene Jérémie Zimmerman, portavoce del collettivo La Quadratura del Net. Secondo Heumber, è «inaccettabile che molti paesi non siedano attorno a quel tavolo e che non venga consultata la società civile, che potrebbe essere coinvolta». Fatto ancor più inquietante: alcune bozze del testo sono state consegnate a organizzazioni che rappresentano il cinema, la musica o le multinazionali farmaceutiche, tutti soggetti favorevoli alle restrizioni sul copyright e sui brevetti.

«Ho avuto accesso ad alcuni documenti del testo dell'Acta», conferma l'avvocato Steven Metalitz, che segue la vicenda per l'International Intellectual Property Alliance (Iipa), una lobby che rappresenta a Washington i grandi nomi dell'intrattenimento - Motion Picture Association of America (Mpaa) per il cinema, Business Software Alliance (Bsa) per i software o Recording Industry Association of America (Riaa) per la musica. Il giurista, come tutti coloro che hanno ricevuto queste confidenze, ha firmato un accordo molto rigido di non-divulgazione.

«Non abbiamo niente da nascondere, è la prassi nelle trattative commerciali internazionali», si difende un negoziatore europeo che, naturalmente, ha chiesto di mantenere l'anonimato prima di parlare con noi. «Ci riuniamo regolarmente con organizzazioni non governative [Ong], con rappresentanti dell'industria, alcuni dei quali sono inquieti, come nel caso del settore delle telecomunicazioni. Questo non è certo un segreto». Molti deputati europei hanno chiesto di accedere a questi documenti, ma senza successo. «Le trattative sono confidenziali».

«Alcuni attori della società civile e le lobby sono stati messi al corrente, ma con quale criterio vengono scelti? - protesta la deputata europea di Europe Ecologie Sandrine Bélier - È una situazione pericolosa per i principi democratici».

Tecnica sui contenuti e vaga sui contorni, l'Acta ha un progetto politico di grande trasparenza. L'accordo anti-contraffazione rappresenta l'ultimo avatar di un'evoluzione del diritto internazionale a favore di una maggior protezione

della proprietà intellettuale, a scapito dei grandi equilibri storici del diritto d'autore e dei brevetti, il cui principio è, ricordiamolo, di favorire inventori e artisti, di lottare contro il segreto industriale e di assicurare la protezione dei consumatori. Ma al di là di questi discorsi, l'irrigidimento delle regole conferma una divisione internazionale del lavoro che relega il Sud all'agricoltura e all'industria, contro un Nord egemone sulla creatività e sul valore aggiunto: accessori di moda disegnati a Parigi e prodotti in Tunisia; computer concepiti nella Silicon Valley e fabbricati in Asia. Gli strumenti usati a difesa di questa egemonia sono i controlli più stretti alle frontiere e su Internet per impedire che i «falsi» inondino i mercati - e pazienza se queste drastiche misure bloccano anche le copie legittime, farmaci generici o la condivisione di opere tra internauti a titolo privato. Per uno dei negoziatori europei dell'Acta, «è evidente che l'Europa non può competere con gli altri paesi sui prezzi, ma ha dalla sua creatività, qualità, cultura e innovazione». Ora, non c'è niente di più facile che duplicare all'infinito un film su dvd, riprodurre un modello di scarpa o fabbricare la copia identica di un farmaco prodotto dai laboratori di paesi sviluppati. «Tutte queste cose sono tutelate dalla proprietà intellettuale e - prosegue il negoziatore - è relativamente facile eludere i controlli e rubarle. La proprietà intellettuale è uno dei fattori forti della competitività europea e dev'essere protetta nei paesi terzi».

Tanto la strategia di Lisbona, adottata dall'Unione nel 2000, quanto gli sforzi americani sono fortemente segnati da questa logica. «È imperialismo bello e buono - sostiene James Love, direttore dell'Ong americana Knowledge Ecology International (Kei) - I responsabili politici negano l'importanza dell'accesso alla conoscenza e della libertà di utilizzarla ai fini dello sviluppo, anche nei paesi più ricchi».

E, così, ci si dimentica che la maggior parte dei paesi oggi sviluppati ha applicato a lungo politiche non restrittive sui brevetti e sul diritto d'autore per sostenere il proprio sviluppo, quello stesso sviluppo che si ispirava al sapere e alla cultura carpiti ad altri³². È il caso della Svizzera, che ha attinto alla chimica tedesca nel XIX secolo, prima di trasformarsi in feroce difensore dei propri brevetti. O degli Stati Uniti, che non hanno riconosciuto il copyright sulle opere inglesi, maggioritarie prima del 1891, offrendo in questo modo agli editori locali un facile introito derivante dalla libera copia. Farmaci bloccati alla dogana. Questa strategia attuata negli anni '80 si è estesa progressivamente a tutti i paesi sviluppati, convinti che l'immateriale - il sapere, la conoscenza,

31 Insieme ad altri documenti sul progetto, «indiscrezioni», commenti: www.michaelgeist.ca.

32 Commissione britannica per i diritti di proprietà intellettuale, «Integrare i diritti di proprietà intellettuale e la politica dello sviluppo», Londra, settembre 2002, www.iprcommission.org.

la cultura - costituiscono la nuova frontiera della proprietà e del capitalismo. Il diritto d'autore (e il copyright) si rafforza così a scapito del dominio pubblico. Destinati alla temporanea fruizione dell'inventore del monopolio su tecniche essenzialmente industriali finalizzate alla ricompensa dell'invenzione, i brevetti vengono ormai concessi molto più generosamente a scoperte banali, a programmi informatici o a meccanismi biologici. Con il radicamento della proprietà intellettuale, i paesi sviluppati hanno messo in pratica l'esportazione legislativa, soprattutto per mezzo di accordi, negoziati nel 1994 nell'ambito dell'Organizzazione mondiale del commercio (Wto), sugli aspetti del diritto di proprietà intellettuale che riguardano il commercio (Adpic). Una delle conseguenze è che i farmaci generici, che permettono di ridurre fortemente i prezzi delle medicine anti-Hiv nei paesi del Sud, vengono bloccati dai brevetti. Un paese come l'India, che aveva fondato la sua industria chimica e farmaceutica sulla riproduzione di sostanze messe a punto all'estero, ha dovuto far fronte a un totale capovolgimento del modello.

Per l'Acta, si tratta di alzare ulteriormente questi "standard" - espressione utilizzata dal negoziatore dell'Unione europea - per rafforzare la "competitività" dei paesi del nord. Per gli oppositori, invece, le barriere introdotte sono già fin troppo rigide e l'accordo in via di definizione aumenterebbe gli squilibri. Msf si preoccupa del potere di controllo sulle frontiere che verrebbe così concesso grazie all'Acta. Nel 2008, molte navi provenienti dall'India e destinate ai paesi poveri sono state bloccate alla dogana. Nelle stive, trasportavano farmaci generici, copie del tutto legali nel paese di origine e in quello di arrivo. Ma non in Europa, dove transitavano e dove le regole in materia di brevetti sono più rigide. Risultato? Settimane di ritardo e proteste ufficiali di New Delhi. Stesso problema per un carico di quarantanove chili di molecole anti-Hiv destinate alla Nigeria e finanziate da Unitaid - organismo internazionale che si sostiene attraverso le tasse sui biglietti aerei -, bloccate all'aeroporto di Schiphol (Paesi bassi) nel febbraio 2009. «Il rischio è il moltiplicarsi di queste situazioni, con il blocco del transito dei farmaci generici qualora ci fosse il sospetto di contraffazione dei brevetti», fa notare Heumber.

Sul versante Internet, le preoccupazioni riguardano le responsabilità dei fornitori di accesso (Fai) e degli intermediari tecnici. Anche su questo, gli Stati Uniti cercano di ottenere un inasprimento delle norme in vigore. A che pro? Rendere i Fai responsabili delle infrazioni commesse dai loro abbonati. E spingerli così a filtrare, interrompere, bloccare, senza passare per l'autorità giudiziaria, disinteressandosi delle realtà in cui avvengono queste forme di pirateria. Una richiesta fatta già da tempo dalle industrie culturali del mondo intero e che la Francia aveva cercato di soddisfare con la legge Hadopi, che però i dibattiti al parlamento europeo, nel 2009, hanno messo in dubbio per

il rischio di un danneggiamento dell'esercizio delle libertà fondamentali dei cittadini³³(4).

L'eccessiva focalizzazione sull'inasprimento dei diritti di proprietà sull'immateriale e l'aumento dell'importo delle sanzioni previsti dall'Acta minacciano di frenare l'innovazione stessa. Per Love, la concessione dei brevetti avviene con una prodigalità tale che, ormai, «nessuno può concepire un software complesso, un telefono cellulare, un'apparecchiatura medica o anche una nuova automobile senza infrangere dei brevetti». Rendere queste infrazioni più costose rischia di «congelare l'innovazione». Il contrario degli obiettivi dichiarati. Gli stati coinvolti in queste trattative segrete respingono, naturalmente, qualsiasi accusa di danneggiare l'opinione pubblica. «L'Acta non è un'eccezione nel processo democratico, il fine non è ingannare i parlamenti europeo o nazionali», si difende il negoziatore europeo, che giudica «poco serio credere che si possano fare queste cose di nascosto». Eppure non sarebbe la prima volta che questi stessi governi aggirano l'Organizzazione mondiale per la proprietà intellettuale (Ompi), l'istituzione internazionale teoricamente sede di questo tipo di discussioni. Alla fine degli anni '90, l'*Accordo generale sulle tariffe e il commercio* (Gatt, precursore del Wto) gli era stato preferito per avviare le trattative sui diritti per la proprietà intellettuale. I paesi sviluppati avevano allora ottenuto la firma del Sud in cambio di promesse sull'apertura dei mercati agricoli, un baratto che l'Ompi non permetteva. Da qualche anno, queste manovre non sono più sufficienti. Molti dei tentativi per "inasprire" la proprietà intellettuale sono falliti all'Ompi, ma anche al Wto. Sotto la pressione del Sud e di alcune Ong, l'Ompi ha dovuto accettare ufficialmente la discussione di altre forme di sostegno all'innovazione e ha messo in cantiere un trattato su eccezioni e limitazioni al diritto d'autore. Brasile, India, Argentina come anche Cina sono riluttanti ad ampliare testi che giudicano essere fatti su misura per i paesi del Nord. «La semplice inclusione nell'agenda del Wto di una discussione sulla proprietà intellettuale è stata bloccata da alcuni dei nostri partner», riconosce il negoziatore europeo. Essendo tutte le strade bloccate, restava solo la via del trattato ad hoc, negoziato segretamente da qualche decina di stati (dieci più l'Unione europea). La strategia è di un'efficacia temibile: una volta che l'Acta avrà trovato un accordo in un piccolo comitato e lontano dagli sguardi, basterà adattarlo al diritto nazionale di ogni firmatario e, quando i giochi saranno fatti, imporre la firma del testo ai paesi in via di sviluppo attraverso accordi bilaterali, in cambio di attraenti concessioni in altri ambiti. Un trattato del 1996

³³ Su questo argomento leggere "Manière de voir", n°109, «Internet, révolution culturelle», febbraio-marzo 2010.

sul diritto d'autore e su Internet³⁴ (5), negoziato all'Omni, è stato il precursore di questa tendenza: adattato al diritto europeo nel 2001, è stato presentato al parlamento francese nel 2006. Allora, i deputati avevano protestato, ma senza alcun margine di manovra, poiché il governo aveva sistematicamente ribadito di non poter tradire gli impegni internazionali. Indiscutibile. L'unica possibilità è l'analisi di simili accordi alla luce del sole, e sempre che ce ne sia ancora il tempo. Nel caso dell'Acta il momento è adesso.

RiP:A Remix manifesto. Uno spettro si aggira per la rete³⁵

Alessio Galbiati

I documentari sono spesso noiosi, specialmente quando cercano di farti mangiare qualcosa che insistentemente definiscono essi stessi come "buona" e la cosa – oltretutto – mi irrita. Vivendo in Italia non posso sopportare oltre lo spirito da piazzista d'un qualche tele imbonitore.

Non sono certo però che *RiP:A remix manifesto* (Usa/2008) rientri appieno in questa tipologia; forse la cosa è stemperata dal fatto che già dal titolo dichiara la propria vena retorica e probabilmente anche dal fatto che ne condivido la tesi di fondo. Un manifesto, da Marx ed Engels in poi, è un testo a tesi volto a definire una propria *Weltanschauung*, che si pone quale fine la conquista alla propria causa del fruitore ma soprattutto la creazione d'un fronte comune che condivida riferimenti culturali e rivendicazioni politiche. Parafrasando il celebre incipit del manifesto del partito comunista si potrebbe dire, a proposito del documentario diretto da Brett Gaylor *Uno spettro s'aggira per la rete*.

Nel complesso il documentario del canadese Gaylor è un istruttivo compendio di alcune delle principali problematiche ed opportunità che la cultura del copyleft ha sollevato dalla sua comparsa, un'indagine sul cambio di paradigma dei prodotti culturali che la maggior parte delle Istituzioni politiche e giuridiche faticano ancora a voler assimilare ma che nel quotidiano di milioni di individui in giro per il mondo sono divenuti pratica comune e strumento assolutamente vitale d'espressione.

Il titolo è decisamente esplicativo, *A remix manifesto*: ciò significa che il discorso per immagini del filmmaker verte attorno al concetto di remix culturale illustrando le restrizioni che esso incontra nei sistemi legislativi (americani e canadesi) e l'emergere di una nuova generazione di individui che dalla passività tipica dei media tradizionali si è oggi evoluta alla condizione attiva della produzione di contenuti (dicono che si dica *prosumer*). Gaylor delinea una cultura, quella del public domain, contrapposta ad un'altra, quella del copyright.

Le prime parole, pronunciate fuori campo dal regista, pongono in prospettiva l'intero discorso: «Questo film parla di una guerra, una guerra sulle idee. Il terreno di questa battaglia è internet...». Egli sceglie la strada della drammaturgia optando per la metafora bellica assecondata in fase di montaggio dal frequente utilizzo dello slow motion, con il risultato di enfatizzare e

³⁴ Si tratta di un "doppio trattato" Wct (sul copyright) e Wppt (su interpretazioni ed esecuzioni e sui fonogrammi).

³⁵ <http://www.digicult.it/digimag/article.asp?id=1512>.

sovrafficare le proprie affermazioni probabilmente oltre il necessario.

«Uno spettro si aggira per l'Europa - lo spettro del comunismo. [...] È ormai tempo che i comunisti espongano apertamente in faccia a tutto il mondo il loro modo di vedere, i loro fini, le loro tendenze, e che contrappongano alla favola dello spettro del comunismo un manifesto del partito stesso».

Accanto Marx ed Engels al documentario di Gaylor per chiarire quale sia la funzione primaria di un manifesto: la definizione d'una identità. Sostituendo nel celebre incipit “pubblico dominio” a “comunismo” ed “internet” ad “Europa”, è possibile intravedere la voglia da parte del regista di costruire un testo complesso, ma chiaro, in grado di definire un'identità condivisa, nei fatti, ma cancellata e criminalizzata dai sistemi legislativi. Dirà Lawrence Lessig: «Porre la questione del copyright come nei termini attuali produce una generazione di criminali», e verrebbe voglia di allargare il discorso ad ogni forma di proibizionismo (che la storia non manca mai di sconfiggere).

Questo secondo Gaylor il manifesto del remix:

1. La cultura si basa sempre sul passato
2. Il passato condiziona il futuro
3. Il nostro futuro è sempre meno libero
4. Per costruire società libere è necessario limitare il controllo del passato (cioè ampliare la libera circolazione dei saperi, ndr).

L'artificio retorico utilizzato per articolare la narrazione degli assunti del manifesto è semplice e negli esiti piuttosto interessante: parlare d'un caso specifico (Girl Talk dj e produttore paladino della pratica del mashup: taglia e cuci di campioni musicali pre-esistenti) per allargare il discorso rendendolo universale (la libera circolazione dei saperi è strumento di cultura e la cultura rende liberi).

Ma torniamo indietro un attimo. Riavvolgo il nastro, cutto e premo record.

RiP: A remix manifesto è un documentario realizzato su più livelli. Anzitutto è il materiale raccolto per sei anni da Brett Gaylor, in secondo luogo è un documentario della durata di ottanta minuti passato in alcuni dei più sfiosi festival dedicati all'immagine in movimento: *Tribeca, International Doc Festival di Amsterdam, Club Transmediale, AFI Dallas, Dokfest di Monaco, Stoccolma, Barcellona e LPM di Roma*, ma è anche una serie di video visibili e scaricabili online, una piattaforma (resa disponibile da uno degli altri progetti che bolloano nella testa dell'attivista Gaylor: opensourcecinema.org) per la condivisione di materiale audio video con l'intento della partecipazione dell'audience alla costruzione d'una nuova extended version che nelle intenzioni vedrà la luce

nel 2010³⁶. Il tutto ovviamente pubblicato con licenza Creative Commons, ci mancherebbe altro.

Riprendo l'impalpabile filo per tessere la trama del documentario.

Girl Talk è un caso paradigmatico, un bug del sistema che si è materializzato nel corpo e nella mente di un giovane ingegnere biomedico di Pittsburgh (Gregg Michael Gillis) che della pratica del mashup ha saputo cogliere l'essenza rivoluzionaria dei suoi precursori riuscendo a trasformarla però in caso mediatico ed emblematico, tanto che al Congresso degli Stati Uniti è stata posta la questione della definizione giuridica del suo operato. Questo dunque il punto dal quale Gaylor parte per illustrare le quattro tesi del manifesto della cultura del remix da osservare in ambito musicale, poi cinematografico ed infine dal punto di vista più generale della cultura.

Le personalità intervistate sono di assoluto rilievo e portano al documentario riflessioni interessanti ed illuminate a partire proprio da uno dei padri della condivisione del sapere contemporaneo: Lawrence Lessig; ci sono pure il media guru Cory Doctorow, l'ex ministro della cultura brasiliano – nonché leggenda della musica – Gilberto Gil, Mark “Negativeland” Hosler ovvero uno dei precursori del campionamento di immagini in movimento, fra i primi a sfidare “a volto scoperto” la logica del copyright, il leggendario cartoonist indipendente Dan O'Neill che nel 1971 attaccò l'impero Disney dando alle stampe la serie a fumetti *Air Pirates Funnies* e molti altri ancora.

RiP appartiene ad un genere emergente del documentario contemporaneo che ad oggi si compone d'un ristretto numero di ottimi lavori ma che è in rapida e costante ascesa numerica. Un genere che ha per soggetto l'entrata in crisi del concetto di proprietà intellettuale ed il rigido relazionarsi ad esso da parte delle Istituzioni, un conflitto che dal '71 del Mickey Mouse tarocco, passando per la guerra legale legata all'interpretazione costituzionale di Napster non si è ancora mostrato in grado di saper giungere ad una sintesi soddisfacente (soprattutto per i prosumer), un conflitto che è negato da chi detiene i diritti di proprietà e nega la portata culturale della rivoluzione che la rete ha reso disponibile a milioni di individui di ogni parte del mondo.

Campionamento, remix, public domain, copyleft e creative commons, questi i temi del genere evidenziato, come a dire che il documentario è un surgenere cinematografico che gode di ottima salute ed è in grado di affrontare ogni anfratto delle nostre società. Titoli come *Good Copy Bad Copy - a documentary*

³⁶ Il film nella versione estesa è stato poi completato e distribuito ed è acquistabile su DVD, on line: http://www.theconnection.com/disinformation/disinfo_product.cfm?ProdAutoID=6089&CatID=92 (ndr).

about the current state of copyright and culture di Andreas Johnsen, Ralf Christensen, Henrik Moltke (Danimarca/2007) – che con il documentario di Gaynor ha molto di più in comune che non la sola tematica, *Steal this film* e *Steal this film 2* diretti dal collettivo The league of the noble peer (rispettivamente nel 2006 e nel 2007) danno conto d'una battaglia di portata storica in pieno corso di svolgimento. Tutti questi documentari sono liberamente scaricabili e visibili in rete, ci mancherebbe altro.

<http://www.ripremix.com>

<http://www3.nfb.ca/webextension/rip-a-remix-manifesto>

<http://www.goodcopybadcopy.net>

<http://www.digicult.it/digimag/article.asp?id=996>

Le licenze Creative Commons

1. Introduzione - Che cos'è Creative Commons (e cosa non è)

www.creativecommons.it/cosa-fa-cc

Le Creative Commons Public Licenses (CCPL) sono delle licenze di diritto d'autore che si basano sul principio de "alcuni diritti riservati". Le CCPL, infatti, rendono semplice, per il titolare dei diritti d'autore, segnalare in maniera chiara che la riproduzione, diffusione e circolazione della propria opera è esplicitamente permessa.

Il funzionamento delle CCPL è reso possibile dal fatto che la legge italiana sul diritto d'autore - così come, in generale, le corrispondenti normative nazionali e internazionali - riconosce al creatore di un'opera dell'ingegno una serie di diritti; allo stesso tempo, la legge permette al titolare di tali diritti di dispornere.

Uno dei modi in cui ciò si può fare è con il meccanismo contrattuale della licenza, tramite cui il titolare dei diritti (il cosiddetto "licenziante") concede o meno alcuni diritti alla controparte (il cosiddetto "licenziatario") ovvero qualsiasi fruitore dell'opera. È importante sottolineare come le CCPL, e in generale tutte le licenze di diritto d'autore, non siano la fonte dei diritti in oggetto: è grazie alla legge che tali diritti sorgono. Le CCPL sono solo uno strumento tramite cui il titolare dei diritti concede determinati permessi ai licenziatari.

Tali permessi sono flessibili e possono essere vincolati ad alcune condizioni: il titolare dei diritti d'autore può, per esempio, subordinare la riproduzione dell'opera - e in generale gli atti permessi dalla particolare licenza Creative Commons scelta - al vincolo che l'opera medesima non sia modificata (opzione "No opere derivate") o che non vi sia una finalità prevalentemente commerciale (opzione "Non commerciale"); oppure, in linea con i principi del "copyleft" tipici del Software Libero, che qualora si modifichi un'opera e la si

ridistribuisca, la cosiddetta "opera derivata" debba essere ridistribuita sotto le medesime condizioni alle quali si è ricevuta l'opera originaria (opzione "Condividi allo stesso modo").

Le CCPL sono state create negli Stati Uniti dall'associazione non-profit Creative Commons. Sono state quindi tradotte in italiano e adattate al nostro sistema giuridico da un gruppo di lavoro coordinato dal prof. Marco Ricolfi del Dipartimento di Scienze Giuridiche dell'Università di Torino. Dal gennaio 2005 il referente per Creative Commons Italia è il prof. Juan Carlos De Martin del Dipartimento di Automatica e Informatica del Politecnico di Torino, coadiuvato per le questioni di natura legale dal gruppo di giuristi che ha effettuato l'adattamento originario delle licenze.

Creative Commons Italia promuove l'uso delle licenze Creative Commons e la riflessione sulle motivazioni che hanno portato alla loro creazione, ma non svolge attività di consulenza legale, né di registrazione, archiviazione o catalogazione di opere dell'ingegno, siano esse rilasciate sotto una licenza Creative Commons o meno.

2. Caratteristiche essenziali

www.creativecommons.it/Licenze/Spiegazione

Tutte le licenze Creative Commons hanno in comune queste caratteristiche.

Ogni licenza richiede che il licenziatario:

- ottenga il suo permesso per fare una qualsiasi delle cose che ha scelto di limitare (per esempio, usi commerciali, o creazione di un'opera derivata);
- mantenga l'indicazione di diritto d'autore intatta su tutte le copie del tuo lavoro;
- faccia un link alla tua licenza dalle copie dell'opera;
- non alteri i termini della licenza;
- non usa mezzi tecnologici per impedire ad altri licenziatari di esercitare uno qualsiasi degli usi consentiti dalla legge.

Ogni licenza permette che i licenziatari, a patto che rispettino le sue condizioni:

- copino l'opera;
- distribuiscano l'opera;
- comunichino al pubblico, rappresentino, eseguano, recitino o espongano l'opera in pubblico, ivi inclusa la trasmissione audio digitale dell'opera; cambino il formato dell'opera.

3. Struttura delle licenze Creative Commons

www.copyleft-italia.it/vademecum

Le licenze Creative Commons si strutturano idealmente in due parti: una prima parte in cui si indicano quali sono le libertà che l'autore vuole concedere

sulla sua opera; e una seconda parte che chiarisce a quali condizioni è possibile utilizzare l'opera.

Prima parte: le libertà per l'utente

Tutte le licenze consentono la copia e la distribuzione dell'opera, dicendo: "Tu sei libero di riprodurre, distribuire, comunicare al pubblico, esporre in pubblico, rappresentare, eseguire e recitare quest'opera". Alcune licenze consentono anche la modifica dell'opera, dicendo: "Tu sei libero di modificare quest'opera".

Seconda parte: le condizioni per l'utilizzo dell'opera

Le licenze Creative Commons si articolano in quattro clausole base, che l'autore può scegliere a seconda delle sue esigenze.

- Attribuzione. Devi attribuire la paternità dell'opera nei modi indicati dall'autore o da chi ti ha dato l'opera in licenza³⁷.
- Non commerciale. Non puoi usare quest'opera per fini commerciali³⁸.
- Non opere derivate. Non puoi alterare o trasformare quest'opera, né usarla per crearne un'altra³⁹.
- Condividi allo stesso modo. Se alteri o trasformi quest'opera, o se la usi per crearne un'altra, puoi distribuire l'opera risultante solo con una licenza identica a questa⁴⁰.

Dalla combinazione di queste quattro clausole base nascono le sei licenze Creative Commons. Ovviamente, le combinazioni - stando al puro calcolo matematico - dovrebbero essere di più, ma bisogna tenere presente che la clausola "Non opere derivate" e la clausola "Condividi allo stesso modo" sono fra di loro incompatibili per una ragione logica.

Quindi le licenze attualmente proposte da Creative Commons sono le seguenti:

- Attribuzione

³⁷ Questa clausola è presente di default in tutte le licenze. Essa indica che ogni volta che usiamo l'opera dobbiamo segnalare in modo chiaro chi è l'autore.

³⁸ Significa che se distribuisci copie (digitali o materiali) dell'opera non puoi farlo in una maniera tale che sia prevalentemente intesa o diretta al perseguitamento di un vantaggio commerciale o di un compenso monetario privato. Per farne usi commerciali, è necessario chiedere uno specifico permesso all'autore.

³⁹ Quindi se vogliamo modificare, correggere, tradurre, remixare l'opera, dobbiamo chiedere uno specifico permesso all'autore originario.

⁴⁰ Questa clausola - un po' come succede nell'ambito del software libero – garantisce che le libertà concesse dall'autore si moltiplichino all'infinito anche su opere derivate da essa.

- Attribuzione - Non opere derivate

- Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate

- Attribuzione - Non commerciale

- Attribuzione - Non commerciale - Condividi allo stesso modo

- Attribuzione - Condividi allo stesso modo

Per i testi delle licenze si veda il sito www.creativecommons.it/Licenze.

4. Le tre forme delle licenze

www.copyleft-italia.it/vademecum

Ogni licenza Creative Commons si manifesta sotto tre forme differenti. La licenza vera e propria è detta Legal Code: è un testo piuttosto denso di concetti giuridici, abbastanza lungo e quindi tendenzialmente comprensibile a coloro che hanno una formazione di tipo giuridico. È questa la licenza che verrà esaminata dal giudice qualora emergesse una controversia legale sull'uso dell'opera licenziata. Tuttavia, Creative Commons ha pensato anche di riassumere i concetti essenziali delle licenze in versioni sintetiche (i cosiddetti Commons Deed) facili da capire anche per i semplici utenti e contraddistinti da efficaci visuals. Inoltre, ogni licenza è convertibile in alcune righe di linguaggio informatico (il cosiddetto Digital Code) che fungono da metadati, ovvero da informazioni digitali che permettono ai motori di ricerca di individuare e riconoscere correttamente l'opera che li contiene.

Copyleft e opere audiovisive

1- Accorgimenti in materia di diritti d'autore

Innanzitutto è opportuno soffermarsi sulla definizione che l'ordinamento italiano dà di questa categoria di opere dell'ingegno e conseguentemente sulle distinzioni concettuali contenute nella legge 633/41. La legge italiana sul diritto d'autore all'art. 2, n. 6, elencando le tipologie di opere tutelate, fa esplicito riferimento alle "opere dell'arte cinematografica, muta e sonora" ma non ne fornisce una definizione chiara ed univoca, lasciando – come accade in questi casi – il compito alla dottrina giuridica. Possiamo dunque rifarci all'indicazione di P. Greco (ripresa a sua volta da P. Auteri): in sostanza, l'opera cinematografica è «l'opera che si avvale come mezzo espressivo di immagini in movimento ottenute col processo fotografico» (o con procedimento analogo).

Tuttavia è importante notare che il succitato n. 6 compie una importante precisazione, aggiungendo la frase «semprèché non si tratti di semplice documentazione protetta ai sensi della norma del capo quinto del titolo secondo», cioè i diritti relativi alle fotografie previsti dagli artt. 87 ss. della legge 633/41. Si tratta di diritti connessi (quindi non di veri e propri diritti d'autore) che

assicurano all'opera una protezione più limitata nel tempo e un diverso regime per il loro esercizio da parte dei titolari. Preciseremo più avanti tale distinzione; tuttavia qui è importante cogliere il senso della differente collocazione delle opere a seconda che si tratti di vere e proprie opere dell'arte cinematografica (dotate di un certo livello di originalità e creatività, perciò tutelate da diritto d'autore e dai relativi diritti connessi) e opere cinematografiche di mera documentazione (tutelate solo da un diritto connesso).

Nel caso di opere della prima categoria è importante tener presente che, ai sensi dell'art. 44 della legge 633/41, sono considerati coautori (dunque pari-menti titolari di diritti d'autore) quattro figure essenziali nel processo creativo di questo tipo di prodotto culturale: l'autore del soggetto, l'autore della sceneggiatura, l'autore delle musiche originali e il direttore artistico (ovvero, il regista). Da ciò deriva che saranno questi soggetti a poter decidere in via originaria come utilizzare l'opera e se applicare eventualmente una licenza di tipo copyleft all'opera, con la quale concedere alcuni particolari utilizzi.

Tuttavia la legge, all'articolo successivo, effettua un'altra importante precisazione: «L'esercizio dei diritti di utilizzazione economica dell'opera cinematografica spetta a chi ha organizzato la produzione stessa» (cioè, il produttore cinematografico). È opportuno dunque tener presente di quest'aspetto, dato che le licenze copyleft in molti casi concernono anche l'utilizzazione economica. Perciò nella decisione sull'applicazione di una licenza dovrà necessariamente essere coinvolto anche il produttore.

Nel caso di opere di mera documentazione la situazione a livello pratico cambia di poco. Infatti, se leggiamo l'art. 88 della legge (che al primo comma recita «Spetta al fotografo il diritto esclusivo di riproduzione, diffusione e spaccio della fotografia»), capiamo che i diritti sulle mere fotografie, pur essendo qualificati dal nostro ordinamento come "diritti connessi", si comportano in sostanza come i diritti d'autore in senso stretto, attribuendo una pregnante esclusiva al fotografo, con la sola differenza della più breve durata: vent'anni dalla produzione della fotografia (art. 92), contro i settant'anni dalla morte dell'autore per le opere fotografiche. Lo stesso tipo di ragionamento va poi trasposto all'ambito delle opere audiovisive, in virtù dell'assimilazione compiuta dal n. 6 dell'art. 2 (di cui si è perlato sopra).

2- Accorgimenti in materia di diritti connessi

Per la sua natura di opera complessa, l'opera audiovisiva (sia essa opera d'arte cinematografica o opera di semplice documentazione) necessita dell'intervento di soggetti che ricoprono quindi un ruolo fondamentale: rendono l'opera fruibile al pubblico. Ci si riferisce agli attori, agli interpreti, ai musicisti che eseguono la colonna sonora, ai responsabili di fotografia, montaggio, sce-

nografia: tutti soggetti che, pur non essendo in senso stretto autori dell'opera, svolgono attività con un certo apporto creativo e di grande rilevanza per la riuscita finale del prodotto. Costoro dunque non dispongono di veri e propri diritti d'autore ma di quelli che l'ordinamento italiano chiama diritti connessi, disciplinati in generale dagli articoli 72 e seguenti della legge 633/41. Ciò non significa che nell'economia della produzione e della distribuzione di un'opera cinematografica questi soggetti siano dotati di un minore potere contrattuale; semplicemente sono dotati di strumenti giuridici di tutela diversi rispetto a quelli degli autori veri e propri.

In fatto di applicazione di licenze copyleft si è dunque posto un problema: gran parte delle licenze non si occupano esplicitamente dei diritti connessi ma più strettamente dei diritti d'autore. Tuttavia, per certe categorie di opere (come squisitamente quelle audiovisive), il mancato "licenziamento" dei diritti connessi rischia di rendere in gran parte vana la scelta del copyleft.

Cerchiamo di capire meglio la questione, con alcuni esempi pratici. Consideriamo l'ipotesi di un film rilasciato con una licenza open content strettamente riferita ai diritti d'autore: ciò significa che i quattro soggetti-autori (regista, sceneggiatore, autore del soggetto, autore delle musiche) hanno consentito l'utilizzo dei loro contributi creativi (con l'eventuale consenso anche del produttore per gli utilizzi economici). Ma che dire di tutti gli altri soggetti coinvolti nella realizzazione dell'opera (attori, tecnici, etc.)?

Se considerassimo la questione in maniera rigida, il risultato potrebbe essere quello che non potremo fare né distribuire copie dell'opera (cosa invece concessa da tutte le licenze opencontent), ma potremo ad esempio solamente riprodurre e diffondere il soggetto o la musica (come opere autonome e separate dal complesso del film). Ci si è chiesti in più occasioni che senso avrebbe questo tipo di approccio, alla luce anche dello spirito originario del fenomeno copyleft.

Di questa problematica ho già proposto una mia interpretazione e possibili soluzioni nel libro *Teoria e pratica del copyleft* (disponibile anche alla pagina web www.copyleft-italia.it/libro2) di cui riporto il passo che interessa: «Un simile assetto rischierebbe di paralizzare l'applicazione del copyleft ad opere musicali e audiovisive, dato che l'autore non potrebbe consentire di sua iniziativa la copia di fonogrammi o filmati i cui diritti connessi appartengono ad altri soggetti. Per fortuna però il diritto non è una scienza fisica o matematica ma una scienza umana, così che la ratio su cui si fonda l'esistenza dei diritti connessi rende la situazione meno rigida. Infatti, per definizione, l'esercizio di tali diritti dipende direttamente dall'esercizio del diritto d'autore sull'opera; e a rigor di logica i diritti d'autore sorgono prima dei diritti connessi (infatti, prima scrivo una canzone e solo poi vado in sala d'incisione per registrarla).

Quindi anche la scelta da parte dell'autore di distribuire la sua opera in regime di copyleft dovrebbe essere precedente alle operazioni di incisione e rappresentazione. Ciò per dimostrare che, affinché l'autore possa essere considerato legittimamente e a tutti gli effetti il licenziante dell'opera (anche nella versione fonografica o audiovisiva), dovrebbe essere sufficiente che i titolari dei diritti connessi fossero a conoscenza della particolare scelta dell'autore al tempo in cui hanno fornito il loro contributo. E in tal senso potrebbe essere consigliabile che l'autore/licenziante faccia preventivamente firmare a tutti i soggetti titolari di diritti connessi una liberatoria in cui dichiarino di essere a conoscenza della licenza applicata all'opera e delle sue implicazioni pratiche e giuridiche. Così si metterebbe al riparo da eventuali pretese da parte loro contrarie allo spirito copyleft».

PARTE QUARTA
FAIR USE

Il *fair use*

estratto da Wikipedia¹

Il *fair use* (in italiano, *uso o utilizzo leale, equo o corretto*) è una clausola legislativa presente nel Copyright Act [...], la legge sul copyright statunitense. La clausola stabilisce la lecita citazione non autorizzata o l'incorporazione di materiale protetto da copyright nell'opera di un altro autore, sotto alcune condizioni.

[...]

La dottrina del *fair use* è per tradizione considerata una esclusiva della legislazione degli Stati Uniti. In altre legislazioni di tradizione anglosassone è in vigore un principio simile: il *fair dealing*, più orientato agli usi didattici. Secondo tale tradizione, nelle legislazioni dell'Europa continentale il *fair use* non trovava applicazione. Tuttavia, anche su pressione statunitense, molti concetti del copyright anglosassone, col tempo sono stati recepiti nel diritto dei singoli stati europei.

Allo stesso modo, i precetti del *fair use* hanno cominciato ad introdursi sia nella normativa dell'Unione europea, sia in quella dei singoli paesi².

[...]

Nell'aprile 2007, il Parlamento europeo ha votato in seduta plenaria una relazione che accoglie la proposta della Commissione di una nuova direttiva sul diritto d'autore e, nello stesso tempo, introduce una serie di emendamenti.

Uno, in particolare, ricalcato sostanzialmente sul *fair use* statunitense, stabilisce che la riproduzione in copie o su supporto audio o con qualsiasi altro mezzo, a fini di critica, recensione, informazione, insegnamento (compresa la produzione di copie multiple per l'uso in classe), studio o ricerca, «non debba essere qualificato come reato».

[...]

1 Estratto da http://it.wikipedia.org/wiki/Fair_use.

2 In Italia l'unica norma assimilabile al *fair use* è l'articolo 70 della legge 633 del 1941, ma di essa la giurisprudenza dà un'interpretazione restrittiva.

Il senatore Mauro Bulgarelli ha interrogato il governo italiano sull'opportunità di estendere anche in Italia il concetto del *fair use* per le attività didattiche e scientifiche³. La deputata Anna Maria Cardano ha presentato analoga interrogazione presso la Camera dei deputati. Al parlamento sono stati presentati diversi disegni di legge per l'introduzione del *fair use*⁴.

La risposta del governo ha affermato che a seguito dell'entrata in vigore del decreto legislativo 9 aprile 2003, n. 68, «Attuazione della direttiva 2001/29/CE sull'armonizzazione di taluni aspetti del diritto d'autore e dei diritti connessi nella società dell'informazione», il testo dell'articolo 70 della legge sul diritto d'autore riprodurrebbe sostanzialmente il regime del *fair use* statunitense.

Nel dicembre 2007, il Parlamento italiano, su proposta della Commissione Cultura della Camera presieduta da Pietro Folena, ha approvato il contestato comma 1 bis in estensione dell'art. 70 della Legge sul diritto d'autore, secondo cui:

«1-bis. È consentita la libera pubblicazione attraverso la rete internet, a titolo gratuito, di immagini e musiche a bassa risoluzione o degradate, per uso didattico o scientifico e solo nel caso in cui tale utilizzo non sia a scopo di lucro. Con decreto del Ministro per i beni e le attività culturali, sentiti il Ministro della pubblica istruzione e il Ministro dell'università e della ricerca, previo parere delle Commissioni parlamentari competenti, sono definiti i limiti all'uso didattico o scientifico di cui al presente comma».

Nel marzo 2008, il giurista Guido Scorsa e l'editorialista Luca Spinelli hanno promosso un'iniziativa nazionale per definire il comma 1-bis e introdurre alcune ingenti liberalizzazioni nel diritto d'autore italiano. L'iniziativa, sostenuta da personalità della ricerca e della politica italiana (Elio Veltri, Fiorenzo Cortiana, Mauro Bulgarelli, Salvatore Gaglio, Bruno Mellano ed altri), ha portato ad una proposta di Decreto Attuativo ai ministri per i beni e le attività culturali, della pubblica istruzione e dell'università e della ricerca.

[...]

Uno degli esempi più celebri di diversa lettura della normativa sul *fair use* è tra due colossi statunitensi della comunicazione sul web. Per Google, il *fair use* è la lecita riproduzione di stralci consistenti in qualche pagina di testi sotto copyright, come avviene nel suo servizio Google Books, rilanciato con la collaborazione di molte università statunitensi. L'iniziativa è invece contestata da Microsoft.

[...]

Molti dei film posti sul noto sito YouTube invocano il *fair use* per legittimare l'uso di brani coperti da copyright. Nelle stesse linee guida dettate da YouTube, dopo aver elencato i casi in cui si è di fronte ad una chiara violazione del copyright, sono indicati casi particolari nei quali si potrebbe legittimamente invocare il *fair use*, ma viene lasciata la responsabilità della scelta all'utente.

Per le proprie linee guida, YouTube è stata oggetto di alcuni processi intentati da autori che reputavano violati i propri diritti d'autore.

[...]

³ Si veda nel volume l'interrogazione del sen. Bulgarelli e la risposta del Sottosegretario di Stato per i beni e le attività culturali Marcucci.

⁴ Una proposta di legge del deputato Balducci è riportata nel volume.

**Riflessioni in tema di accesso ai materiali di archivio
e loro utilizzo nella produzione di audiovisivi:
eccezioni, limitazioni e *fair use*⁵**

Marcello Mustilli⁶

1. Che il diritto d'autore costituisca un ambito normativo spesso insidioso e problematico appare oggi un dato acquisito tanto per l'interprete, quanto per il legislatore nazionale, europeo ed internazionale. Entrambi si trovano infatti sempre più di frequente a fronteggiare contraddizioni e sfide causate dall'incessante evoluzione, da un lato, delle forme espressive culturali, dall'altro, e soprattutto, delle forme tecniche attraverso cui esse si esprimono. Un certo grado di problematicità è inevitabile in un settore del diritto, come quello di cui si discorre, che rinvie rispettivamente nella cultura e nella tecnica – due manifestazioni umane in continua evoluzione – i suoi due punti cardine; il già di per sé complesso equilibrio tra tali due fattori tuttavia è divenuto in tempi recenti particolarmente arduo da raggiungere, in seguito all'avvento della cosiddetta era digitale.

L'era digitale ha segnato infatti una fase di sviluppo delle forme di espressione e circolazione delle opere intellettuali così profonda e repentina da porre in crisi l'intero sistema normativo e di mercato sino ad allora formatosi. Da un sistema basato essenzialmente su forme tangibili e finite (CD, DVD, diffusioni televisive analogiche, etc.) si è passati ad uno nel quale i contenuti, in quanto digitalizzati, possono essere creati, riprodotti in copie esatte, modificati e fatti circolare, in modo potenzialmente infinito e difficilmente controllabile: tutto mediante dei semplici *click*. Le implicazioni di tali mutamenti, alcune delle quali fortemente problematiche, sono davanti agli occhi di tutti quanto e forse anche più dei vantaggi offerti dalle nuove tecnologie. Esse spesso conquistano le prime pagine dei giornali con titoli dedicati a pirateria, crisi della discografia, crisi dell'*home video* e simili.

⁵ Il presente scritto riassume, in parte ampliando, la relazione esposta dall'autore in occasione del "Seminario di aggiornamento ed alta formazione" sul *Diritto d'autore e copyright nell'uso e riuso, diffusione e distribuzione dei documenti filmici e audiovisivi* tenutosi in Roma il 3 e 4 marzo 2009, organizzato dalla Fondazione Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico. In linea con il carattere interdisciplinare del seminario, esso si propone di trattare i temi oggetto di analisi in modo fruibile anche da parte di lettori non esperti in discipline giuridiche; a tale scopo, i riferimenti più specifici di carattere tecnico-giuridico sono esposti nelle note a piè di pagina e la discussione svolta nel testo principale viene mantenuta, nei limiti del possibile, in termini accessibili anche ai non addetti ai lavori.

⁶ Avvocato – Studio legale BLM – Bellettini Lazzareschi Mustilli.

Come ha reagito il legislatore, nazionale ed internazionale, di fronte a tali avvenimenti? La risposta breve è: rafforzando la tutela dei diritti d'autore.⁷ Occorre premettere a questo punto che, per esigenze di sintesi, la presente relazione è incentrata sul panorama italiano e comunitario, con solo ad un breve accenno agli Stati Uniti per quanto riguarda quello internazionale; e, poiché persegue l'obiettivo di fornire una panoramica generale più che un'analisi di dettaglio, si avvale di inevitabili semplificazioni che -si spera- verranno perdonate dal lettore.

Ebbene, ciò premesso, quanto avvenuto negli ultimi dieci-quindici anni nell'anidetto ambito qui considerato, è che, dal legislatore comunitario prima e da quello nazionale poi (quest'ultimo in gran parte a seguito del primo), si è registrata una produzione normativa piuttosto intensa volta, seppur con modi e forme in certa misura variabili, ad un unico obiettivo: ampliare e rafforzare la tutela dei diritti d'autore e dei cosiddetti diritti connessi. A tale scopo, in alcuni casi le definizioni dei diritti preesistenti sono state riformulate per renderle più chiare nel rinnovato panorama tecnologico;⁸ in altri casi sono state introdotte e regolate nuove fattispecie determinate dai nuovi scenari;⁹ in pressoché tutti i casi, comunque, l'aggiornamento è stato sempre nella direzione di un ampliamento dei diritti; ciò sul presupposto, dato per assunto, che il sistema di tutela, posto in crisi ed esposto a maggiori rischi in esito all'avvento delle forme digitali, necessitasse di un generale rafforzamento.¹⁰

⁷ La storia dell'armonizzazione del diritto d'autore europeo fu invero sin dai suoi primi passi, compiuti nella Convenzione di Berna (la cui prima stesura risale al 1886), incentrata sulla protezione dei diritti. Una tale impostazione era d'altronde naturale, se si considera che il principale obiettivo perseguito mediante la Convenzione era quello di uniformare il trattamento minimo da riconoscersi agli autori residenti degli Stati Membri dell'Unione di Berna, secondo un principio di non-discriminazione che superasse le differenze di trattamento derivanti dai trattati bilaterali all'epoca vigenti tra alcuni Stati. Cfr., sull'argomento: Sterling, *World Copyright Law*, Thomson Sweet & Maxwell, 2003, pp. 601-603; Ricketson, *The Berne Convention for the Protection of Literary and Artistic Works*, Kluwer Law and Taxation, 1987, pp. 1886-1986.

⁸ Tale riformulazione ha riguardato in particolare il diritto di riproduzione, il diritto di comunicazione al pubblico ed il diritto di distribuzione. Cfr., rispettivamente, gli articoli 2, 3 e 4 della Direttiva del Parlamento Europeo e del Consiglio del 22 maggio 2001 "sull'armonizzazione di alcuni aspetti dei diritti d'autore e connessi nella società dell'informazione" (di seguito anche come "Direttiva 29/2001/CE").

⁹ Ad esempio le nuove fattispecie di riproduzione temporanea tipiche dell'ambiente *on line*, regolata dall'articolo 5, comma 1, della Direttiva 29/2001/CE.

¹⁰ Tale approccio a livello comunitario fu maturato ed annunciato attraverso alcuni documenti ufficiali: anzitutto il *Green Paper on Copyright and Related Rights in the Information Society*, pubblicato nel 1995, al quale seguì un'ampia consultazione con le parti sociali; in secondo luogo il *Follow-Up al Green Paper*, pubblicato nel 1996, nel quale furono esposte le conclusioni

La riflessione che si intende offrire in questo scritto è che tale approccio normativo, per come attuato, non si sia rivelato del tutto adeguato.

2. La principale ragione dell'inadeguatezza qui sostenuta è che l'approccio in questione ha comportato l'ampliamento, all'interno del sistema di tutela offerto dal diritto d'autore, della sola area dei divieti.

Come gli addetti ai lavori ben sanno, ed i non addetti ai lavori facilmente possono comprendere, l'essenza del diritto d'autore risiede nel concetto di privativa intellettuale, ovvero nel riconoscimento all'autore da parte dell'ordinamento giuridico del potere di vietare ad ogni altro terzo determinati utilizzi della propria opera intellettuale. Così, ad esempio, affermare che l'autore abbia il diritto esclusivo di pubblicare la propria opera, altro non vuol dire che riconoscere all'autore il potere di vietare che terzi possano pubblicarla; affermare che l'autore abbia un diritto esclusivo di riprodurre l'opera in copie, altro non vuol dire che riconoscere all'autore un potere di vietare che altri realizzino tali copie; e così via. In tale prospettiva, le singole facoltà esclusive nelle quali, secondo la tradizionale ricostruzione, si articola il generale diritto dell'autore di sfruttare la propria opera "in qualsiasi forma e modo",¹¹ si traducono in altrettanti divieti imposti a tutti gli altri terzi entro l'ordinamento; da esse discende, reciprocamente, il potere dell'autore di autorizzare solo alcuni di tali terzi a compiere determinate utilizzazioni della sua opera, se del caso subordinando

circa l'approccio scelto dalla Commissione UE per la futura azione normativa da intraprendersi. All'esito di tale processo la Commissione presentò, nel dicembre 1997, la *Proposal for an EC Directive on Copyright and Related Rights in the Information Society*. Tale *Proposal* fu infine approvata, con alcune modifiche, come *Directive 2001/29/EC of the European Parliament and of the Council of 22 May 2001 on the harmonisation of certain aspects of copyright and related rights in the information society* ("Direttiva del Parlamento Europeo e del Consiglio 2001/29/CE del 22 maggio 2001 sull'armonizzazione di alcuni aspetti dei diritti d'autore e connessi nella società dell'informazione"), oltre commentata nel testo.

¹¹ Nella legislazione italiana tale potere esclusivo dell'autore di sfruttare l'opera in "ogni forma e modo" è riconosciuto nell'articolo 12, 2º comma, della legge 22 aprile 1941, n. 633 ("Legge sul Diritto d'Autore" o "L.A."), il quale recita: «[L'autore]... ha [...] il diritto esclusivo di utilizzare economicamente l'opera in ogni forma e modo originale, o derivato, nei limiti fissati da questa legge, ed in particolare con l'esercizio dei diritti esclusivi indicati negli articoli seguenti». I "diritti esclusivi indicati negli articoli seguenti" cui fa riferimento la disposizione richiamata rappresentano le cosiddette facoltà esclusive dell'autore nelle quali, secondo tradizionale ricostruzione, il generale potere di sfruttamento dell'autore si estrinseca ed articola. Dette facoltà (o diritti, se si preferisce tale terminologia) sono elencate e disciplinate agli articoli 12 e seguenti della Legge sul Diritto d'Autore, e comprendono: il diritto di riproduzione (art. 13 L.A.); il diritto di trascrizione (art. 13 L.A.); il diritto di pubblica esecuzione e rappresentazione (art. 15 L.A.); il diritto di comunicazione al pubblico (art. 16 L.A.); il diritto di distribuzione (art. 17 L.A.); il diritto di traduzione (art. 18 L.A.); il diritto di noleggio e prestito (art. 19 L.A.).

tale autorizzazione al rispetto di talune condizioni; tra dette condizioni, il pagamento di un corrispettivo spicca per la sua particolare rilevanza economica e allo stesso tempo culturale, in quanto subordina le possibilità per il terzo di esercitare una determinata facoltà rispetto all'opera non semplicemente al consenso espresso o meno dell'autore, bensì anche alla effettiva possibilità per il terzo di pagare il prezzo di tale consenso fissato dall'autore.

Ma il sistema del diritto d'autore non è fatto soltanto di divieti. Tra gli elementi alla base di tale sistema infatti non vi è soltanto l'interesse di carattere "proprietario" dei titolari del diritto d'autore o dei diritti connessi – da soddisfarsi, come appena osservato, tramite meccanismi di divieto (legale) ed autorizzatori (convenzionali) – bensì anche l'interesse della collettività degli utenti -attuali o potenziali utilizzatori delle opere tutelate- ad accedere all'informazione ed alla cultura espresse in dette opere a condizioni ragionevoli, così da poter conoscere il pensiero altrui (espresso in dette opere) e potere esprimere liberamente il proprio. Gli anzidetti contrapposti interessi – dei titolari dei diritti da un lato e della collettività dall'altro – poggiano su fondamenti giuridici il cui rango costituzionale, seppure con formulazioni anche molto diverse a seconda degli ordinamenti e delle interpretazioni, è riconosciuto pressoché unanimemente negli ordinamenti che presentano un sistema di proprietà intellettuale moderno; tuttavia, quando dal riconoscimento astratto dei principi si passa alla loro concreta attuazione normativa, l'attenzione verso il primo termine dell'equazione (gli interessi dei titolari dei diritti) diviene preponderante ed a volte assorbente rispetto al secondo (gli interessi della collettività degli utilizzatori, potenziali o attuali, delle opere).¹²

Ciò è esattamente quanto avvenuto, in modo particolarmente evidente, nell'ambito della produzione normativa europea degli ultimi dieci - quindici anni in tema di diritto d'autore, cui si faceva poc'anzi cenno. Al riguardo, qui interessa in particolare analizzare il modo in cui, nell'ambito del contesto legislativo indicato, è stata trattata la disciplina sulle cosiddette eccezioni e limitazioni al diritto d'autore.

3. Le eccezioni e limitazioni – che di seguito per brevità indicheremo con il termine "eccezioni", tralasciando le pur interessanti riflessioni terminologiche che potrebbero svolgersi riguardo tali espressioni¹³ – costituisco-

no, nell'ambito del sistema del diritto d'autore, l'elemento che potremo considerare l'"inverso" dei diritti, ovvero dei divieti nei quali, come innanzi osservato, tali diritti si risolvono. Laddove individui esigenze meritevoli di tutela che lo giustifichino, il legislatore sottrae, almeno in parte, al titolare del diritto d'autore il potere di vietare un determinato utilizzo della sua opera: in ciò consiste, in essenza e semplificando, un'eccezione al diritto d'autore.¹⁴

Partendo dalla premessa che il diritto d'autore trovi il suo fondamento costituzionale nei diritti alla personalità dell'autore ed in quelli di proprietà e di libera impresa,¹⁵ la dottrina e la giurisprudenza prevalenti a livello europeo hanno sempre richiesto che alla base di un'eccezione ai diritti d'autore vi siano diritti costituzionali di rango almeno pari rispetto ai diritti da limitare, e si sono mostrate sempre riluttanti ad applicare estensivamente o comunque analogicamente le norme in tema di eccezioni.¹⁶

temente utilizzato di "libere utilizzazioni": si veda al riguardo il titolo del Capo V della legge 22 aprile 1941, n. 633 ("Legge sul Diritto d'Autore") quale modificato dall'art. 9 del D.lgs. 9 aprile 2003, n. 68, attuativo della Direttiva 29/2001/CE. Pur non volendosi addentrare in questo scritto, come precisato nel testo, in approfondite considerazioni riguardo le distinzioni ed evoluzioni riscontrabili all'interno di tale area terminologica, è appena il caso di osservare come la definizione oggi comunemente adottata ponga in risalto il connotato di eccezionalità ("eccezioni") delle fattispecie in esame, e la configuri in termini di reciprocità quasi per sottrazione ("limitazioni") rispetto al diritto d'autore, laddove la precedente terminologia "libere utilizzazioni" aveva invece un connotato positivo ("utilizzazioni") ed evidenziava il fondamento autonomo delle fattispecie in questione ancorandolo ad un principio di libertà ("libere").

14 Volendo precisare maggiormente i termini del discorso, le limitazioni ed eccezioni al diritto d'autore dovrebbero raggrupparsi in tre tipologie fondamentali: a) quelle che comportano un'esclusione *tout court* della protezione per determinate fattispecie (ad es. i discorsi parlamentari); b) quelle che comportano una limitazione dell'ampiezza dei diritti normalmente concessi, così da liberalizzare determinate utilizzazioni (ad es. le citazioni per fini di critica o discussione); c) quelle che comportano una licenza *ex lege*, a seconda dei casi accompagnata o meno dal pagamento di un compenso (ad es. la copia privata). L'analisi svolta nella presente relazione prende in considerazione soprattutto la categoria b), sebbene le riflessioni di ordine più generale in essa svolte siano estendibili a tutti e tre i tipi.

15 Come noto, infatti, nella tradizione europea il diritto d'autore viene visto come un diritto di natura non meramente economica, bensì anche morale, in quanto l'opera è considerata espressione della personalità dell'autore. In quanto diritto "naturale" basato su, per così dire, un mix di personalità dell'autore e diritto di proprietà, il diritto d'autore in Europa viene costituzionalmente fondato, a seconda dei Paesi, nei diritti costituzionali a tutela della persona e/o della proprietà.

16 Cfr. ad es. il caso *Manifest*, Supreme Court of Sweden 23 dicembre 1985, GRUR Int. 1986, p. 739, citato, con ulteriori richiami e commenti in P. B. Hugenholtz, *Copyright and Freedom of Expression in Europe*, cit., laddove l'Autore osserva come un superamento della visione riduttiva delle eccezioni e limitazioni al diritto d'autore ad oggi prevalse a livello europeo risultereb-

12 Sull'argomento cfr. tra gli altri: P. B. Hugenholtz, P. Bern, *Copyright and Freedom of Expression in Europe*, in Rochelle Cooper Dreyfuss, H. First and D. L. Zimmermann eds., *Innovation Policy in an Information Age*, Oxford University Press 2000; H. Laddie, *Copyright: Over-Strength, Over-Regulated, Over-Rated?*, 1996, EIPR 253.

13 Il termine "eccezioni e limitazioni" (al diritto d'autore e ai cosiddetti diritti connessi), di origine internazionale e comunitaria, ha ormai sostituito nella legislazione italiana quello preceden-

Tale riluttanza è stata da sempre particolarmente evidente in Italia, dove, da larga parte della dottrina e dalla giurisprudenza del tutto prevalente, si è costantemente sottolineato come le norme che stabiliscono eccezioni al diritto d'autore siano da considerarsi eccezionali e, pertanto, da interpretarsi restrittivamente.¹⁷

be giustificato, quando non addirittura dovuto, alla luce dei principi in materia di libertà di espressione affermati in fondamentali strumenti partiti internazionali; tra questi egli richiama in particolare la Convenzione Europea sui Diritti Umani firmata a Roma il 4 novembre 1990, notando come il suo articolo 10 (1. *Everyone has the right to freedom of expression. This right shall include freedom to hold opinions and to receive and impart information and ideas without interference by public authority and regardless of frontiers. [...] 2. The exercise of these freedoms, since it carries with it duties and responsibilities, may be subject to such formalities, conditions, restrictions or penalties as are prescribed by law and are necessary in a democratic society, in the interest of national security, [...] for the protection of [...] the reputation of rights of others [...]*) suggerisca un rapporto di parità di rango costituzionale tra libertà di espressione (*freedom of expression*) e copyright (*rights of others*), se non addirittura di prevalenza della prima, che l'avvicina all'impostazione della Costituzione U.S.A. (sulla quale cfr. le considerazioni *infra* svolte in questa relazione). Tuttavia l'importanza di previsioni come quella appena richiamata è stata a dir poco trascurata da parte della prevalente dottrina e giurisprudenza europee e, conseguentemente, lo è stato il ruolo giocato dalla libertà di espressione nell'ambito del sistema del diritto d'autore (in tal senso: P. B. Hugenholtz, *cit.*; H. Laddie, *Copyright: Over-Strenght, Over-Regulated, Over-Rated?*, 1996, EIPR 253).

17 Secondo il tradizionale orientamento della dottrina italiana, i diritti d'autore si fondano sul diritto di proprietà e di impresa (artt. 41 e 42 Cost.) e le norme che limitano tali diritti, facendo eccezione alla regola generale che riserva all'autore il diritto esclusivo di sfruttare la propria opera, devono essere interpretate restrittivamente e, comunque, non analogicamente (cfr. tra gli altri: P. Marchetti-L. C. Ubertazzi, *Commentario breve al diritto della concorrenza*, 2^a Ed., 1862; L. C. Ubertazzi, *Le utilizzazioni libere della pubblicità*, in *AIDA* 1994, 63, 71; D. Sarti, *Diritti esclusivi e circolazione dei beni*, 237; R. Valenti, *Il Fair use nel copyright statunitense e le eccezioni e limitazioni nel diritto d'autore italiano*, 102; P. Galli, *AIDA* 2000, 935). Tale orientamento è ad oggi il tutto prevalente nella giurisprudenza italiana, sa di legittimità che di merito (cfr. tra gli altri: Cass. 1997/2089; Cass. 97/11143; Trib. Roma 13 ottobre 2004, in *AIDA* 2005, 564; App. Milano 26 marzo 2002, in *AIDA* 2003, 799; App. Bologna 11 gennaio 2001, in *AIDA* 2003, 705; Trib. Milano 13 luglio 2000, in *AIDA* 2001, 471, App. Milano 21 marzo 2000, in *AIDA* 2000, 930; Trib. Trento 22 febbraio 2000, in *AIDA* 2000, 896; Trib. Milano 12 febbraio 2000, in *AIDA* 2000, 890; App. Milano 28 maggio 1999, in *AIDA* 1999, 736). Da parte di altra dottrina si è ha teorizzato invece in vario modo un primato, o almeno una parità, delle esigenze di promozione della cultura rispetto agli interessi economici dell'autore, traendone la conseguenza che le norme sulle limitazioni al diritto d'autore non siano da considerarsi di carattere eccezionale (cfr. tra gli altri: G. Angelicchio, in *AIDA* 04, 576 ss.; P. Auteri, in *Diritto di autore*, in AA.VV., *Diritti industriali, proprietà intellettuale e concorrenza*, Giappichelli, Torino, 2001, il quale sostiene la possibilità di applicazione di applicazione estensiva, ma non di applicazione analogica, dell'articolo 70 L.A.; M. Ricolfi, in *Diritti d'autore*, in G. Cottino, *Trattato di diritto commerciale*, Cedam, Padova, 2001, II, 460, il quale sostiene

Tale atteggiamento ha da sempre, nel sistema del diritto d'autore italiano ed europeo, limitato significativamente l'impatto che le eccezioni avrebbero potuto avere al fine di operare un bilanciamento rispetto al sistema di divieti insito ai diritti. La dialettica tra eccezioni e diritti si è poi ulteriormente sbilanciata in favore di questi ultimi in coincidenza con l'entrata in vigore della normativa di origine comunitaria dettata negli ultimi dieci-quindici anni, cui si è già fatto innanzi cenno. In detto ambito, un peso determinante ha avuto la Direttiva del Parlamento Europeo e del Consiglio 2001/29/CE del 22 maggio 2001 "sull'armonizzazione di alcuni aspetti dei diritti d'autore e connessi nella società dell'informazione" (di seguito per brevità come "Direttiva 2001/29"), sulla quale pertanto di seguito ci si sofferma.

4. Lo spazio limitato a disposizione impedisce un esame di carattere generale della Direttiva 2001/29, e richiede che la sua analisi sia svolta sinteticamente con solo riferimento all'aspetto che qui specificamente interessa ossia la disciplina delle eccezioni.¹⁸ A tale riguardo, in estrema sintesi, le principali criticità rilevabili relativamente al modo in cui la Direttiva ha disciplinato le eccezioni al diritto d'autore paiono poter essere individuate nelle seguenti:¹⁹

- a) tutte le eccezioni previste nella Direttiva, tranne una (cioè quella avente ad oggetto gli atti di riproduzione temporanea che siano parte necessaria di un procedimento tecnologico), sono di introduzione facoltativa per gli Stati Membri, i quali pertanto sono liberi di introdurre tutte, solo alcune o anche nessuna delle eccezioni previste, con conseguente frammentazione del quadro normativo di riferimento;
- b) la lista delle eccezioni dettata nella Direttiva è esaustiva, pertanto essa da un lato si presenta rigida e non in grado adattarsi al quadro tecnologico in continua evoluzione, e dall'altro non consente neanche agli Stati Membri di compiere tale essenziale adattamento;
- c) non viene prevista la inderogabilità delle eccezioni, con la conseguenza che le eccezioni, ove pure recepite dagli Stati Membri, sono derogabili contrattualmente.

Le conseguenze delle segnalate criticità sono efficacemente descritte dalle conclusioni di un autorevole studio pubblicato in materia:

invece anche la possibilità di applicazione analogica dell'articolo 70 L.A.).

18 Le eccezioni e limitazioni sono disciplinate dall'art. 5 della Direttiva 2001/29/CE.

19 Le criticità evidenziate nel testo sono state poste in luce da numerosi interpreti. Tra i vari studi in materia cfr., per tutti: *Study on the Implementation and Effect in Member States' Laws of Directive 2001/29/EC on the Harmonization of Certain Aspects of Copyright and Related Rights in the Information Society*, Institute for Information Law, University of Amsterdam, February 2007.

*The result is a mosaic of exceptions and limitations that vary from Member State to Member State, which might seriously impede the establishment of cross-border online content services.*²⁰

Le conclusioni dello studio citato sono riferite ai servizi *on line*; peraltro, esse sono pienamente applicabili anche a quelli *off line*, almeno per quanto riguarda il settore che qui consideriamo ossia quello dell'audiovisivo. In tale ambito, il settore delle produzioni audiovisive cosiddette di tipo *factual*²¹ costituisce un eccellente banco di prova per evidenziare le implicazioni problematiche derivanti dalla disciplina in esame, ed è quello su cui di seguito ci si soffermerà.

Per rendere l'analisi concreta e centrata sul tema odierno ossia il riutilizzo degli archivi, ciò verrà fatto prendendo in considerazione, a scopo esemplificativo, il caso di un ipotetico autore italiano che intenda realizzare un documentario e, in relazione a ciò, necessiti di utilizzare alcuni materiali filmici preesistenti che si trovano nella disponibilità di soggetti terzi, ad esempio un canale televisivo.²²

5. Prima di procedere, è opportuno tuttavia sottolineare preliminarmente

20 Cfr. *Study on the Implementation and Effect in Member States' Laws of Directive 2001/29/EC on the Harmonization of Certain Aspects of Copyright and Related Rights in the Information Society*, cit., *Executive Summary*, 4-5.

21 Con il termine *factual*, nella prassi televisiva e nel testo, si intende fare riferimento a produzioni che, seppure con forme e connotazioni diverse tra loro ed oggi quanto mai in evoluzione, presentano quale comune denominatore l'essere basate su una rappresentazione della realtà quale essa è (piuttosto che quale concepita e interpretata, come avviene nelle opere di finzione). Rientra certamente nella categoria del *factual*, così definita, il documentario, sia quello cosiddetto d'autore che quello scientifico, storico o di altro genere, il quale rientra altresì nella nozione di opera cinematografica, o assimilata all'opera cinematografica, prevista dalla Legge Autore; così come vi rientrano i *reportages* e i programmi informativi e giornalistici, rientranti invece di solito nella categoria del "programma" televisivo. Può discutersi invece se ed in che misura vi rientri la cosiddetta *docufiction*, forma espressiva oggi piuttosto in voga nella quale lo scopo documentaristico viene peculiарmente perseguito almeno in parte mediante rappresentazioni sceniche recitate. Come evidente, non è sempre agevole per l'interprete ricondurre categorie nate dalla prassi alle nozioni (di opera "cinematografica" o "assimilata"; ecc.) previste dalla Legge sul Diritto d'Autore, molte delle quali risalenti nel tempo.

22 Nel testo si fa riferimento all'autore, per semplicità, sebbene le problematiche relative all'utilizzo di materiali di archivio siano poi, dal punto di vista legale ed economico, affrontate dal produttore. Pure per semplicità, l'esempio svolto viene riferito a materiali in possesso di un *broadcaster*, ma considerazioni del tutto analoghe potrebbero estendersi al caso di materiali di archivio in possesso di soggetti di natura diversa (ad es. archivi).

una circostanza che forse non risulta evidente ai non addetti ai lavori, ma che è decisiva per l'analisi qui svolta; e cioè che, per realizzare opere audiovisive di tipo *factual*, poter contare su un robusto e chiaro sistema di eccezioni al diritto d'autore è assolutamente fondamentale.²³ La ragione di ciò deriva dal fatto che un'opera di tale tipo, al contrario di quelle cosiddette di finzione, non si basa soltanto su riprese originali pre-determinate in fase di sceneggiatura bensì anche, sovente, di materiali audio e/o visivi preesistenti che in essa vengono incorporati in fase di montaggio (ad esempio: fotografie o filmati che ritraggono accadimenti del passato; registrazioni di interviste; ecc.).

In un mondo come quello odierno, sempre più basato su immagini, la possibilità per l'autore di accedere a tali materiali preesistenti (cosiddetti materiali di repertorio) e poterli inserire nella sua opera, così da parlare *tramite immagini* al suo pubblico, è assolutamente fondamentale per esercitare appieno la propria libertà di espressione. In mancanza, infatti, l'autore potrebbe al più raccontare mediante un testo parlato (cosiddetto *speaker o voice over*) il contenuto di tali materiali, ove noto, ma ciò costituirebbe comunque una *deminutio* per la sua opera riducendone l'efficacia narrativa; oppure, qualora il contenuto dei materiali non fosse noto e/o efficacemente raccontabile, non potrebbe fare neanche quello, con conseguente sacrificio, in tal caso totale, per l'opera e per la libertà di espressione e di critica dell'autore.

Ebbene, talvolta i materiali audio e/o visivi che un autore ha l'esigenza di utilizzare potrebbero non essere accessibili e utilizzabili, per le ragioni più disparate tra cui, ad esempio, la irreperibilità o la contraria volontà del titolare dei materiali. Costui, per esemplificare ulteriormente, potrebbe per interessi personali o semplice indolenza non essere disponibile ad autorizzarne l'uso,

23 Importanza fondamentale rivestono anche, per chi realizzi opere di tipo *factual*, le norme che eccezionalmente liberalizzano l'utilizzo dell'immagine altrui, il cui esame esula peraltro dal tema delle eccezioni al diritto d'autore. Ciò in quanto, avendo le opere *factual* lo scopo di documentare la realtà quale essa realmente è, le riprese originali (ovvero realizzate appositamente per la produzione) in esse contenute non sempre possono – come invece avviene nei film di finzione – essere oggetto di autorizzazioni all'utilizzo rilasciate da parte dei soggetti in esse ritratti. Ciò può a sua volta dipendere da eventi oggettivi (ad es. la ripresa riguarda un evento di massa avvenuto in un luogo pubblico, per cui sarebbe impossibile ottenere le liberatorie da tutti i soggetti presenti), oppure dalla mancanza di disponibilità del soggetto ritratto (il quale ad esempio può temere che il documentario possa rendere un pensiero critico su fatti che lo coinvolgono). In tutte le predette ipotesi e in altre analoghe, soccorrono le norme che liberalizzano l'utilizzo delle immagini altrui, dettate dal combinato disposto dell'articolo 10 del codice civile e degli articoli 96 e 97 della L. A.

o richiedere un prezzo eccessivo per farlo o, peggio ancora, pretendere di subordinare il proprio consenso ad un sindacato di qualche tipo sui contenuti dell'opera in cui l'autore desidera inserirli.

In tutti questi casi, e nei tanti altri immaginabili, è del tutto evidente come la sola "ancora di salvezza" per un autore sia poter contare su ipotesi chiare di eccezioni al diritto d'autore che lo autorizzino – sia bene inteso: a determinate condizioni ed entro limiti ben precisi – ad utilizzare i materiali *a prescindere* dal consenso dei titolari.

Ma andiamo per ordine, e distinguiamo quindi più precisamente i tipi di problematiche che un autore di un documentario può incontrare.

6. In primo luogo, esiste un problema di accesso ai materiali di archivio.

Ad oggi, a livello internazionale, manca infatti una base normativa certa per affermare un diritto della collettività ad accedere a condizioni chiare e ragionevoli ai materiali di archivio detenuti da un terzo, ed anche a livello nazionale le normative sono inesistenti o dai più ritenute inadeguate.

Nel frattempo, come noto, sul mercato sono in corso fenomeni di concentrazione che fanno sì che sempre più materiali affluiscano nelle mani di pochi soggetti, di solito grandi archivi istituzionali o privati o articolazioni dei maggiori *broadcasters*, i quali, al fine di massimizzare i propri profitti, adottano politiche di restrizione dell'accesso a tali materiali piuttosto stringenti; ciò, notabilmente, anche nel caso di materiali in pubblico dominio, che, in quanto tali, sarebbe ragionevole rendere accessibili al pubblico al massimo grado possibile.²⁴

Sia bene inteso: non si intende qui in alcun modo disconoscere il diritto del gestore dell'archivio ad essere ricompensato per i costi sopportati per la sua preziosa attività di conservazione e catalogazione dei materiali, e per gli

²⁴ Come può notarsi, le problematiche di accesso citate non attengono all'opera intellettuale (cd. *property*), bensì al supporto fisico che la incorpora (cd. *propriety*); esse peraltro attengono indirettamente anche all'opera intellettuale, in quanto, attraverso il controllo dell'accesso ai supporti fisici, viene esercitato dal titolare un controllo di fatto anche su di essa. Infatti, pure laddove in capo a un soggetto ricorrono i presupposti per invocare un'eccezione a diritti d'autore, l'esercizio di tale eccezione può essergli di fatto precluso dall'impossibilità di reperire un supporto contenente l'opera, o comunque fortemente condizionato dai termini contrattuali imposti dal titolare dei materiali nella licenza di utilizzo eventualmente concessa (cd. *access license*). È evidente, dalle osservazioni che precedono, come affrontare le problematiche di accesso di cui trattasi sia cruciale per regolare efficacemente i rapporti tra collettività e soggetti detentori di materiali rilevanti per la diffusione della cultura. Altrettanto evidente è che i mezzi per farlo non possono essere forniti soltanto dalla normativa sul diritto d'autore, ma devono venire anche da altri settori del diritto primo tra i quali la normativa a tutela della concorrenza, i quali esulano peraltro dall'ambito della presente analisi.

ulteriori eventuali servizi accessori offerti (duplicazione, ricerca, ecc.) da esso svolti. Si intende piuttosto osservare come la ragionevolezza di tale compenso divenga difficile da rinvenire laddove, come talvolta accade, la sua misura tenda a coincidere con quella di corrispettivi di licenze commerciali richieste sul mercato per materiali di nuova creazione ancora coperti da diritti d'autore; e che, analogamente, è difficile definire ragionevole la condotta di alcuni gestori pubblici, a maggior ragione se adottata riguardo materiali in pubblico dominio, volta a subordinare la possibilità di utilizzare detti materiali all'accettazione da parte del richiedente di condizioni che si spingono sino al merito di scelte essenziali della produzione, quali ad esempio accettare di co-produrre l'opera insieme ad un soggetto piuttosto che un altro. Fortunatamente stanno diffondendosi una sensibilità e coscienza crescenti riguardo l'importanza dei materiali di archivio quali pezzi di "memoria collettiva", che ispira vari progetti vertenti sul concetto di "accesso ragionevole" (*fair access*), ai quali non si può che augurare la migliore sorte.²⁵

In secondo luogo, ancora più a monte dei citati problemi di accesso, esistono complesse problematiche di individuazione, conservazione e catalogazione dei materiali di archivio, nonché di individuazione dei titolari dei diritti (cosiddetto problema degli *orphan works*). Dette problematiche peraltro – in certa misura trattate da alcuni degli altri Relatori - esulano dall'ambito di questa relazione, e sono qui soltanto accennate per completezza di inquadramento della materia.

In terzo luogo, e centralmente per quanto concerne la presente analisi, esiste come accennato un problema di utilizzo, anzi per meglio dire di ri-utilizzo, dei materiali di repertorio. Con il termine ri-utilizzo si intende sottolineare che i materiali in questione, inizialmente creati quali opere a sé o parti di opere a sé, vengono successivamente utilizzati quali parti di una nuova opera. Il quesito centrale cui occorre rispondere al riguardo è il seguente: quando, l'autore di un'opera audiovisiva di tipo *factual*, può utilizzare i materiali di archivio liberamente, cioè a prescindere dall'autorizzazione del/dei titolare/i dei diritti?

La risposta a tale domanda è resa a dir poco complessa dal quadro normativo vigente. Per rendercene conto, come premesso, immaginiamo di porci nei panni di un autore italiano di un documentario; precisamente, di un autore

²⁵ Si veda ad esempio la *Declaration on Fair Access* pubblicata dalla *International Federation of Film Archives* (F.I.A.F) (testo reperibile sul sito www.fiafnet.org). In generale su tema del *fair access* alla cultura si contano numerose iniziative e movimenti; tra questi si ricordano ad esempio: *Librarians for Fair Access To Content* (informazioni reperibili sulla pagina Facebook omonima e al link: <http://www.gale.cengage.com/fairaccess/>); *Trans Atlantic Consumer Dialogue* (T.A.C.D.) informazioni reperibili sul sito www.tacd.org.

che, al fine di porre in luce come i *media* hanno storicamente raffigurato determinati temi di attualità, desideri inserire nel suo documentario un brano tratto da un programma trasmesso da un'emittente televisiva. Immaginiamo altresì che l'emittente televisiva in questione non si sia dimostrata disponibile ad autorizzare l'utilizzo delle registrazioni e, pertanto, l'autore non abbia altra scelta che ricorrere a delle eccezioni legali per utilizzare i materiali in questione, a suo avviso fondamentali al fine di poter esprimere nell'opera il suo punto di vista sul tema trattato.

7. Nella normativa italiana sono rinvenibili apparentemente varie disposizioni che potrebbero aiutare l'autore nell'esempio in esame. Una di esse è quella dettata dall'articolo 65 della Legge sul Diritto d'Autore (L.A.), che recita:

1. Gli articoli di attualità di carattere economico, politico o religioso, pubblicati nelle riviste o nei giornali, oppure radiodiffusi o messi a disposizione del pubblico, e gli altri materiali dello stesso carattere possono essere liberamente riprodotti o comunicati al pubblico in altre riviste o giornali, anche radiotelevisivi, se la riproduzione o l'utilizzazione non è stata espressamente riservata, purché si indichi la fonte da cui sono tratti, la data e il nome dell'autore, se riportato.
2. La riproduzione o comunicazione al pubblico di opere o materiali protetti utilizzati in occasione di avvenimenti di attualità è consentita ai fini dell'esercizio del diritto di cronaca e nei limiti dello scopo informativo, sempre che si indichi, salvo caso di impossibilità, la fonte, incluso il nome dell'autore, se riportato.

Nonostante l'apparenza, però, l'articolo 65 L.A. risulterebbe di dubbia applicabile al caso del nostro autore immaginario.

Tale norma infatti autorizzerebbe, sì, la riproduzione e comunicazione al pubblico di un telegiornale (*articoli di attualità ... radiodiffusi*) e, più in generale, di un filmato (... e gli altri materiali dello stesso carattere ...) mandati in onda da un'emittente televisiva; ma ciò, stando alla sua formulazione, soltanto ove tale riproduzione e comunicazione avvenissero *in altre riviste o giornali, anche radiotelevisivi* (1° comma) oppure *ai fini dell'esercizio del diritto di cronaca e nei limiti dello scopo informativo* (2° comma). Mediante tale formulazione, la norma appare riferirsi all'ambito tipico del giornalismo e dell'informazione tradizionali, cioè della cronaca, tipicamente attuata nell'immediatezza di un accadimento ed, in quanto tale, tradizionalmente distinta dalla critica e dal cosiddetto approfondimento realizzati, come nell'esempio qui preso in considerazione, a mezzo di programmi o opere di tipo documentaristico.

Invero, ritenere applicabile la norma in esame anche ai documentari e programmi di approfondimento sembrerebbe operazione tutt'altro che irragionevole, almeno in alcune ipotesi, considerata l'indubbia analogia di funzione svolta da alcune opere documentaristiche e programmi di approfondimento rispetto agli strumenti giornalistici e informativi tradizionali; ciò tuttavia richiederebbe di poter dare dell'articolo 65 L.A. una interpretazione di tipo estensivo, quando non addirittura analogico, che come innanzi osservato è ritenuta inammissibile da larga parte delle dottrina e dalla costante giurisprudenza italiane.²⁶

Ne discende che l'utilizzo del filmato da parte dell'autore di un documentario non sarebbe, alla luce degli orientamenti oggi prevalenti in Italia, riconducibile all'articolo 65 L.A.

8. Scartato, così, l'articolo 65 L.A., non potrebbe neppure, da parte del nostro autore, farsi affidamento sul successivo articolo 66 L.A., ai sensi del quale:

I discorsi su argomenti di interesse politico o amministrativo tenuti in pubbliche assemblee o comunque in pubblico, nonché gli estratti di conferenze aperte al pubblico possono essere liberamente riprodotti o comunicati al pubblico, nei limiti giustificati dallo scopo informativo, nelle riviste o nei giornali anche radiotelevisivi o telematici, purché si indichino la loro fonte, il nome dell'autore, la data e il luogo in cui il discorso fu tenuto.

Tale disposizione, infatti, sebbene, a paragone dell'articolo 65 L.A., sembri lasciare qualche spazio maggiore per una interpretazione di tipo estensivo,²⁷ così come quella norma viene generalmente considerata collegata all'ambito della "pubblica informazione",²⁸ dal che, l'orientamento tradizionale fa discendere che la riproduzione del discorso debba avvenire soltanto attraverso riviste o giornali, anche radiotelevisivi o telematici, e non invece con mezzi che con-

26 Si vedano i riferimenti alla dottrina e giurisprudenza forniti alla nota 12. In dottrina cfr. anche: R. Valenti, *Riv. Dir. Ind.* 99, II, 98-99; P. Greco-P. Vercellone II, 173; S. Lavagnini, in *AIDA* 1997, 922; Clarizia, *Dir. Inf.* 1997, 573. In giurisprudenza, Trib. Trento 22 febbraio 2000 ha espressamente escluso la finalità di informazione e, pertanto, negato l'applicabilità della norma, a un caso di riproduzione di servizi giornalistici Rai in videocassette destinate alla vendita; Trib. Roma 13 ottobre 2004 ha del pari ritenuto inapplicabile la disposizione in un caso di riproduzione su un sito internet di servizi televisivi tratti dall'emittente La7.

27 In tal senso cfr. ad es. G. A. Grippiotti-F. Carino, in *IDA* 93, 417.

28 Cfr. per tutti: P. Marchetti-L. C. Ubertazzi, *Commentario breve al diritto della concorrenza*, II Ed., 1863.

sentano una documentazione *permanente* del discorso medesimo²⁹.

Una tale documentazione di carattere permanente avverrebbe, ad esempio, nel caso di riproduzione del discorso all'interno di un documentario; pertanto, secondo l'impostazione tradizionale riferita, consegue che al documentario non potrebbe mai applicarsi l'articolo 66 L.A..

Invero l'orientamento tradizionale riferito fa sorgere più di una perplessità.³⁰ Occorre comunque concludere che, alla luce degli orientamenti oggi prevalenti, l'applicazione dell'articolo 66 L.A. al caso del nostro immaginario documentarista sarebbe quanto meno dubbia.

9. L'attenzione deve dunque rivolgersi all'articolo 70 L.A.. Tale disposizione, per la parte qui rilevante, afferma che:

1. *Il riassunto, la citazione e la riproduzione di brani o di parti di opera e la loro comunicazione al pubblico sono liberi se effettuati per uso di critica o di discussione, nei limiti giustificati da tali fini e purché non costituiscano concorrenza all'utilizzazione economica dell'opera*
- (...)
3. *Il riassunto, la citazione e la riproduzione devono essere sempre accompagnati dalla menzione del titolo dell'opera, dei nomi dell'autore, dell'editore e, se si tratti di traduzione, del traduttore, qualora tali indicazioni figurino sull'opera riprodotta.*

29 Cfr. ad es. P. Greco-P. Vercellone, II, 170 ss..

30 All'orientamento tradizionale riferito nel testo sembrano potersi muovere in particolare due critiche: a) In primo luogo, la distinzione operata tra mezzi che consentono una documentazione *permanente* del discorso e mezzi che non la consentono appare in gran parte smentita dalla prassi, laddove anche i programmi televisivi, ivi inclusi quelli prettamente informativi e di cronaca, vengono abitualmente registrati e *permanentemente* conservati dalle emittenti e, per tale via, sovente inseriti in programmi o opere della più varia natura (televisive, DVD etc.); b) In secondo luogo, al giorno d'oggi l'informazione e l'approfondimento su temi di interesse generale vengono forniti non più solo da giornali e riviste stampati e radiotelevisivi, bensì, in numero e con importanza crescenti, da filmati audiovisivi realizzati da professionisti indipendenti da tali organi, o addirittura da non professionisti, i quali, a riprova dell'importanza da essi acquisita, vengono spesso trasmessi dalle stesse emittenti e testate giornalistiche nell'ambito dei loro programmi di tipo informativo. Alla luce di tali circostanze, negare che norme come quelle dettate agli articoli 65 e 66 L.A. possano applicarsi ai documentari solo in quanto questi (al contrario di telegiornali o simili programmi di informazione) comporterebbero una documentazione "permanente" delle fonti in essi inserite, o in generale perché non costituirebbero "pubblica informazione" o cronaca in senso stretto, rischia di avere poco senso e risolversi in una discriminazione non giustificata a danno di chi fa documentari rispetto a chi, nell'ambito delle redazioni giornalistiche televisive, realizzi opere del tutto identiche nei loro caratteri e contenuti.

La disposizione richiamata potrebbe legittimare l'utilizzo prefisso dall'autore, in quanto atto di *riproduzione e comunicazione di brani ... di opera* effettuata per *uso di critica e discussione*. Dovrebbero, a tal fine, ricorrere le seguenti condizioni enucleabili dalla disposizione: a) l'uso compiuto dovrebbe essere *di critica o discussione*; b) la riproduzione dovrebbe essere effettuata entro i *limiti giustificati da tali fini* (di critica e discussione); c) la riproduzione e comunicazione al pubblico effettuate non dovrebbero costituire concorrenza all'utilizzazione economica dell'opera (da parte del titolare dei diritti). Ebbene: ricorrono tali condizioni, nel caso del nostro autore di documentari? La risposta a tale interrogativo non è affatto certa e non può che essere: *dipende*.

Se per alcune delle condizioni indicate infatti – semmai, per prudenza, attenendosi ai più restrittivi orientamenti seguiti dalla giurisprudenza – sarà possibile ritenere con ragionevole grado di certezza di rientrare nei parametri di legge (così, in particolare, per la condizione di cui al punto b) e riguardo l'esigenza che debba trattarsi di *brani di opera*,³¹ per le altre condizioni e in particolare quelle di cui ai punti a) e c), tale seppur relativa certezza appare impossibile da raggiungersi.

Riguardo la condizione di cui sub a), mentre è abbastanza chiaro che un fine di *critica* sarà certamente ravvisabile qualora nell'opera "citante" sia svolta una vera e propria argomentazione critica in senso stretto riferita all'opera citata,³² maggiori incertezze sorgono riguardo l'espressione *discussione*, poten-

31 In particolare, al fine di "stare tranquillo", ad un autore sarebbe necessario e sufficiente, con riferimento alla condizione indicata alla lettera b) nel testo (secondo la quale la riproduzione deve essere effettuata entro i *limiti giustificati* dai fini di critica e discussione), ispirarsi, nella selezione dei materiali da riprodursi, ad uno *standard* di stretta necessità; e così, per tutte le parti dei brani in relazione a cui tale stretta necessità apparisse in dubbio, "draconianamente" omettere di riprodurle. Con riferimento poi alla condizione secondo cui le riproduzioni devono riguardare soltanto *brani o parti* di opere, gli sarà sufficiente astenersi *tout court* dal riprodurre opere che, per loro natura, sia impossibile non riprodurre integralmente: tali, secondo l'indirizzo della giurisprudenza, sono ad esempio le opere fotografiche o le opere letterarie brevi o brevissime (cfr. tra le altre Cass. 96/11343; Trib. Milano 3 marzo 2003, in *AIDA* 2004, 706; App. Milano 25 febbraio 1997; in dottrina P. Marchetti-L. C. Ubertazzi, *Commentario breve al diritto della concorrenza*, 1867 ss., e citazioni ivi riportate).

32 Riguardo le riproduzioni e citazioni effettuate per fini di *critica*, dottrina e giurisprudenza hanno tradizionalmente evidenziato come esse debbano perseguire il solo scopo di consentire al pubblico di individuare l'oggetto delle riflessioni critiche svolte mediante esemplificazione dello stile dell'autore o del contenuto del suo pensiero (cfr. ad es. L. C. Ubertazzi, *AIDA* 94, 79; Trib. Milano 2 aprile 2003, in *AIDA* 2004, 720, relativa alla riproduzione senza ravvisata finalità di critica di brani di un'opera letteraria; Cass. 1997/2089, relativa alla riproduzione di disegni tratti da pubblicazioni terze).

zialmente interpretabile in termini ben più ampi ossia nel senso di una discussione riferita all'opera citata non tanto, o comunque non solo, in quanto tale, bensì in quanto rappresentativa e/o esemplificativa di fatti o tematiche di rilevanza generale (sociale, storica o politica etc.): l'attenzione, con ciò, si sposta, e l'opera citata diviene non più l'oggetto della critica e/o discussione, bensì uno strumento attraverso il quale una più ampia discussione può essere svolta.

Se un fine di discussione, in tale e più ampia accezione inteso, rientri o meno nell'ambito dell'articolo 70 L.A., e se sì in che misura, è a anch'esso un interrogativo a cui non è agevole rispondere. Sebbene da parte di alcuni interpreti si registrino delle posizioni di maggiore apertura,³³ la più volte ricordata interpretazione restrittiva ad oggi prevalente nella giurisprudenza italiana invita ad una lettura prudente della norma.

Ulteriore incertezza sorge riguardo la condizione sopra identificata con la lettera c), e cioè che la riproduzione e comunicazione al pubblico effettuate non costituiscano concorrenza all'utilizzazione economica dell'opera (da parte del titolare dei diritti). Sgombrato il campo dagli equivoci creati da talune decisioni giurisprudenziali che hanno ritenuto esistente un rapporto di concorrenza ai sensi dell'art. 70 L.A. per il solo fatto che il soggetto operante la citazione fosse un'impresa con fine di lucro,³⁴ occorre chiarire quando una tale concorrenza sia ravvisabile. Secondo una condivisibile impostazione, al fine di

³³ Ad esempio è stata ritenuta lecita la riproduzione di brani musicali, nell'ambito di una videocassetta dal titolo *Storia delle storie di Italia* che ricostruiva gli eventi dei movimenti studenteschi del '68, quale utile strumento di critica e discussione di quel momento storico (sentenza riportata in L. C. Ubertazzi, *Commentario breve al diritto della concorrenza*, p. 207). Cfr. anche: Corte d'Appello di Milano 25 gennaio 2002, che ha ritenuto lecita la riproduzione in misura pari al 20% dei testi di brani di canzoni del gruppo musicale *The Queen* all'interno di un'opera che ne illustra l'attività artistica. In dottrina cfr. S. Longhini, in IDA 2004, 149, il quale, con riferimento al caso di trasmissioni televisive come *Blob*, osserva come nell'interpretare l'articolo 70 L.A. non possa non tenersi conto da un lato del progresso tecnologico e delle possibilità che esso offre, dall'altro dell'esigenza di informare e diffondere la cultura sottesa alla norma in questione. M. Ricolfi, in *Diritto d'autore*, in Cottino, *Trattato di diritto commerciale*, CEDAM, Padova, 2001, II, 260 ss., ritiene che il fondamento costituzionale dell'art. 70 L.A. sia tale da giustificare anche una sua interpretazione analogica.

³⁴ Cfr. ad es. Trib. Roma, 10 agosto 1990, in IDA 1991, 80; Trib. Napoli 18 aprile 1997, in AIDA 1998, 529. Non è raro ancora oggi sentire ripetere da parte di alcuni che a un'impresa di produzione audiovisiva, in quanto avente scopo di lucro, e comunque ad un'opera che venga divulgata a fini commerciali, non possa applicarsi la fattispecie di cui all'articolo 70 L.A.. Tale posizione non ha alcun fondamento ed è stata più volte smentita dalla dottrina e giurisprudenza (cfr. ad es. L. C. Ubertazzi, AIDA 1994, 78; M. Fabiani, *Concorrenza e libere utilizzazioni nella disciplina del diritto d'autore*, in IDA 1961, 211-213; Trib. Milano 23 gennaio 2003, in IDA 2004, 96; e richiami ivi svolti).

rispondere a tale quesito occorre individuare i mercati *ex lege* riservati al titolare, e quindi verificare se la riproduzione influenzi negativamente l'ammontare dei proventi monopolistici realizzabili dal titolare su detti mercati.³⁵ Se ciò è chiaro in termini astratti, peraltro, meno chiaro è cosa esso implica in concreto nei casi che ci interessano.

Il problema si pone in particolare per gli sfruttamenti sui mercati cosiddetti secondari, tra cui tipicamente vi è quello relativo alle licenze che i titolari dei diritti possono concedere a terzi per autorizzare utilizzazioni di brani di proprie opere: il fatto che i *broadcasters* di solito concedano licenze a pagamento sui propri materiali di repertorio fa sì che un utilizzo di brani ai sensi dell'articolo 70 L.A. riguardo tali materiali sia da ritenersi in concorrenza con lo sfruttamento dell'opera da parte del *broadcaster*? Ed ancora, allargando l'ambito del discorso e svolgendo una riflessione di ordine più generale: che cosa costituisce normale utilizzazione di un'opera da parte di un titolare dei diritti, in un mondo come quello attuale nel quale, grazie alla digitalizzazione, è teoricamente possibile effettuare infiniti e contemporanei sfruttamenti riguardo un'opera e controllarli tutti? Il fatto che una tale possibilità esista, implica che essa sia da prendersi a parametro di riferimento per determinare lo *standard* di normale utilizzo di un'opera da ritenersi riservato al titolare dei diritti?

Non si pretende ovviamente di fornire qui risposta a interrogativi di tale portata. Ciò che si intende porre in luce è l'incertezza che ne deriva, tale per cui, tornando a occuparci del nostro ipotetico autore di documentari, sarà piuttosto difficile per costui determinare se possa o meno utilizzare un brano del programma televisivo che gli interessa senza autorizzazione datane dal *broadcaster*.

10. Il quadro descritto si complica poi ulteriormente se da un'ottica meramente nazionale ci si muove a considerarne una di carattere internazionale, così come è realistico fare dal momento che le opere filmiche circolano in un mercato almeno europeo, se non addirittura globale, con facilità tanto maggiore oggi grazie alla grande diffusione delle coproduzioni e all'utilizzo delle tecnologie digitali.

In primo luogo il documentario del nostro autore potrà circolare in altri Paesi, e tali atti di sfruttamento estero, qualora terzi ritengano che propri diritti ne siano violati, potranno incardinare la giurisdizione di giudici stranieri nei confronti del titolare dei diritti sul documentario. In secondo luogo può darsi il caso che il *broadcaster* di cui al nostro esempio sia un soggetto straniero.

³⁵ Cfr. D. Sarti, *Diritti esclusivi e circolazione dei beni*, 365. Nello stesso senso M. Valenti, in AIDA 2000, 886.

Si schiude così un'ulteriore prospettiva altamente problematica, che è quella relativa all'applicazione di normative straniere difformi da quella italiana alla materia delle eccezioni al diritto d'autore; ed ecco che veniamo a toccare con mano le difficoltà provocate dalle criticità, innanzi evidenziate, derivanti dall'impostazione della disciplina sulle eccezioni al diritto d'autore introdotta dalla Direttiva 2001/29/CE.

Il *mosaic of exceptions limitations that vary from Member State to Member State*³⁶ nel quale, come sopra notato, ancora oggi consiste la disciplina dei vari Paesi dell'Unione Europea in materia di eccezioni, effettivamente pregiudica - e non poco - la possibilità di produrre e far circolare attraverso la UE opere di carattere documentaristico che si avvalgano di tali eccezioni. Il fatto che singoli Paesi regolino in modo difforme - a volte solo per alcune sfumature, altre in modo più sostanziale - le medesime fattispecie di eccezioni comporta infatti la necessità per l'autore³⁷ di un documentario di effettuare una verifica legale circa la legittimità degli "utilizzi liberi" effettuati al suo interno alla luce della normativa non solo del proprio Paese di origine, ma anche di ciascuno degli altri Paesi coinvolti alla luce della distribuzione geografica dell'opera e della provenienza dei materiali di repertorio in essa utilizzati. Non vi è chi non veda come una tale operazione sia oggettivamente complessa e dispendiosa, sia in termini di tempi che di costi, e pertanto difficilmente attuabile specie da produzioni di modeste dimensioni. Che, ancora oggi, all'interno di un mercato europeo che si definisce "unico", sia necessario ricorrere a operazioni interpretative complesse come quelle descritte, è a dir poco sorprendente.

In conclusione, alla luce di quanto osservato, non pare eccessivo affermare che la disciplina vigente a livello europeo in tema di eccezioni al diritto d'autore costituisca oggi uno dei principali ostacoli ad un efficiente funzionamento del mercato europeo nel campo dell'audiovisivo *factual*.

11. Nel confrontarsi con le difficoltà sin qui descritte riscontrabili in ambito italiano ed europeo, le associazioni documentaristiche europee, a cominciare da quella italiana, hanno rivolto lo sguardo oltre oceano all'esperienza statunitense; così facendo, esse sono venute a scoprire che tali difficoltà sono, per i professionisti operanti in quel sistema, un po' meno insormontabili, grazie al principio del *fair use* esistente in

³⁶ Cfr. *Study on the Implementation and Effect in Member States' Laws of Directive 2001/29/EC on the Harmonization of Certain Aspects of Copyright and Related Rights in the Information Society*, cit., 4-5.

³⁷ Nel testo si continua per semplicità a fare riferimento all'autore nonostante nella prassi tale tipo di problematiche, avendo un risvolto economico rilevante, sia gestito soprattutto dal produttore.

quell'ordinamento, ed alle norme interpretative di tale principio che si sono diffuse negli ultimi anni tra gli operatori del settore audiovisivo. Di seguito si tenta di illustrare brevemente i tratti salienti del *fair use* e la filosofia che ne è alla base, e spiegare perché oggi esso appaia a molti – si ritiene non del tutto a torto, benché alcune mitizzazioni in voga appaiano forse eccessive – nel complesso preferibile rispetto all'impostazione italiana ed europea sin qui esaminata. Nel farlo, si darà conto di alcuni interessanti sviluppi che si sono avuti nella comunità documentaristica internazionale proprio con riguardo al tema in questione.

Il *fair use* è il principio generale che, nel sistema normativo statunitense, regola la materia delle eccezioni ai diritti esclusivi spettanti ai titolari di *copyright*. Secondo tale principio, l'utilizzo "leale"³⁸ di opere altrui coperte da *copyright* è da ritenersi libero qualora sia compiuto per finalità quali la critica, l'insegnamento, la cronaca, l'insegnamento e la ricerca, alla luce di un accertamento caso per caso da svolgersi alla luce di alcuni *fattori* individuati dalla normativa.³⁹

Le caratteristiche salienti del *fair use*, che lo distinguono nettamente dal sistema delle eccezioni italiano ed europeo e che, come premesso, lo fanno apparire oggi preferibile rispetto ad esso agli occhi di molti osservatori – in particolare, della comunità documentaristica internazionale – sono a nostro avviso essenzialmente due.

La prima caratteristica è data dalla sua portata generale e flessibilità. Tali tratti, che lo distinguono nettamente dalla normativa italiana ed europea - basate, come si è osservato, su un elenco *esaustivo* di eccezioni *specifiche* nel loro oggetto -, sono rilevabili sotto due punti di vista: in primo luogo, in quanto le sopra citate finalità (di critica, insegnamento ecc.) menzionate dalla normativa

³⁸ Nel testo si è optato per tradurre il termine anglosassone *fair* con l'aggettivo "leale", pur consapevoli che tale traduzione, come ogni altra possibile, ha efficacia inevitabilmente limitata. Un'altra traduzione possibile sarebbe stata "equo".

³⁹ Cfr. *Section 107 del Copyright Act U.S.A. (Limitations on exclusive rights: Fair use): Notwithstanding the provisions of sections 106 and 106A, the fair use of a copyrighted work, including such use by reproduction in copies or phonorecords or by any other means specified by that section, for purposes such as criticism, comment, news reporting, teaching (including multiple copies for classroom use), scholarship, or research, is not an infringement of copyright. In determining whether the use made of a work in any particular case is a fair use the factors to be considered shall include - (1) the purpose and character of the use, including whether such use is of a commercial nature or is for nonprofit educational purposes; (2) the nature of the copyrighted work; (3) the amount and substantiality of the portion used in relation to the copyrighted work as a whole; and (4) the effect of the use upon the potential market for or value of the copyrighted work. The fact that a work is unpublished shall not itself bar a finding of fair use if such finding is made upon consideration of all the above factors.*

sul *fair use* non sono esaustive, e non è escluso, pertanto, che possa ravisarsi un *fair use* anche in presenza di finalità di tipo diverso,⁴⁰ in secondo luogo in quanto, al fine di accertare se un determinato utilizzo integri o meno un *fair use*, la normativa richiede non già di verificare la ricorrenza di stringenti requisiti di legge, bensì soltanto di prendere in considerazione alcuni “fattori”,⁴¹ tra i quali essa ne elenca in particolare quattro: 1) le finalità e i caratteri dell’uso, ivi inclusa la sua qualificazione come di natura commerciale o per scopi non commerciali o educativi; 2) la natura dell’opera protetta da *copyright*; 3) la quantità e il carattere sostanziale o meno della porzione utilizzata in relazione all’intera opera; 4) gli effetti dell’uso sul possibile mercato dell’opera protetta da *copyright* o sul valore della stessa.⁴²

Il più importante (e per ciò anche più controverso) tra i menzionati quattro fattori, nella storia del *fair use* statunitense, è il quarto, il quale mira ad accettare l’esistenza di una concorrenzialità tra l’opera “citante” e quella “citata”.⁴³ Tutti e quattro i fattori, peraltro, nel loro complesso, sono parimenti essenziali al fine di qualificare il rapporto tra le due opere come *fair* o meno, e a tal fine mirano a verificare il dato di fondo dal quale emerge la filosofia stessa alla base del *fair use*: se, cioè, l’utilizzo compiuto, piuttosto che meramente attingere al valore dell’opera citata, aggiunga qualcosa di nuovo e significativo da un punto di vista creativo; se, in altre parole, per usare una terminologia ricorrente nella giurisprudenza U.S.A. più recente, l’utilizzo sia, nella sua essenza, “trasformativo” (*transformative*).⁴⁴

40 Che le finalità in questione non siano da ritenersi esaustive si desume dalla circostanza che nel testo della Sezione 107 del *Copyright Act* esse sono introdotte dalla congiunzione *such as*.

41 Che i quattro fattori elencati nella Sezione 107 del *Copyright Act* non siano gli unici che possono essere considerati al fine di accettare se ricorra un *fair use*, si ricava dall’espressione *shall include* utilizzata nella norma (*In determining whether the use made of a work in any particular case is a fair use the factors to be considered shall include...*).

42 Cfr. Section 107 del *Copyright Act* U.S.A. cit.

43 Cfr. Nimmer-Nimmer, *Nimmer on Copyright law*, New York, 1991, 179; Lehman, *Intellectual Property and the NII: The Report of the Working Group on Intellectual Property Rights*, Washington, 1995, 555

44 Cfr. ad es.: *Campbell vs. Acuff-Rose Music, Inc.*, 501 U.S., 569, 579 (1994) (*The goal of copyright, to promote science and the useful acts, is generally furthered by the creation of transformative works; ...the more transformative the new work, the less will be the significance of other factors, like commercialism, that may weigh against a finding of fair use.*); *Folsom v. Marsh*, 9 F. Cas. 342, 348 (D. Mass. 1841) (Story, J.) (*a work that* “merely supersedes the objects of the original creation” *is not transformative*). Sull’argomento, in particolare sul rapporto tra *fair use* e parodia, cfr. anche: *Blanch v. Koons*, 467 F.3d 244, 251-52 (2d Cir. 2006) (relativa alle opere parodistiche dell’artista Jeff Koons); P. Aufderheide, *How Documentary Filmmakers Overcame their Fear of Quoting and Learned to Employ Fair Use: a Tale of Scholarship in Action*, in *International Journal*

Qualora l’utilizzo possegga tale carattere, con grande probabilità esso verrà considerato *fair* dalle corti statunitensi, in quanto si riterrà che il fine generale del *copyright* – ovvero promuovere le scienze e le arti⁴⁵ – sia perseguito⁴⁶. Emerge qui la differenza di fondo tra la concezione costituzionale del *copyright* statunitense e quella europea: nel sistema U.S.A., poiché il *copyright* trova il suo fondamento costituzionale nel fine di raggiungere il *progresso della scienza e delle arti*, la dialettica tra diritti esclusivi ed eccezioni è paritaria, in quanto entrambi sono strumenti potenzialmente idonei a raggiungere quel fine; in Europa, invece, poiché il fondamento costituzionale dei diritti d’autore è individuato in diritti individuali economici (proprietà, libera impresa) e della persona (manifestazione del pensiero), le eccezioni ai diritti d’autore possono al più, qualora abbiamo un fondamento costituzionale di rango adeguato, porsi come limiti rispetto ad essi, ma non giungono mai ad essere valorizzate, nell’ambito del complessivo sistema, come anch’esse indirizzate ad un superiore fine e, pertanto, poste su un piano paritario.⁴⁷

Ma, alla luce di quale *standard*, un utilizzo potrà definirsi *fair*? Evidentemente, tale *standard* non potrà che essere quello della “normalità”, da determinarsi, a sua volta, a seconda dell’ambito nel quale avvengono i fatti. Ed è qui che viene in gioco la seconda delle caratteristiche cui si accennava, che rende agli occhi di molti osservatori oggi così attraente e popolare il sistema del *fair use*, rispetto a quello europeo: la concretezza.

Alla base del sistema del *fair use* vi è la convinzione che – pur entro un “perimetro” segnato dalle finalità e dai *fattori* individuati dalla legge – l’interprete sia in grado di determinare cosa sia “normale” e, pertanto, “leale” (*fair*). Per usare una felice, quanto divertente, espressione: *every one knows what normal is*;⁴⁸ si tratta solo di accertarlo. Tale accertamento deve avvenire in concreto,

of Communication 1(2007), Feature 26-36, p. 28 (...where *transformativeness* is present, the courts generally side with the user).

45 Cfr. articolo 8, sezione 8, della Costituzione U.S.A. (anche noto come *Copyright clause*), il quale riconosce al Congresso U.S.A. il potere di legiferare *[t]o promote the Progress of Science and useful Arts, by securing for limited Times to Authors and Inventors the exclusive Right to their respective Writings and Discoveries*.

46 Cfr. P. Aufderheide, (...where *transformativeness* is present, the courts generally side with the user”) e *Campbell vs. Acuff-Rose Music, Inc.* (“*The goal of copyright, to promote science and the useful acts, is generally furthered by the creation of transformative works*”), cit.

47 Come sopra osservato (cfr. nota 12), in Italia, così come in Europa, non sono mancati i tentativi di teorizzare una parità delle esigenze di promozione della cultura – e, pertanto, delle limitazioni ai diritti d’autore - rispetto a questi ultimi. Tali orientamenti sono tuttavia rimasti ad oggi minoritari.

48 Citazione tratta da: M. J. Madison, *A Pattern-Oriented Approach to Fair Use*, in *William and*

caso per caso, tenendo conto di tutte le peculiarità dei settori e delle tipologie di opere su cui si verte, senza alcuna preclusione aprioristica derivante, come nel sistema europeo, dalla convinzione che le eccezioni così definite debbano comunque restare un qualcosa di circoscritto e limitato, perché volto a restringere la portata di quei diritti esclusivi che, essi soli, costituiscono l'essenza del sistema.

Consegue, da quanto sopra, che nel sistema U.S.A. acquista grande rilevanza l'elaborazione casistica delle ipotesi di *fair use*, indispensabile per fornire concretezza al sistema. Tale elaborazione è anzitutto affidata alle pronunce delle corti, le quali, come noto, in quel sistema fanno stato in senso formale. Inoltre, assumono rilevanza i codici di condotta o analoghi documenti condivisi dagli operatori di un determinato settore, volti a specificare quali comportamenti, in quel preciso ambito, siano da considerarsi "normali" e, pertanto, *fair*.

A tale ultimo riguardo, una esperienza significativa si è registrata, nel settore documentaristico e televisivo, con l'elaborazione, e approvazione da parte dei principali operatori ed associazioni di categoria, delle *Documentary Filmmakers Best Practices for Fair Use*.⁴⁹

12. Le *Documentary Filmmakers Best Practices for Fair Use* (di seguito, per brevità, indicate come "*Best Practices*") sono state pubblicate nel novembre 2005 all'esito di un'indagine, svolta da esperti di diritto presso un campione di documentaristi statunitensi, la quale aveva evidenziato come questi ultimi non invocassero quasi mai il *fair use*, in quanto risultava loro poco chiaro quale tipo di utilizzi potesse considerarsi *fair* e per timore di cause legali. Di qui, l'idea alla base delle *Best Practices*: individuare, alla luce della giurisprudenza ma, soprattutto, dei punti di vista raccolti dai professionisti del settore, cosa dovesse considerarsi "normale" e cosa, pertanto, potesse definirsi "leale" utilizzo di un'opera altrui nel settore documentaristico e televisivo. La sintesi delle informazioni così raccolte, una volta elaborata sotto forma di principi, ha dato vita alle *Best Practices*. Queste ultime sono state poi sottoscritte dai principali operatori e associazioni di categoria del settore docu-

Mary Law Review (2004), 45, 1525; riportata in: P. Aufderheide, *How Documentary Filmmakers Overcame their Fear of Quoting and Learned to Employ Fair Use: a Tale of Scholarship in Action*, cit., 28.

49 Il testo integrale delle *Documentary Filmmakers Best Practices for Fair Use* è reperibile sul sito del *Center for Social Media, American University*, promotore e coordinatore dell'intero progetto che ha portato alla loro elaborazione e diffusione (www.centerforsocialmedia.org). Sullo stesso sito sono reperibili vari altri documenti e video dedicati al tema del *fair use* e descrittivi del processo che ha portato alla elaborazione e diffusione delle *Best Practices*.

mentaristico e televisivo, così portando ad ottenere dei fondamentali benefici: certezza per tutti gli operatori su cosa costituisca un utilizzo "leale" o meno di opere altrui; conseguentemente, abbassamento del rischio di contenzioso legale e dei costi e tempi collegati alla verifica dei diritti. In sintesi: un passo avanti per l'intero settore.⁵⁰

Anche ispirandosi alla positiva esperienza fornita dalle *Best Practices* U.S.A., le principali associazioni documentaristiche europee hanno, a partire dalla fine del 2007, dato vita ad un progetto di mobilitazione e sensibilizzazione dell'intero settore circa le problematiche derivanti dall'attuale normativa europea in materia di diritti d'autore, ed in particolare di eccezioni a tali diritti, e sui possibili correttivi da introdurre.⁵¹ Nell'ambito della vasta mobilitazione seguitane, l'entusiasmo generato dall'esperienza delle *Best Practices* statunitensi ha portato forse a tratti ad una mitizzazione del *fair use* anche eccessiva. Nel complesso, peraltro, il progetto ha assunto nei confronti dei temi in discussione un atteggiamento equilibrato e condivisibile, in quanto basato sulla consapevolezza delle differenze tra gli ordinamenti statunitense ed europei e volto a promuovere, riguardo questi ultimi, una riflessione critica rispettosa di tali differenze.⁵²

Le linee di indagine fondamentali del progetto, quali ad oggi delineatesi attraverso le occasioni di dibattito sia interne che esterne che hanno avuto luogo, offrono degli interessanti spunti di riflessione che paiono adatti a concludere la presente relazione:

non ha certo senso affermare in termini assoluti se il *fair use* sia "meglio" o "peggio" delle eccezioni in stile europeo, in quanto ciascuno strumento giuri-

50 Un efficace riassunto dell'intera vicenda è fornito in P. Aufderheide, *How Documentary Filmmakers Overcame their Fear of Quoting and Learned to Employ Fair Use: a Tale of Scholarship in Action*, cit..

51 Cfr. la *Resolution on Freedom of Expression and Information in Documentaries* sottoscritta a Roma nell'ottobre 2007 tra i rappresentanti dell'Associazione Documentaristi Italiani (promotrice dell'iniziativa) e della *International Documentary Association* e da alcuni professionisti del settore ed esperti legali. Il testo della *Resolution* è reperibile sul sito www.aface.eu.

52 Successivamente alla pubblicazione della citata *Resolution* dell'ottobre 2007, si sono succedute in Europa numerose iniziative ed occasioni di dibattito dedicate ai temi in oggetto. Nel 2009 alcuni dei promotori iniziali della *Resolution*, su iniziativa dell'Associazione Documentaristi Italiani, hanno costituito l'*Association for Fair Audiovisual Copyright in Europe* (AFACE), con la finalità di promuovere, nel settore dell'audiovisivo europeo, un sistema di diritti d'autore più equo, ossia capace di attuare un maggiore equilibrio tra i diritti degli autori e quelli della collettività (maggiori informazioni sono reperibili sul sito www.aface.eu). Le linee di indagine esposte nel testo rappresentano la posizione, sui temi in discussione, maturata in seno a tale Associazione (cfr. il link: <http://www.aface.eu/pages/about-us>).

dico va valutato nel contesto del suo sistema di riferimento. È un dato di fatto, tuttavia, che il *fair use* attualmente si dimostri un sistema più funzionale per il mercato statunitense di quanto le eccezioni nazionali risultano essere per il mercato europeo;

per tale ragione, un numero crescente di voci anche autorevoli sostiene oggi la necessità di una modifica legislativa al regime delle eccezioni al diritto d'autore, da introdursi a livello europeo e, ove possibile, globale, nella direzione di una maggiore flessibilità ed una piena armonizzazione;⁵³

qualsiasi modifica legislativa di tale portata, a prescindere dalle forme con cui potrà essere attuata, richiederà un considerevole tempo ed un ampio consenso. Pertanto, nelle more e per facilitarla, appare utile e opportuno promuovere la condivisione di nuove regole anzitutto mediante strumenti di *soft law*;⁵⁴

nelle more, appare utile e opportuno altresì promuovere la condivisione di pratiche interpretative condivise delle regole oggi vigenti, analogamente a quanto avvenuto negli U.S.A. con l'esperienza delle *Best Practices*, nonché diffondere una conoscenza adeguata circa le norme vigenti al fine di promuoverne l'utilizzo. Così facendo, con ogni probabilità si scoprirà che le attuali norme europee sulle eccezioni, benché non paragonabili per ampiezza e flessibilità al *fair use*, consentono pur tuttavia un margine di manovra (ossia di libero utilizzo) maggiore di quello che, ad oggi, è stato ravvisato e posto in pratica da parte dei professionisti del settore.⁵⁵

53 Cfr. ad es.: R. Okediji, *Toward an International Fair Use Doctrine*, 39 J. Colum. Transnat'l. 75 (2000); C. Geiger, *Right To Copy vs. Three-Step Test: The Future of Private Copy Exception in the Digital Environment*, Cri (2005); più di recente, B. Hugenholtz & R. Okediji, *Conceiving an International Instrument on Limitation and Exceptions To Copyright*, Final Report 2008.

54 In tal senso ad es. B. Hugenholtz & R. Okediji, *op.cit.*

55 In tal senso ad es. B. Hugenholtz, *Do Not Fear Copyright! Documentary Filmmaking and Freedom of Expression in Europe*, rel. (non pub.) al convegno *Documentary in a Culture of Clearance: Creative Consequences of Copyright*, organizzato il 18 novembre 2009 dall'Università di Bergen. Come si è innanzi osservato nel testo, anche negli U.S.A., prima dell'elaborazione delle *Best Practices*, l'utilizzo del *fair use* compiuto dai professionisti era raro, in quanto vi era scarsa conoscenza delle sue regole di funzionamento e, più in generale, una scarsa "cultura" riguardo ad esso. Anche in Europa, pertanto, è ragionevole ritenere che l'impegno ad una maggiore conoscenza e attuazione delle norme vigenti possa facilitare il superamento delle problematiche oggi in essere.

Interrogazione a risposta scritta su copyright e fair use⁵⁶

Interrogazione a risposta scritta presentata da Mauro Bulgarelli⁵⁷, mercoledì 7 febbraio 2007 nella seduta n.103

Bulgarelli - Ai Ministri della giustizia, della pubblica istruzione e per i beni e le attività culturali

Risultando all'interrogante che:

l'ufficio Arti figurative della SIAE ha inoltrato varie denunce, con richiesta di ingenti somme pecuniarie, al sig. Enrico Galavotti, insegnante di Cesena, autore di ipertesti pubblicati sul sito Internet di didattica e cultura non-profit di Cesena www.homolaicus.com, da lui realizzato e gestito attivamente da un decennio; Galavotti, meglio conosciuto in rete col nickname di Galarico, è uno dei fondatori del web didattico nazionale, ed è stato denunciato per l'utilizzo di immagini digitali riproducenti 74 dipinti protetti dai diritti d'autore;

la decisione della SIAE induce a forti preoccupazioni per l'aver introdotto un precedente che potrebbe avere forti ripercussioni negative sull'operato di tutti quegli insegnanti autori di siti Internet e divulgatori di preziosi materiali didattici e culturali; la SIAE, infatti, applicando a giudizio dell'interrogante in maniera distorta una legge le cui origini risalgono all'anteguerra (legge del 22 aprile 1941, n. 633, e successivamente adeguata con la cosiddetta "Legge Urbani", legge 22 maggio 2004, n. 128) e non individuando alcuna differenza tra uso didattico-formativo-istituzionale e uso commerciale, pretende il pagamento di cifre rilevanti relative a diritti d'autore su opere protette realizzate da artisti viventi o scomparsi da meno di 70 anni;

in particolare la SIAE, applicando impropriamente solo ed esclusivamente l'art. 3 della legge 633 del 1941, sostiene discrezionalmente che l'utilizzazione, anche parziale, di un'opera costituisca lesione del diritto morale dell'autore e che la riproduzione non autorizzata delle opere in questione ledà gli esclusivi diritti patrimoniali che la legge riconosce a quest'ultimo; al tempo stesso la SIAE trascura, però, l'applicazione dell'art. 70 della stessa legge del 1941, che prevede massima libertà per l'uso di immagini a scopo didattico non commerciale e di insegnamento senza finalità di lucro, a patto di citare la fonte (cosa che è avvenuta regolarmente nel sito in questione);

sono innumerevoli le conseguenze dirette che si potranno verificare inter-

56 http://banchedati.camera.it/sindacatoispettivo_15>ShowXml2Html.Asp?IdAtto=8215&Stile=5. Atti del Senato.

57 Gruppo: Insieme con l'Unione verdi - Comunisti italiani.

pretendo in maniera distorta la norma:

qualsiasi sito scolastico o blog didattico che utilizza per puro scopo didattico file sonori, immagini protette, citazioni d'autore rischia ingenti sanzioni e quindi la chiusura immediata; le rappresentazioni teatrali, i saggi di fine anno caratterizzati da sottofondi musicali alla presenza di pubblico o dei genitori diverrebbero insostenibili dal punto di vista economico; la realizzazione di cd-rom didattici e la creazione di ipertesti risulterebbe estremamente costosa; la libertà didattica e le specifiche competenze professionali degli insegnanti ne risulterebbero pesantemente condizionate;

il comportamento della SIAE, in sostanza, appare limitare fortemente la funzione formativa della scuola e la libertà didattica degli insegnanti; a tale proposito, si fa presente che la legislazione statunitense sul *fair use* permette di pubblicare materiali sotto copyright senza autorizzazione, purché vi siano fini e intenti educativi; il principio del *fair use*, infatti, rende i lavori protetti dal diritto d'autore disponibili al pubblico come materiale grezzo senza la necessità di autorizzazione, a condizione che tale libero utilizzo soddisfi le finalità della legge sul diritto d'autore, che la Costituzione degli Stati Uniti d'America definisce come promozione "del progresso della scienza e delle arti utili"; la dottrina tenta in questo modo di equilibrare gli interessi dei titolari di diritti individuali con i benefici sociali o culturali che derivano dalla creazione e dalla distribuzione dei lavori derivanti,

si chiede di sapere:

se i Ministri in indirizzo non ritengano opportuno - attraverso specifici provvedimenti di competenza - esentare gli insegnanti, nell'ambito della propria specifica funzione educativa, formativa e didattica, dall'osservanza del copyright, operando essi in un contesto paleamente senza fini di lucro e di alta utilità sociale;

se non ritengano opportuno introdurre anche in Italia, in materia di diritto d'autore, il principio del *fair use*.

Risposta scritta del Sottosegretario Andrea Marcucci

Per quanto di competenza, questa amministrazione chiarisce quanto segue:

a) quanto all'opportunità di esentare dall'osservanza del copyright «gli insegnanti, nell'ambito della propria specifica funzione educativa, formativa e didattica, operando essi in un contesto paleamente senza fini di lucro e di alta utilità sociale» si fa presente che l'articolo 70 legge sul diritto d'autore prevede che il riassunto, la citazione, la riproduzione di brani o parti di opera sono liberi se effettuati per uso di critica o discussione

nei limiti giustificati da tali fini e purché non costituiscano concorrenza con l'utilizzazione economica dell'opera. Inoltre, la norma chiarisce che le operazioni sopra esemplificate (riassunto, citazione e riproduzione dell'opera o di sue parti) quando effettuate per fini di insegnamento o di ricerca scientifica devono avvenire per finalità illustrate e non commerciali. Inoltre, le dette operazioni (riassunto, riproduzione e citazione) debbono essere sempre accompagnati dalla menzione del titolo dell'opera, dei nomi dell'autore, dell'editore e se si tratta di traduzione, del traduttore, qualora tali indicazioni figurino sull'opera riprodotta.

L'applicazione dei principi dell'articolo 70 sopra ricordati, rivestendo tale norma carattere di eccezionalità rispetto alla generale regola del diritto al compenso scaturiente dallo sfruttamento di opera altrui è di stretta interpretazione e, in tal senso, si è sempre orientata la giurisprudenza. Ne consegue perciò che, in difetto anche di uno solo dei presupposti dettati dalla norma, la fattispecie di utilizzazione rientra nell'ipotesi generale di cui all'articolo 3.

Ciò premesso, la richiesta inviata dall'Ufficio arti figurative sezione opere letterarie e arti figurative della Direzione generale della SIAE al titolare del sito Internet www.homolaicus.com era tesa al recupero dei diritti di riproduzione per avere il sito pubblicato, per un lungo periodo di tempo, opere appartenenti al repertorio delle arti figurative amministrato dalla SIAE. L'ente ha riferito di aver proceduto, nel caso di specie, all'ordinaria applicazione della normativa vigente in quanto non ricorrevano in tal caso i presupposti previsti dal richiamato articolo 70 per l'esenzione. Più specificamente, l'utilizzazione nel citato sito web di opere dell'arte figurativa intere o per parti significative di esse è stata ritenuta suscettibile di creare concorrenza all'ordinaria utilizzazione economica dell'opera, trattandosi di un sito accessibile a tutti i navigatori della rete indistintamente e nel quale sono presenti anche esplicativi messaggi di promozione commerciale che sono stati letti dall'ente competente come segni di una finalità commerciale del sito seppur di tipo indiretto o collaterale.

b) quanto poi all'opportunità di introdurre anche in Italia, in materia di diritto d'autore, il principio del *fair use*, si fa presente che a seguito dell'entrata in vigore del decreto legislativo 9 aprile 2003, n. 68, recante «Attuazione della direttiva 2001/29/CE sull'armonizzazione di taluni aspetti del diritto d'autore e dei diritti connessi nella società dell'informazione», è stato modificato l'articolo 70 della legge sul diritto d'autore. Pertanto, il testo oggi vigente di tale disposizione, che è quello sopra sintetizzato, riproduce nella sostanza la disciplina statunitense sul *fair use*. Infatti, i quattro elementi che caratterizzano tale disciplina, come rinvenienti nella Section 107 del Copyright Act, e cioè: finalità e carat-

teristiche dell'uso (natura non commerciale, finalità educative senza fini di lucro); natura dell'opera tutelata; ampiezza ed importanza della parte utilizzata in rapporto all'intera opera tutelata; effetto anche potenzialmente concorrenziale dell'utilizzazione ricorrono a ben vedere anche nell'articolo 70 della legge sul diritto d'autore.

Pertanto, a giudizio di questa amministrazione l'ordinamento civile italiano in materia del diritto d'autore risulta oggi conforme, negli assetti fondamentali, non solo a quello degli altri paesi dell'Europa continentale ma anche a quello dei Paesi dell'area del copyright anglosassone.

Il Sottosegretario di Stato per i beni e le attività culturali
Andrea Marcucci

Proposta di legge d'iniziativa del deputato Paola Balducci⁵⁸

Modifiche alla legge 22 aprile 1941, n. 633. Eccezioni alla disciplina in materia di protezione del diritto d'autore a garanzia di prevalenti interessi sociali costituzionalmente tutelati presentata il 20 marzo 2007.

ONOREVOLI COLLEGHI! — Scopo della presente proposta di legge è di introdurre nell'ambito della legge 22 aprile 1941 n. 633, sul diritto d'autore, un moderno sistema di *fair use*, in modo da adeguare la normativa vigente alle esigenze di rilevanza generale di cui agli articoli 21, 41 e 42 della Costituzione.

Con una opportuna modifica dell'articolo 5 della legge sul diritto d'autore, viene prevista la libera riproduzione nonché la diffusione degli atti normativi, amministrativi e giudiziari (con le sole eccezioni stabilite dalla normativa vigente in materia di *privacy*), al fine di soddisfare il fondamentale diritto di informazione dei cittadini nei confronti delle attività dei pubblici poteri.

Attraverso un'integrazione dell'articolo 64-quater della legge sul diritto d'autore saranno poi garantiti ai consumatori alcuni diritti minimi in materia di prodotti informatici. Sarà così assicurato il diritto dell'utente legittimo a ottenere gli aggiornamenti (upgrades) indispensabili al corretto funzionamento del programma informatico.

Sarà, inoltre, assicurato il diritto ad avere le informazioni tecniche necessarie per garantire la sicurezza dei dati personali o dei documenti informatici elaborati mediante l'utilizzazione lecita del programma, come pure il diritto di ricevere tutte le informazioni tecniche che possano garantire l'agevole conversione dei dati elaborati, in modo tale da salvaguardare il risultato delle proprie elaborazioni creative.

Nell'articolo 65 della legge sul diritto d'autore è inserito il nuovo comma 2-bis, destinato a tutelare gli atti di fruizione, di comunicazione e di riproduzione privi di diretto rilievo economico, e perciò assolutamente inidonei a ledere i legittimi diritti morali o patrimoniali degli autori o dei produttori. L'obiettivo è di garantire tutti quegli atti che non si concretano in forme di concorrenza illecita e che rappresentano, ad esempio, l'espressione di attività (come la ricerca o l'informazione) costituzionalmente tutelate.

Con specifico riguardo al diritto all'informazione, si può riflettere sulla particolare condizione in cui vengono a trovarsi oggi i disabili: queste persone

⁵⁸ http://legxv.camera.it/_dati/lavori/stampati/pdf/15PDL0024530.pdf. Gruppo Federazione dei Verdi.

risultano alle volte ingiustificatamente pregiudicate da un regime di protezione troppo rigoroso, che finisce per ostacolarle nel libero accesso a informazioni che appaiono essenziali per la loro stessa «dignità» di cittadini (articolo 3, secondo comma, della Costituzione). Per tali individui, costretti spesso all'immobilità, la libera utilizzazione di materiale reperibile su internet costituisce un valido supporto quotidiano al superamento dell'handicap, permettendo di ovviare alla mancanza di mobilità fisica con nuove e sempre più efficaci tecniche di comunicazione o di intrattenimento virtuale.

Al fine di tutelare lo sviluppo di una libera cultura musicale, è, infine, esteso un diritto che finora aveva riguardato le sole bande dei corpi armati dello Stato (articolo 71 della legge sul diritto d'autore). La legge deve, invece, guardare benevolmente alla realtà delle esecuzioni amatoriali quando si tratti di attività realizzate senza finalità di lucro. Peraltro, tali esibizioni finiscono per favorire e accrescere la notorietà degli autori, piuttosto che danneggiarne i diritti.

PROPOSTA DI LEGGE

Art. 1.

1. All'articolo 5 della legge 22 aprile 1941, n. 633, è aggiunto, in fine, il seguente comma:

«La riproduzione e la diffusione, sotto qualsiasi forma, delle leggi e dei regolamenti, nonché degli atti amministrativi e dei provvedimenti giudiziari, sono libere, con le sole eccezioni e limitazioni previste dalla normativa vigente in materia di protezione dei dati personali».

2. Dopo il comma 3 dell'articolo 64-quater della legge 22 aprile 1941 n. 633, e successive modificazioni, sono inseriti i seguenti:

«3-bis. L'utente legittimo ha il diritto di ottenere, senza ulteriori spese, gli aggiornamenti indispensabili al corretto funzionamento del programma informatico.

- 3-ter. L'utente legittimo ha diritto a ricevere, in base alle tecnologie disponibili, le informazioni tecniche necessarie a garantire la sicurezza dei dati personali ovvero dei documenti informatici lecitamente elaborati, nonché di ottenere tutte le informazioni occorrenti per convertire agevolmente i dati elaborati in modo da salvaguardare il risultato delle proprie autonome elaborazioni creative».

3. All'articolo 65 della legge 22 aprile 1941, n. 633, e successive modificazioni, è aggiunto, in fine, il seguente comma:

«2-bis. Costituiscono legittima eccezione ai sensi della presente legge gli atti di fruizione, di libera comunicazione e di riproduzione che siano direttamente funzionali ad attività di critica o che siano realizzati da parte

di cittadini disabili, nei limiti giustificati da tali utilizzazioni, purché effettuati senza scopo di lucro, a condizione che non costituiscano, anche indirettamente, forme di illecita concorrenza, anche da parte di terzi, all'utilizzazione economica dell'opera garantita ai titolari dei diritti. È libera l'utilizzazione parziale e occasionale di opere protette nell'ambito delle attività di insegnamento e di ricerca scientifica oppure per finalità di documentazione, di studio ovvero per usi o per finalità sociali a carattere non commerciale rispetto ai contenuti o ai supporti utilizzati».

4. L'articolo 71 della legge 22 aprile 1941, n. 633, e successive modificazioni, è sostituito dal seguente:

«Art. 71. – 1. I complessi, le bande dilettantistiche, i gruppi musicali e le altre formazioni comunque denominate, anche nell'ambito di enti o di organizzazioni amatoriali, che non svolgono professionalmente esecuzioni musicali a scopo di lucro, possono eseguire liberamente in pubblico brani musicali o parti di opere in musica, senza pagamento di alcun compenso per i diritti di autore, purché l'esecuzione sia effettuata occasionalmente, a fini di diffusione della cultura musicale, con l'obbligatoria citazione degli autori dei brani eseguiti».

Sulla libertà di espressione ed informazione nei documentari

a cura di *Doc/it*⁵⁹

Doc/it ha deciso di proporre ai produttori indipendenti europei di unirsi in una battaglia comune per l'introduzione anche in Europa, come avviene già negli Stati Uniti, delle *Best Practices in Fair Use*.

L'esigenza è quella di estendere il "diritto di citazione", presente per le opere letterarie, anche alle opere a carattere documentario. La discussione è già in fase avanzata di elaborazione in molti Paesi. Siamo consapevoli del fatto che i sistemi giuridici nazionali sono differenti, tuttavia riteniamo sia possibile introdurre le *Best Practices in Fair Use* -attraverso le associazioni nazionali di categoria - nella pratica quotidiana di chi produce documentari.

Pubblichiamo di seguito la dichiarazione elaborata dai partecipanti al tavolo di lavoro tenutosi a Roma il 19 ottobre 2007.

RISOLUZIONE

Noi sottoscritti, Documentaristi Europei, ci siamo incontrati a Roma il 19 ottobre 2007 sotto gli auspici di Doc/it (Associazione Documentaristi Italiani) e della IDA (Internazionale per il International Documentary Association) al fine di discutere la proposta per una "Migliore prassi europea sul *fair use* nei documentari",

e

1. Considerato che la libertà di espressione ed informazione è uno dei principi fondamentali di una società democratica, come tale riconosciuto nell'articolo 19 della Dichiarazione Universale sui Diritti dell'Uomo, nell'articolo 10 della Convenzione Europea per la salvaguardia dei Diritti Umani e delle Libertà Fondamentali e nella Dichiarazione del Consiglio d'Europa sulla Libertà di Espressione ed Informazione del 1982;
2. Considerato che le opere audiovisive, ed i documentari in particolare, sono essenziali oggi per la realizzazione effettiva della libertà di espressione ed informazione, in quanto aumentano notevolmente la possibilità di rappresentare le idee di altre persone e la critica e il dibattito su tali idee;
3. Considerato che la possibilità per il documentario, quale rappresenta-

59 Da <http://www.documentaristi.it/doc/15.htm>

zione creativa dell'attualità, di assolvere a tali funzioni critiche, dipende essenzialmente dalla sua capacità di citare o altrimenti utilizzare opere di terzi protette da diritti d'autore: (I) quale oggetto di critica o dibattito, o (II) per illustrare o argomentare un tema, o (III) quando tali opere vengono riprese accidentalmente mentre si filma qualcos'altro, o (IV) per raccontare una sequenza storica (questo e altri simili usi di opere di terzi sono di seguito definiti come "Citazioni" ed il diritto di attuarli a prescindere dal consenso del titolare dei diritti di autore come "Diritto di Citazione");

4. Considerato che il Diritto di Citazione è regolato, nell'ambito dell'Unione Europea (eu), dall'art. 10.2 della Convenzione di Berna per la Protezione delle Opere Letterarie ed Artistiche (Convenzione di Berna) e da successiva legislazione dell'Unione Europea, di cui la più recente è la Direttiva Europea 29/2001 sull'Armonizzazione di taluni Aspetti del Diritto d'Autore e dei Diritti Connessi nella Società dell'Informazione;
5. Considerato che la legislazione europea ed internazionale hanno stabilito solamente alcuni principi armonizzati sul Diritto di Citazione, lasciando ampio spazio agli Stati nazionali nell'implementazione di detti principi e nell'introduzione di eccezioni agli stessi;
6. Considerato che, in conseguenza di tale approccio, il Diritto di Citazione nell'ambito dell'Unione Europea è ancora poco armonizzato ed è regolato per la maggior parte a livello nazionale;
7. Considerato che le normative nazionali sul Diritto di Citazione nell'ambito dell'Unione Europea differiscono le une dalle altre, in quanto si basano su concetti legali diversi - come per esempio la *fair practice*, la *good practice*, i *fair dealings* ecc. - e che ciò crea incertezza dal punto di vista legale su quali casi di Citazione si possano attuare liberamente e quali invece necessitino di autorizzazione da parte dei titolari dei diritti di autore in ogni Stato Membro dell'Ue;
8. Considerato che, a causa di tale incertezza normativa, i produttori di documentari europei raramente rivendicano un diritto di Citazione nei confronti dei titolari dei diritti di autore, e piuttosto preferiscono chiedere e pagare per la licenza dei diritti da parte dei titolari dei diritti ogni qualvolta le loro opere includano una Citazione, e rilevato che ciò comporta costi e vincoli indebiti per i diritti di espressione ed informazione

dei produttori di documentari nell'Unione Europea;

9. Considerato che, a seguito della convergenza e del consolidamento del mercato, le richieste da parte dei titolari di diritti di autore per la concessione dei propri diritti tramite licenze sono diventate sempre più frequenti ed aggressive nell'ultimo decennio e i corrispettivi di licenza sono diventati costosi se paragonati ai budget medi delle produzioni di documentari, e rilevato che tale circostanza comporta ulteriori costi e vincoli per i diritti di espressione ed informazione dei produttori di documentari dell'Unione Europea;
10. Considerato che la crescente richiesta da parte di enti televisivi e distributori internazionali di polizze assicurative per *Error and Omissions* (E&O) quale condizione per poter trasmettere e distribuire documentari rappresenta un costo e un vincolo ulteriore per le produzioni di documentari, specialmente perché il mercato di tali polizze di assicurazione non si è ancora sviluppato in Europa, e rilevato che tale circostanza comporta ulteriori costi e vincoli per i diritti di espressione ed informazione dei documentaristi europei;
11. Rilevato che l'incidenza dei costi e vincoli sopra menzionati sul Diritto di Citazione dei documentaristi europei e, di conseguenza, sulla libertà di espressione ed informazione, sembra eccessiva e non ragionevole, e che di conseguenza tali costi e vincoli dovrebbero essere limitati attraverso azioni appropriate, come di seguito suggerito;
12. Considerato che il Diritto di Citazione è regolato, negli Stati Uniti, dalla cosiddetta dottrina del *fair use*, la quale è da un lato uniforme in tutti gli Stati Uniti, il che dà certezza dal punto di vista legale, e dall'altro più flessibile degli equivalenti nazionali dell'Unione Europea, e ritenendo che ciò crei un vantaggio per le produzioni di documentari degli Stati Uniti rispetto alle produzioni di documentari europee;
13. Rilevato che lo sviluppo del *Documentary Filmmakers Statement of Best Practices in Fair Use* (Carta dei documentaristi sulla migliore Prassi nel *fair use*) ha generato effetti positivi nel Nord America, aumentando la certezza dal punto di vista legale nel valutare se i casi di Citazioni siano legittimi e facilitando la creazione di un mercato vivibile delle assicurazioni E&O che coprono i diritti autorizzati in base alla dottrina del *fair use*, e ritenendo che l'adozione di una dichiarazione simile da

parte della comunità dei documentaristi europei potrebbe raggiungere risultati simili in Europa;

14. Rilevato che in ogni caso c'è l'esigenza, nel mercato globale attuale, di verificare fino a che punto la Migliore Prassi statunitense potrebbe trovare applicazione in Europa, in modo da facilitare lo sfruttamento globale delle opere audiovisive;

15. Rilevato che una questione correlata che danneggia la libertà di informazione ed espressione in Europa è inoltre l'accesso fisico alle opere, sia protette da diritti di autore che non, custodite in archivi pubblici o privati o in simili istituzioni, e riconosciuto che dovrebbero essere adottate iniziative volte a migliorare la possibilità per ogni individuo di accedere a tali opere a condizioni e termini ragionevoli, cosa che al momento non avviene;

16. Rilevato che, mentre si valuta quali azioni sia opportuno intraprendere per affrontare le questioni sopra menzionate, è necessario peraltro prestare attenta considerazione ai diritti economici e morali di tutte le parti coinvolte;

17. Rilevata la crescita di recenti movimenti come i *Creative Commons*, e ritenendo che dovrebbe essere valutata la loro capacità di affrontare alcune delle problematiche attualmente incontrate dalle produzioni di documentari;

18. Rilevata l'esigenza di condurre un sondaggio all'interno della comunità dei documentaristi, sia per verificare l'impatto che le questioni sopra dette hanno sulle produzioni di documentari, sia per identificare le possibili ulteriori questioni riguardanti la gestione dei diritti di autore.

Tutto ciò considerato e premesso conveniamo ad impegnarci per perseguire i seguenti obiettivi :

- Condurre un sondaggio a livello europeo riguardo i costi e le incertezze legali crescenti connessi alla licenza dei diritti e l'applicazione del Diritto di Citazione;
- Promuovere un dibattito sul Diritto di Citazione e sul *fair use* in Europa ed in Canada, cercando di ottenere la collaborazione di tutte le associazioni di produttori indipendenti, dei più importanti festival e cineteche ed archivi, oltre alle istituzioni cinematografiche e agli enti e istituzioni

- preposti alla tutela del diritto d'autore (es. SIAE)
- Cooperare in tempi brevi con la EDN e la EBU, al fine di raggiungere una forte partnership per collaborare su questo tema;
 - Condurre uno studio sul Diritto di Citazione nei documentari e sulle possibili azioni per ampliarlo;
 - Ottenere supporto finanziario da parte delle istituzioni nazionali o da sponsor privati nei propri paesi al fine di sostenere tale iniziativa.
- Al fine di raggiungere tali obiettivi, si conviene quanto di seguito indicato:
- Nominare Marijke Rawie portavoce generale e coordinatore di questo progetto e fornirle un compenso appena possibile, come convenuto;
 - Fare in modo che IDA e Doc/it forniscano a Marijke Rawie tutto il supporto logistico e la collaborazione possibili;
 - Nominare Gioia Avvantaggiato portavoce di questa riunione allo *Sheffield Film Festival* con il mandato di pubblicizzare l'esito del nostro incontro e trovare delle collaborazioni;
 - Incaricare il gruppo di lavoro legale di iniziare uno studio preliminare sulle Migliori Prassi negli Stati Uniti e la loro applicabilità nell'ambito dell'Unione Europea;
 - Organizzare agli inizi della primavera, coordinandosi con gli eventi come l'*European Media Event* (Bruxelles marzo 2008) e/o il *Discovery Campus*, un dibattito generale sul *fair use*, e lanciare lo studio europeo sui diritti d'autore e sul diritto di Citazione/*fair use*;
 - Organizzare agli *Hot Docs* di Toronto (19/29 aprile 2008) un incontro con l'Organizzazione Canadese Indipendente e il Film Board del Canada, che è stata di grande supporto quando questo progetto è stato lanciato.
 - Presentare al *Sunny Side of the Doc* (giugno 2008) i risultati preliminari dello studio;

Invitiamo tutti i documentaristi, organizzazioni, governi ed istituti internazionali ad approvare, sostenere e finanziare la nostra iniziativa!

Partecipanti:

ALESSANDRO SIGNETTO

Presidente di Doc/it (Associazione Documentaristi Italiani)

MARCO VISALBERGHI

Vice Presidente Doc/it e Produttore

GIOIA AVVANTAGGIATO

Doc/it; Produttrice

PAOLO PALLAVIDINO*Doc/it, Produttore***MICHAEL DONALDSON***Avvocato attivo in tutti gli aspetti riguardanti il fair use. Ex President dell'IDA***KIRBY DICK***Documentarista (con ampia esperienza nella prassi del fair use)***DIANE ESTELLE VICARI***Presidente dell'IDA (Internazionale per il International Documentary Associationo – organizzazione non profit nata 25 anni fa con l'obiettivo di sostenere le iniziative di film non fiction nel mondo; molto attiva nell'esercizio del patrocinio legale su questioni relative ai diritti d'autore);***MARIJKE RAWIE***ExpertDocs, società di consulenza per le coproduzioni tra documentaristi indipendenti (in passato: Commissioning Editor per AVRO, Olanda)***CHRISTINE LE GOFF***Produttrice (Studio International)***YVES JEANNEAU***Regista, Direttore del Sunny Side of the Doc***LINE HALVORSEN***Regista; Filmmakers nordici***GEORG PANZER***Avvocato; Regista, membro dell'Associazione dei Registi norvegesi; Norwegian Film Workers Union***MARCELLO MUSTILLI***Avvocato (Settore proprietà intellettuale)***NICOLA BOTTERO***Avvocato (Creative Commons, Open Source)***Documentaristi di tutto il mondo unitevi!⁶⁰***Marco Visalberghi*

Documentaristi di tutto il mondo UNITEVI! È giunto il momento di rompere le catene che imprigionano il vostro estro creativo e limitano la vostra libertà di espressione!

La vera ragion d'essere del documentario è quella di raccontare e riflettere sulla realtà nelle sue più diverse sfaccettature. La sua missione è di portare alla luce i problemi, le contraddizioni, gli eventi e i personaggi che agitano le nostre società e “creare” un racconto del reale che diventi coscienza critica, luogo di approfondimento e occasione di riflessione.

Ma a dispetto della sua indiscutibile funzione sociale, il documentario si trova a dover fare i conti con una serie crescente di limitazioni ed ostacoli che rendono sempre più difficile e complicata la produzione di opere indipendenti.

La circolazione delle idee, la creazione del consenso e la critica ai valori fondanti delle nostre società, è affidata -in misura sempre più preponderante- alla comunicazione per immagini. A dispetto però della loro centralità, l'accesso alle immagini è sempre più rigido e controllato. Le limitazioni che il documentarista indipendente si trova a fronteggiare sono ormai tali da compromettere lo stesso principio di libertà di informazione e di critica che è alla base di ogni democrazia.

Il paradosso più stupefacente è che l'ostacolo che sbarra la strada ai documentaristi è il Diritto d'Autore. Sì, proprio quel principio conquistato più di un secolo fa, per difendere la creatività intellettuale. I documentaristi oggi si trovano letteralmente tra l'incudine ed il martello, schiacciati tra la necessità di difendere il sacrosanto diritto a vedersi riconosciuta la proprietà intellettuale delle proprie opere e l'impossibilità di svolgere il proprio lavoro.

Facciamo un caso concreto. State filmando il protagonista della vostra storia e questo cammina per strada in attesa della telefonata che cambierà la sua vita. Voi lo sapete, e appena squilla il telefono cominciate a riprendere. Sul suo viso passano tutte le emozioni del mondo, dalla tensione, all'ansia, fino all'incredulità e poi alla gioia irrefrenabile... la sequenza è perfetta! Ma quando siete al montaggio vi rendete conto che sullo sfondo si vedono chiaramente i marchi di alcune grandi multinazionali e a rendere la cosa ancora più spinosa è che proprio quando il vostro protagonista si lascia andare alle esclamazioni di gioia, passa una macchina con

⁶⁰ Estratto da <http://www.documentaristi.it/doc/16.htm>, 08-05-2008. L'articolo, di Marco Visalberghi, all'epoca vice-presidente di Doc/it, illustra le problematiche e le tappe fondamentali della discussione attorno alla libertà di espressione nell'audiovisivo.

la radio accesa e si sente chiaramente una canzone dei Beatles.

Il vostro protagonista è un avvocato che si batte contro lo strapotere delle Corporation multinazionali, e - potete scommetterci - nessuna sarà mai disposta a concedervi l'autorizzazione all'uso del loro logo capitato accidentalmente nell'inquadratura, mentre le case discografiche vi chiederanno per 10 secondi di musica l'equivalente del vostro budget.

Se poi il vostro documentario avesse invece bisogno di citare il lavoro di un illustre artista, o di usare una sequenza tratta da un film, ma anche semplicemente dal lavoro di un vostro collega, vi troverete in una curiosa situazione. Se riuscite a dimostrare che la citazione è "positiva" e il vostro lavoro avrà una buona circolazione, è facile prevedere che otterrete i diritti di utilizzo per pochi soldi se non addirittura gratuiti. Se, al contrario, i vostri intenti sono di "critica" potete stare certi che vi renderanno la vita impossibile.

Quello che è prassi normale per la carta stampata è una utopia quasi inapplicabile per i prodotti multimediali. Vorrei dire di più, le difficoltà maggiori incontrano soprattutto i prodotti degli "indipendenti". Le grandi reti televisive hanno ottenuto libertà di azione molto maggiori più o meno concordate e sancite da accordi di scambio reciproco. Libertà che comunque si basano sul concetto che con il "diritto di cronaca" è quasi tutto permesso. Salvo poi sostenere che il diritto di cronaca si applica solo ai servizi giornalistici e "assimilabili" escludendo quindi per definizione, i documentari. Ai documentaristi invece si chiede di avere liberatorie per ogni persona ed ogni luogo, ed ogni musica, con tanto di polizza assicurativa aggiuntiva che copra anche "errori ed omissioni" involontari.

Tutto questo naturalmente in nome del diritto d'autore quello stesso diritto d'autore che era nato per difendere la nostra creatività e le nostre opere, e che ora difende i marchi e i loghi di infinite multinazionali che ridisegnano il paesaggio intorno a noi. Per il futuro delle nostre società è più importante salvaguardare i loghi e i diritti loro garantiti dal copyright, o la libertà di documentare il mondo che ci circonda, di criticarlo, difenderlo, discuterlo? A questo punto sorge spontanea una domanda: il diritto d'autore è uno strumento che difende i documentaristi ed il documentario o invece è diventato un veleno che lo priva dell'ossigeno vitale, uccidendolo lentamente?

La questione è tutt'altro che oziosa o provocatoria. È la domanda che si è posta Doc/it quando a ottobre scorso ha riunito a Roma i rappresentanti di alcune associazioni, autori, produttori, avvocati, per discutere come difendersi dalla tenaglia che rende sempre più difficile, per non dire impossibile, esercitare il diritto di critica. Durante l'incontro di Roma ci siamo subito resi conto che l'argomento era già stato affrontato a livello internazionale e discusso con passione in molte parti del mondo. Soprattutto dai documentaristi americani

che forse prima, e più di altri, hanno dovuto affrontare le gravi limitazioni alla loro libertà di azione costituita dal Copyright americano. Diane Estelle Vicari e Michael Doladson, (che si sono succeduti alla presidenza dell'IDA – Independent Documentary Association), hanno portato una preziosa testimonianza della loro attività e dei successi ottenuti negli Stati Uniti con l'adozione "unilaterale" da parte dei documentaristi di una serie di norme etiche di comportamento chiamate *Best Practices in Fair Use*.

L'esperienza dei documentaristi americani dimostra che dal momento in cui hanno pubblicamente adottato il nuovo codice di comportamento un numero crescente di opere sono state prodotte grazie al ricorso al *Fair Use*, le reti televisive hanno iniziato ad accettare e trasmettere tali opere, e alcune compagnie di assicurazione rilasciano la polizza E&O (*Error & Omission*) comprendendo l'uso di immagini secondo le nuove regole del *Fair Use*. Ma quello che più conta è che nessuno ha avuto l'ardire di intentare causa contro coloro che applicano questo codice di comportamento, per timore della pubblicità negativa che inevitabilmente avrebbe scatenato l'andare contro la libertà di espressione.

Durante quella giornata di lavoro di Roma abbiamo scoperto che esisteva una grande convergenza di vedute tra i partecipanti, tutti condividevano l'analisi di fondo, ma al tempo stesso tutti concordavano sulle molte differenze che esistono tra un paese e l'altro, e tra i vari sistemi giuridici anche solo all'interno della comunità europea, nella definizione e nell'applicazione del diritto di autore.

Proprio per queste differenze e per l'impossibilità di poter ottenere una armonizzazione delle diverse legislazioni è stata adottata una risoluzione comune che prevede un percorso concordato tra i paesi europei per arrivare ad un "codice etico dei documentaristi europei" che ci permetta di riappropriarci di alcune libertà fondamentali che ci sono state progressivamente erose negli anni.

Il primo passo è quello di sollevare in Europa una approfondita riflessione sul tema della libertà di espressione e sull'istituto del Diritto di Autore e di diffondere attraverso le associazioni di categoria un questionario che ci permetta di raccogliere le opinioni e i diversi punti di vista sull'argomento in modo da elaborare una base comune su cui costruire il codice etico dei documentaristi Europei. A Sheffield durante il Sheffield Film Festival, a Berlino durante la Berlinale poi a Bruxelles e poi ancora a Toronto (dove è stato stretto un patto di collaborazione con l'associazione dei documentaristi Canadesi che si aggiunge a quello già consolidato con IDA l'associazione dei documentaristi americani), è stata presentata ufficialmente la risoluzione di Roma e il questionario. Le varie associazioni di categoria lo stanno diffondendo tra i loro associati e simpatizzanti, il form è già presente sul sito di EDN, e su quello di Doc/it è addirittura possibile riempirlo on line. La questione del diritto d'autore è una questione che investe direttamente tutti coloro che hanno

a che fare con il documentario e con la libertà di espressione, dall'autore allo spettatore, per cui dateci una mano a raccogliere le vostre opinioni. La compilazione non richiede più di 10-15 minuti. [...]⁶¹

WEBGRAFIA

⁶¹ Il questionario citato è stato rimosso. (ndr)

PARTE PRIMA. INTRODUZIONE

Breve storia della nascita dei brevetti [*Commento*]

<http://www.shannon.it/blog/breve-storia-della-nascita-dei-brevetti/>
Pubblicato on line il 15 aprile 2008

[...] «Abbiamo fra noi uomini di grande ingegno, atti ad inventare e scoprire dispositivi ingegnosi: ed è in vista della grandezza e della virtù della nostra città che cercheremo di far arrivare qui sempre più uomini di tale specie ogni giorno». Così, dopo anni di legislazione confusa, apre il primo documento ritrovato inerente i brevetti e la loro applicazione. Si tratta dello Statuto dei Brevetti approvato con 116 voti favorevoli, 10 contrari e 3 astenuti il 19 marzo 1474 nella Repubblica di Venezia.

I brevetti [*Slide*]

Elena Pavan
Seminario “Proprietà intellettuale per la ricerca”, Padova 24 novembre 2008
www.chimica.unipd.it/offerte/pubblica/dottorato/Lezione_1.pdf

Brevetto [*Voce*]

Da Wikipedia, l'enciclopedia libera
<http://it.wikipedia.org/wiki/Brevetto>
Il brevetto per invenzione è un titolo giuridico in forza al quale viene conferito un monopolio temporaneo di sfruttamento dell'invenzione in un territorio e per un periodo ben determinato, al fine di impedire ad altri di produrre, vendere o utilizzare la propria invenzione senza autorizzazione (...)

Brevetto chi è costui? [*Articolo*]

Marina Mauro, febbraio 2005
http://www.ilb2b.it/sites/default/files/_importazione/chimica_news/pdf_

[riv/200502/20050214012_1.pdf](#)

Le prime apparizioni dell'istituto del brevetto risalgono ad alcuni documenti del Quattrocento italiano; la prima legge generale viene individuata in un documento veneziano del 1474. (...)

Codice della proprietà industriale [Voce]

Da Wikipedia, l'enciclopedia libera

http://it.wikipedia.org/wiki/Codice_della_propriet%C3%A0_industriale

«Il Codice della proprietà industriale è stato introdotto nell'ordinamento giuridico italiano dal decreto legislativo n. 30 del 10 febbraio 2005, in base all'articolo 15 della legge 12 dicembre 2001, n. 273.

Si tratta di un testo unico che raccoglie tutte le norme attinenti al campo dei brevetti e dei marchi. Resta fuori da questa opera di codificazione la normativa sul diritto d'autore, il cui riferimento è ancora la legge n. 633 del 1941, con le successive e numerose modifiche».

Nuovo Codice della proprietà industriale [Atto normativo]

http://www.attuazione.it/adon.pl?act=Tree&Mode=ViewProvDoc&select_ed=596

In vigore dal 2 settembre 2010 il decreto legislativo 13 agosto 2010, n. 131 Modifiche al decreto legislativo 10 febbraio 2005, n. 30, recante il codice della proprietà industriale, ai sensi dell'articolo 19 della legge 23 luglio 2009, n. 99.

Confindustria Cultura Italia [Sito]

Federazione Italiana dell'Industria Culturale

http://www.confindustriaculturaitalia.it/index.php?option=com_content&view=article&id=22:confindustria-cultura-italia-i-numeri-dellindustria-culturale-in-italia&catid=2:comunicati-stampa&Itemid=6

Riunisce oltre 17mila imprese del settore, che impiegano 42mila addetti per un valore aggiunto pari a circa 16 miliardi di euro. Vi aderiscono le associazioni appartenenti a: - settore editoriale e stampa: AIE (editoria libraria e digitale), ANES (editoria periodica tecnica e specializzata su supporto cartaceo e multimediale) - musica: AFI (fonografici), FIMI e PMI (discografici), FEM (editoria musicale) - produzione televisiva: APT (fiction, intrattenimento leggero, cartoni animati e documentari) - cinema e spettacolo: AGIS (spettacolo dal vivo e sale cinematografiche), ANICA (produzione, distribuzione e servizi tecnici per cinema e audiovisivo) e UNIVIDEO (home video) - videogiochi: AESVI.

Osservatorio Contenuti Digitali - Indagine 2010

http://www.confindustriaculturaitalia.it/index.php?option=com_content&vi

[ew=category&id=7&Itemid=13](#)

Industria culturale [Voce]

Da Wikipedia, l'enciclopedia libera

http://it.wikipedia.org/wiki/Industria_culturale

Il termine Industria Culturale viene utilizzato per la prima volta da Max Horkheimer e Theodor W. Adorno, due filosofi appartenenti alla Scuola di Francoforte, in *Dialectica dell'Illuminismo* (1947) per indicare il processo di riduzione della cultura a merce. (...)

Libertà di pensiero e di espressione secondo l'Articolo 21 della Costituzione [Commento]

http://share.dschola.it/itcpascal-giaveno/portale_test01/60annicostituzione/art.21/files/commento_all'articolo_21.htm

«[...] Il particolare momento in cui ha operato la Costituente, all'uscita da un ventennio in cui la libertà era stata postposta, aveva spinto una larga maggioranza dei Costituenti, con ampia intesa tra forze progressiste e moderate, ad individuare nella libertà di stampa uno dei cardini del nuovo stato democratico. Le uniche riserve erano state quelle di un controllo delle manifestazioni contrarie al buon costume. La tendenza, però, prevalente era quella di considerare l'espressione solo in senso stretto come libertà di produrre, senza censura preventiva, solo testi a stampa. Cinque commi sono, perciò dedicati interamente a questo problema, ma il primo, breve nella sua espressione letterale, stabilisce in modo più ampio e rivolto a tutti, la libertà di esprimere il proprio pensiero, non solo con la parola, scritto, ma con qualunque altro mezzo di diffusione. [...]»

Marchio [Voce]

Da Wikipedia, l'enciclopedia libera

<http://it.wikipedia.org/wiki/Marchio>

«Il marchio è un qualunque segno suscettibile di essere rappresentato graficamente, in particolare parole, compresi i nomi di persone, disegni, lettere, cifre, suoni, forma di un prodotto o della confezione di esso, combinazioni o tonalità cromatiche, purché siano idonee a distinguere i prodotti o i servizi di un'impresa da quelli delle altre.

In Italia esso è disciplinato dagli articoli da 7 a 28 del Codice della proprietà industriale (decreto legislativo n. 30 del 10 febbraio 2005). [...]»

Proprietà intellettuale [Voce]

Da Wikipedia, l'enciclopedia libera

http://it.wikipedia.org/wiki/Propriet%C3%A0_intellettuale

«Con proprietà intellettuale si indica l'apparato di principi giuridici che mirano a tutelare i frutti dell'inventiva e dell'ingegno umani; sulla base di questi principi, la legge attribuisce a creatori e inventori un vero e proprio monopolio nello sfruttamento delle loro creazioni/invenzioni e pone nelle loro mani alcuni strumenti legali per tutelarsi da eventuali abusi da parte di soggetti non autorizzati. [...]»

Il valore economico della cultura in Europa [saggio]

Riccardo Dalla Torre

Tafterjournal n. 12, marzo-aprile 2009, <http://www.tafterjournal.it/2009/04/14/il-valore-economico-della-cultura-in-europa/>

«In questo articolo cercheremo di analizzare le dimensioni economiche dell'industria culturale, sia in quanto ambito di produzione diretta di valore economico, sia in quanto produzione di esternalità che entrano nelle funzioni di produzione di altre industrie, in particolare di quelle a più elevato contenuto di conoscenza e creatività. Per fare ciò si farà ampio ricorso ad indagini di livello nazionale ed internazionale: fornire un quadro sintetico del valore economico della cultura in Italia e all'estero è la base per poterne valutare le potenzialità in prospettiva futura.»

PARTE SECONDA. LE NORME

Accordo sugli aspetti dei diritti di proprietà intellettuale attinenti al commercio [Accordo]

(Marrakech, 1994)

Versione italiana (http://www.canellacamaiora.it/copyright_17.html) del TRIPS Trade-Related Aspect of Intellectual Property Rights, http://www.wto.org/english/docs_e/gattdocs_e.htm (documento integrale in inglese)

Accordo tra l'Autorità per le garanzie nelle comunicazioni e la S.I.A.E

[*Accordo*]

http://www2.agcom.it/antipirateria/accordo_SIAE.htm

Archivi, banche dati ed opere o prodotti culturali orfani [Saggio]

Paolo Galli

Estratto da: A. Torre (a cura di), Annai 10, *Le Carte e le immagini*, Fondazione Aamod, Roma 2008

<http://www.aamod.it/attivita/formazione/documenti-sulla-materia/Opere%20orfane%20Galli.pdf>

Associazione per la difesa del diritto d'autore [Sito]

<http://www.dirittodautore.it>

Si autodefinisce come «Sito interamente concepito e realizzato dall'Avv. Giovanni d'Ammassa. © Copyright Nyberg S.r.l. Dirittodautore.it. Tutti i diritti riservati. È vietata la riproduzione anche parziale». Il sito ha «Contenuti ad accesso libero» (L'associazione - Le Guide online sul diritto d'autore - Faq sul diritto d'autore - News sul diritto di autore - Seminari sul diritto d'autore - Convegni diritto di autore - La nostra Newsletter settimanale sul diritto d'autore) e «Contenuti ad accesso riservato» (Leggi, raccolta storica di tutte le leggi sul diritto d'autore - Sentenze, la banca dati con massime e testo integrale - Bibliografia, la banca dati della bibliografia sul diritto d'autore - Centro Documentazione, la più vasta raccolta di documenti sul diritto d'autore in PDF- Dottrina DANTE, tutta la dottrina pubblicata sulla rivista DANTE - Diritto d'Autore e Nuove Tecnologie a partire dal 2005). Nella «Guida on line sul diritto d'autore» sono trattati i seguenti temi: Il diritto d'autore - I diritti connessi - Eccezioni e limitazioni - Misure tecnologiche di protezione - Le difese e le sanzioni - La gestione collettiva - Gli aspetti fiscali - Le leggi - Faq.

Autorità per le garanzie nelle comunicazioni (AgCom) [Sito]

<http://www.agcom.it>

Estratto dal sito. «L'Autorità per le garanzie nelle comunicazioni è un'autorità indipendente, istituita dalla legge 249 del 31 luglio 1997. Indipendenza e autonomia sono elementi costitutivi che ne caratterizzano l'attività e le deliberazioni. Al pari delle altre autorità previste dall'ordinamento italiano, l'Agcom risponde del proprio operato al Parlamento, che ne ha stabilito i poteri, definito lo statuto ed eletto i componenti. [...] L'Agcom è innanzitutto un'autorità di garanzia: la legge istitutiva affida all'Autorità il duplice compito di assicurare la corretta competizione degli operatori sul mercato e di tutelare i consumi di libertà fondamentali dei cittadini. In questo senso, le garanzie riguardano: gli operatori attraverso: l'attuazione della liberalizzazione nel settore delle telecomunicazioni, con le attività di regolamentazione e vigilanza e di risoluzione delle controversie; la razionalizzazione delle risorse nel settore dell'audiovisivo; l'applicazione della normativa antitrust nelle comunicazioni e la verifica di eventuali posizioni dominanti; la gestione del Registro Unico degli Operatori di Comunicazione; la tutela del diritto d'autore nel settore informatico ed audiovisivo. [...] L'Autorità per le garanzie nelle comunicazioni è un'autorità convergente. La definizione fa riferimento alla scelta del legislatore italiano di attribuire a un unico organismo funzioni di regolamentazione e vigilanza nei settori delle telecomunicazioni, dell'audiovisivo e dell'editoria. Si tratta

di una scelta giustificata dai profondi cambiamenti determinati dall'avvento della tecnologia digitale, che attenua, fino ad annullarle, le differenze fra i diversi mezzi, diventati veicolo di contenuti – immagini, voce, dati – sempre più interattivi. Telefono, televisione e computer sono destinati a integrarsi, a convergere sulla medesima piattaforma tecnologica, ampliando in tal modo la gamma dei servizi disponibili. Il modello adottato dall'Autorità rappresenta quasi un'eccezione nel panorama internazionale ed è guardato oggi con crescente interesse da molti paesi.»

Il diritto d'autore sulle reti di comunicazione elettronica. Indagine conoscitiva [documento]

a cura dell'AgCom (Autorità per le garanzie nelle comunicazioni)

<http://www.agcom.it/default.aspx?DocID=3790>

Libro Bianco dei Contenuti [documento]

a cura dell'AgCom (Autorità per le garanzie nelle comunicazioni)

«La società dell'informazione diviene la società dell'immateriale e si assiste sia ad un ri-posizionamento dei media tradizionali all'interno di questo nuovo scenario, sia alla rinegoziazione del rapporto tra industrie e consumatori.

Consapevole di questo processo di grande trasformazione, l'Autorità per le garanzie nelle comunicazioni ha da poco concluso un'indagine conoscitiva con l'approvazione del "Libro Bianco sui contenuti" [...]. Il moltiplicarsi dei prodotti offerti, nonché delle modalità di fruizione e di distribuzione dei contenuti aumenta anche le possibilità dei consumatori di accedere all'informazione e alla conoscenza, amplia i mercati per l'industria e, contemporaneamente, solleva una serie di problematiche tra loro collegate, quali in primo luogo la tutela e della gestione dei diritti digitali, la disponibilità di infrastrutture di rete a banda larga, la tutela della privacy e la tutela dei minori.

Tutte questioni che assumono sempre più un significato chiave nell'improntare l'attività degli Stati e, in particolare, delle Autorità di regolamentazione nazionali.» (dal comunicato stampa dell'AGCom: <http://www.agcom.it/default.aspx?message=visualizzadocument&DocID=5574>)

Attuazione della direttiva 2004/48/CE sul rispetto dei diritti di proprietà intellettuale, Decreto legislativo 16 marzo 2006, n. 140 [Atto]

Gazzetta Ufficiale n. 82 del 7 aprile 2006 [Vd. anche Direttiva IPRED]

<http://www.iusreporter.it/Testi/decretolegislativo140-2006.htm>

Il decreto modifica e integra la disciplina previgente in materia di diritto d'autore (legge 22 aprile 1941, n. 633, successive modifiche ed integrazioni) e di proprietà industriale (decreto legislativo 10 febbraio 2005, n. 30, <http://www.parlamento.it/parlam/leggi/deleghe/05030dl.htm>).

Il legislatore, con 21 articoli all'insegna della lotta alla contraffazione e alla pirateria, ha inteso conferire più poteri ai magistrati e alle parti offese/danneggiate tanto in punto di adozione di misure cautelari che di esperimento di mezzi istruttori, al fine di disincentivare il fenomeno.

Il comma 1-bis, art. 70 della legge sul Diritto d'autore italiano [Voce-Commento]

http://it.wikipedia.org/wiki/Fair_use#Il_comma_1-bis.2C_art._70

«Nel dicembre 2007, il Parlamento italiano, su proposta della Commissione Cultura della Camera presieduta da Pietro Folena, ha approvato il contestato comma 1 bis in estensione dell'art. 70 della Legge sul diritto d'autore, secondo cui:

“1-bis. È consentita la libera pubblicazione attraverso la rete internet, a titolo gratuito, di immagini e musiche a bassa risoluzione o degradate, per uso didattico o scientifico e solo nel caso in cui tale utilizzo non sia a scopo di lucro. Con decreto del Ministro per i beni e le attività culturali, sentiti il Ministro della pubblica istruzione e il Ministro dell'università e della ricerca, previo parere delle Commissioni parlamentari competenti, sono definiti i limiti all'uso didattico o scientifico di cui al presente comma”.

Convenzione concernente le misure da adottare per interdire e impedire l'illecita importazione, esportazione e trasferimento di proprietà dei beni culturali [Atto]

<http://www.admin.ch/ch/i/rs/i4/0.444.1.it.pdf>

Promossa e conclusa dall'UNESCO a Parigi il 14 novembre 1970; approvata dall'Assemblea federale il 12 giugno 2003; ratificata con strumenti depositari dalla Svizzera il 3 ottobre 2003; entrata in vigore per la Svizzera il 3 gennaio 2004; (Stato 27 aprile 2010) [Traduzione]

Determinazione del compenso per la riproduzione privata di fonogrammi e di videogrammi, Decreto del Ministro per i Beni e le Attività Culturali, 30 dicembre 2009 [Atto]

ai sensi dell'articolo 71 septies della legge 22 aprile 1941, n.633

http://www.siae.it/documents/BG_Normativa_DM30dicembre2009.pdf?603237

Con tale decreto, pubblicato nel sito del Ministero per i Beni e le Attività Culturali in data 14 gennaio 2010, ed in vigore da tale data, è stata rideterminata la misura dei compensi di copia privata. Sul sito della Siae si può scaricare il Modulo per la Dichiarazione delle vendite, ai sensi del D.M. 30/12/2009, utilizzabile per le vendite effettuate dal 14 gennaio 2010.

Direttiva: “Armonizzazione di taluni aspetti del diritto d'autore e dei diritti connessi nella società dell'informazione”, Direttiva 2001/29/CE del Parlamento e del Consiglio [Atto]

Gazzetta Ufficiale n. L 167 del 22 maggio 2001

http://www.interlex.it/testi/01_29ce.htm

L'ambito territoriale di applicazione della disciplina comunitaria è il mercato interno con particolare riferimento alle utilizzazioni delle opere in ambiente digitale, non sono escluse però le utilizzazioni analogiche o quelle di tipo tradizionale, come ad esempio la riproduzione per le stampe. I diritti d'autore presi in esame nella direttiva sono tre: il diritto di riproduzione, il diritto di comunicazione al pubblico, intendendosi per tale la comunicazione diretta ad un pubblico potenziale, non presente nel luogo di “iniezione” ed infine il diritto di distribuzione.

Direttiva IPRED [Slide]

<http://librari.beniculturali.sbn.it/upload/documenti/Slides%20Direttiva%202004-48%20CE.pdf?l=it>

«La Direttiva 2004/48/CE (<http://www.alcci.it/wp-content/200448it.pdf>) sul rispetto dei diritti di proprietà intellettuale è una direttiva dell'Unione Europea approvata il 29 aprile 2004, che riguarda la proprietà intellettuale, ed in particolare gli strumenti giuridici a disposizione dei titolari dei diritti. In Italia tale direttiva è stata recepita dal decreto legislativo 140/2006» (<http://www.camera.it/parlam/leggi/deleghe/Testi/06140dl.htm>).

«La direttiva n. 48 del 2004 si pone come obiettivo quello di far rispettare il diritto di proprietà intellettuale partendo dal presupposto che la contraffazione e la pirateria costituiscono un fenomeno di dimensione internazionale in costante crescita, che rappresenta una seria minaccia per le economie nazionali degli Stati, delineando, a tal fine, un sistema sanzionatorio pensato come deterrente per arginare il fenomeno in costante crescita della contraffazione e della pirateria.»

Direttiva IPRED2 [Voce]

<http://it.wikipedia.org/wiki/IPRED2>

«La direttiva sulle misure penali in merito all'applicazione dei diritti di proprietà intellettuale, nota anche come IPRED2, è una direttiva europea giunta all'esame del Parlamento nell'aprile 2007 e mira a modificare la direttiva sul rispetto dei diritti di proprietà intellettuale 2004/48/EC; poiché quest'ultima direttiva è nota anche come IPRED, questa ha preso il nome di IPRED2» (<http://www.europarl.europa.eu/sides/getDoc.do?pubRef=-//EP//TEXT+TA+P6-TA-2007-0145+0+DOC+XML+V0//EN>).

«Anche l'originaria direttiva conteneva, in fase di presentazione, norme penali, che erano state omesse per riuscire ad ottenere l'approvazione entro il 1° maggio 2004.

Con un emendamento, presentato in Commissione giuridica da Umberto Guidoni, in particolare, sulla base del fair use prima esistente nel diritto americano, si stabilisce la riproduzione in copie o su supporto audio o con qualsiasi altro mezzo, a fini di critica, recensione, informazione, insegnamento (compresa la produzione di copie multiple per l'uso in classe), studio o ricerca, “non sia qualificato come reato”.

L'emendamento è del resto in linea con il programma fissato dall'Agenda di Lisbona che considera sia Internet che l'insegnamento come fondamentali per il rilancio e il progresso dell'Europa.»

<http://www.apogeonline.com/webzine/2007/05/02/19/200705021901> (Commento di Elvira Berlingeri, 2 maggio 2007)

Diritto d'autore

(pagina a cura di Antonella De Robbio) *[Sito]*

<http://www.cab.unipd.it/node/1104#Ilsistemaitalianoadirittodautore>
Sul Sistema Bibliotecario di Ateneo, Università degli Studi di Padova

Diritto d'autore [Voci]

Da Wikipedia, l'enciclopedia libera

http://it.wikipedia.org/wiki/Diritto_d'autore

«Il diritto d'autore è la posizione giuridica soggettiva dell'autore di un'opera dell'ingegno a cui i diversi ordinamenti nazionali e varie convenzioni internazionali (quale la Convenzione di Berna) riconoscono la facoltà originaria esclusiva di diffusione e sfruttamento, ed in ogni caso il diritto ad essere indicato come tale anche quando abbia alienato le facoltà di sfruttamento economico (*diritto morale d'autore*). [...]»

Diritto d'autore italiano

http://it.wikipedia.org/wiki/Diritto_d'autore_italiano

Il diritto d'autore **italiano**, similmente a quanto avviene in ambito internazionale ed in altri ordinamenti, è quella branca dell'ordinamento giuridico italiano che disciplina l'attribuzione di un insieme di facoltà a colui che realizza un'opera dell'ingegno di carattere creativo, con l'intento di riservargli diritti morali ed economici. È disciplinato prevalentemente dalla Legge 22 aprile 1941, n. 633 (LDA) e successive modificazioni, e dal Titolo IX del Libro Quinto del codice civile. (...)»

Plagio (diritto d'autore)

[http://it.wikipedia.org/wiki/Plagio_\(diritto_d'autore\)](http://it.wikipedia.org/wiki/Plagio_(diritto_d'autore))

«Con il termine plagio, nel diritto d'autore, ci si riferisce all'appropriazione, tramite copia totale o parziale, della paternità di un'opera dell'ingegno altrui. In tale accezione, il termine trova riscontro nell'inglese *plagiarism* e nel francese e tedesco *plagiat*, e deriva dal latino *plagium* (furto, rapimento). [...]»

Direzione Generale per le Biblioteche, gli Istituti culturali e il Diritto d'autore [Sito]

<http://www.librari.beniculturali.it/genera.jsp>

«Servizio III-Diritto d'autore e vigilanza sulla SIAE

Il regolamento di riorganizzazione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali (art. 10 del DPR 26 novembre 2007, n. 233, così come modificato dal DPR 2 luglio 2009, n. 91, concernente il regolamento recante modifiche ai decreti presidenziali di riorganizzazione del Ministero e di organizzazione degli Uffici di diretta collaborazione del Ministro per i Beni e le Attività Culturali) ha disposto che le competenze in materia proprietà letteraria, di Diritto d'Autore e di Vigilanza sulla SIAE siano affidate alla Direzione Generale per le Biblioteche, gli Istituti Culturali ed il Diritto d'Autore.

Ai sensi del DM del 20 luglio 2009, che detta le competenze dei servizi della DGBL, il Servizio III :ha competenze in materia di diritto d'autore e di disciplina della proprietà letteraria; svolge attività di vigilanza sulla Società Italiana Autori ed Editori (S.I.A.E.) congiuntamente alla Presidenza del Consiglio dei Ministri; cura la Segreteria del Comitato consultivo permanente per il diritto d'autore e delle Commissioni speciali istituite in seno al Comitato.»

Deposito legale

<http://www.librari.beniculturali.it/genera.jsp?s=89&l=it>

Legge n. 106 del 15.4.2004 - *Norme relative al deposito legale dei documenti di interesse culturale destinati all'uso pubblico*. Gazzetta Ufficiale n. 98 del 27 aprile 2004

Regolamento recante norme in materia di deposito legale dei documenti di interesse culturale destinati all'uso pubblico. Emanato con D.P.R. n. 252 del 3 maggio 2006 - G.U. n. 191 dell'8 agosto 2006. Entrato in vigore il 2 settembre 2006.

La normativa apporta innovazioni sostanziali su modalità e tempi del deposito legale, individua i nuovi soggetti che ne hanno l'obbligo (art. 3 Legge n. 106/2004), gli istituti destinatari, nonché le tipologie di documenti destinati al deposito legale (art. 4 legge n. 106/2004), con la finalità di costituire un archivio nazionale ed uno regionale della produzione editoriale (art 1 legge n. 106/2004). Secondo quanto previsto dal Regolamento, [...], sono stati

individuati gli istituti depositari dei documenti della produzione editoriale regionale.

La Direzione Generale per i Beni Librari e gli Istituti Culturali ha costituito, tra le biblioteche e gli istituti di sua competenza, un gruppo di lavoro allo scopo di analizzare i problemi e risolvere i dubbi che si presentano nella prima applicazione del *Regolamento*.

Al fine di agevolare lo svolgimento delle procedure del deposito legale, sulla base delle richieste pervenute, vengono fornite sul sito: informazioni e chiarimenti sull'applicazione del Regolamento; modulistica per il deposito legale. È inoltre possibile consultare i testi delle convenzioni, degli accordi e dei protocolli d'intesa stipulati tra gli Istituti e le Associazioni di categoria.»

Equo compenso sugli apparecchi di registrazione [Commento]

dal Network Frontiere Digitali, 16 giugno 2009

www.frontieredigitali.net

Legge italiana sul diritto d'autore, 22 aprile 1941, N. 633 [Legge]**Protezione del diritto d'autore e di altri diritti connessi al suo esercizio**

http://www.siae.it/documents/BG_Normativa_leggedirittoautore.pdf?969005

«Il diritto d'autore italiano, similmente a quanto avviene in ambito internazionale ed in altri ordinamenti, è quella branca dell'ordinamento giuridico italiano che disciplina l'attribuzione di un insieme di facoltà a colui che realizza un'opera dell'ingegno di carattere creativo, con l'intento di riservargli diritti morali ed economici. È disciplinato prevalentemente dalla Legge 22 aprile 1941, n. 633 (LDA) e successive modificazioni, e dal Titolo IX del Libro Quinto del codice civile. Al momento della sua emanazione, la legge n. 633 era sostanzialmente conforme alla tutela minima prevista dalla Convenzione di Berna. Nel corso del tempo le sue disposizioni sono state modificate in più occasioni, in recepimento anche di diverse direttive comunitarie, oltre che in adeguamento al dettato della successiva Costituzione repubblicana; il suo impianto, tuttavia, è rimasto sostanzialmente invariato. [...]»

Estratto da *Wikipedia, l'enciclopedia libera*, http://it.wikipedia.org/wiki/Diritto_d'autore_italiano

Nuove norme di tutela del diritto d'autore, Legge 18 agosto 2000, n. 248 [Atto]

Gazzetta Ufficiale n. 206 del 4 settembre 2000

<http://www.parlamento.it/parlam/leggi/002481.htm>

Orphan Works [articolo e documenti]

The Importance of Orphan Works Legislation

Marybeth

U.S. Register of Copyrights, September 25, 2008

<http://www.copyright.gov/orphan/>

Peters

Per chi utilizza [e riproduce come copia privata] le opere [Commento, norme e moduli]

a cura della Siae

http://www.siae.it/Utilizzaopere.asp?link_page=MusicaMFV_CopiaPrivata-Normativa.htm&open_menu=yes

La pagina di commento della Siae riguarda i seguenti argomenti: la copia privata, la normativa in materia, l'ambito di applicazione dell'eccezione per 'copia privata', i beneficiari del compenso con i criteri di ripartizione, i compiti della Siae in materia, i soggetti tenuti alla corresponsione del compenso, su quali prodotti si applica il compenso e la misura dei compensi applicabili con i relativi moduli per la dichiarazione delle vendite.

Proprietà intellettuale e Diritto d'autore [Portale]

Europa- Sintesi della legislazione UE

http://europa.eu/legislation_summaries/internal_market/businesses/intellectual_property/index_it.htm

Proprietà intellettuale [Articolo]

Intellectual property rights – the modern day enclosure of the commons

Mick Brooks, 22 novembre 2005

<http://www.marxist.com/intellectual-property-rights221105.htm>

Proprietà intellettuale nella Repubblica popolare cinese [Articolo]

http://www.worldlingo.com/ma/enwiki/it/Intellectual_property_in_the_People's_Republic_of_China

Raccomandazione sulla digitalizzazione e l'accessibilità on line del materiale culturale e sulla conservazione digitale, Unione Europea

http://it.wikisource.org/wiki/UE_-_Raccomandazione_della_commissione_del_24_agosto_2006 (versione integrale in italiano)

Società Italiana degli Autori ed Editori – Siae [Sito]

<http://www.siae.it/>

«La Siae è la Società Italiana degli Autori ed Editori. La sua funzione istitu-

zionale è la tutela del diritto d'autore. La Siae amministra le opere di circa 85.000 aderenti facendo sì che per ogni sfruttamento di un'opera sia corrisposto all'autore e all'editore un adeguato compenso. Di fatto, rappresenta uno sportello unico per la cultura. In un mondo caratterizzato da una sempre più vorticosa diffusione delle opere, la Siae è, infatti, l'interlocutore per conto degli autori e degli editori di radio, televisioni, produttori discografici, organizzatori di concerti, impresari teatrali, editori e di chi diffonde la cultura ad ogni livello e con ogni modalità. Di tutti coloro, insomma, che utilizzano le opere dell'ingegno, con lo scopo di assicurare il pagamento dei diritti d'autore a chi crea un'opera.»

La Storia

http://www.siae.it/Siae.asp?click_level=0100.0200&link_page=Siae_Storia.htm

«La "Società Italiana degli Autori" nacque a Milano esattamente il 23 aprile del 1882 [...].

Del primo Consiglio Direttivo furono chiamati a far parte uomini tra i più illustri nel campo della musica, della letteratura e del teatro: da Giuseppe Verdi a Giosuè Carducci, da Francesco De Sanctis a Edmondo De Amicis. Tra i promotori della Società figuravano Roberto Ardigò, Arrigo Boito, Ulrico Hoepli, Edoardo Sonzogno, Giovanni Verga, Pasquale Villari, Giuseppe Zanardelli. [...]

I primi anni vennero spesi in un intenso lavoro di propaganda su riviste e giornali, in conferenze e riunioni per sensibilizzare l'opinione pubblica sui principi giuridici e morali della protezione delle creazioni artistiche. Ciò consentì che si formasse nel Paese una coscienza pubblica del rispetto dei diritti d'autore, premessa indispensabile perché l'Italia figurasse tra i fondatori dell'Unione di Berna nel 1886 e aderisse alla successiva Convenzione di Berna, a tutt'oggi il fondamento per la tutela del diritto d'autore nel mondo. [...]»

La Sezione Cinema e opere audiovisive

<http://www.siae.it/cinema.asp>

«La Sezione Cinema tutela le opere cinematografiche o assimilate (film per la tv, telefilm seriali, serie e miniserie televisive, telenovelas e soap operas, situation comedies, film inchiesta in una o più puntate, documentari televisivi e cartoni animati di breve durata fino a 45', ecc.) in favore degli autori del soggetto, della sceneggiatura e della regia, nonché in favore degli autori delle elaborazioni costituenti traduzione o adattamento della versione italiana dei dialoghi di opere espresse originariamente in lingua straniera. Questa attività di tutela riguarda, in particolare, la gestione dell'equo com-

penso, riconosciuto agli autori dall'art.46bis della legge sul diritto d'autore, che la SIAE negozia e amministra per conto degli autori. Gli accordi finora stipulati riguardano importanti utilizzatori sia nel settore dell'emittenza televisiva nazionale free (RAI, Mediaset e La7), che in quello della pay tv (i canali editi da Sky, quelli del gruppo Fox e i canali tematici, tutti presenti, distribuiti nel pacchetto Cinema o Mondo, sulla piattaforma satellitare di Sky). L'equo compenso è incassato anche per i video supporti distribuiti nei normali circuiti di vendita o in edicola in abbinamento editoriale con prodotti a stampa. La Sezione cura altresì la ripartizione della quota autori della copia privata video, spettante agli autori delle opere appartenenti al repertorio amministrato della Sezione (Legge n. 633/ 1941, artt.71-sexies/ 71-octies).

La Sezione, inoltre, percepisce e liquida agli aventi diritto i compensi per l'utilizzazione all'estero di opere cinematografiche e audiovisive italiane, nell'ambito dei rapporti di reciproca rappresentanza con le Società estere di gestione collettiva.

Nei compiti svolti dalla Sezione rientra anche la tenuta del Pubblico Registro Cinematografico, istituito con R.D.L. n. 1061/1938, nell'ambito del sistema dei contributi statali a sostegno della cinematografia nazionale.

Alla Sezione è anche affidato il monitoraggio dei dati sulle proiezioni nelle sale cinematografiche. Sono segnalati allo Stato e agli aventi diritto (autori, produttori, distributori), che ne facciano richiesta, i dati relativi ai passaggi ed agli incassi dei film sul territorio nazionale, a partire dalla data di prima visione.»

United States Copyrights Office [Sito]

<http://www.copyright.gov/>

"To promote the progress of science and useful arts, by securing for limited times to authors and inventors the exclusive right to their respective writings and discoveries"

(U.S. Constitution, Article I, Section 8)

The Office's mission is: "To promote creativity by administering and sustaining an effective national copyright system."

Copyright Laws for movies

http://www.ehow.com/facts_4796036_copyright-laws-movies.html

Univideo – Unione Italiana Editoria Audiovisiva [Sito]

<http://www.univideo.org/>

«L'Univideo, l'Unione Italiana Editoria Audiovisiva, è l'Associazione che rappresenta il settore dell'Home Entertainment in Italia e raggruppa al suo interno le principali aziende attive nell'Industria dell'audiovisivo. Attualmente le imprese che aderiscono all'Associazione sono 68; un comparto pari a oltre il

90% del mercato totale, vettore di un indotto nazionale di dimensioni significative con funzioni industriali, creative e distributive in grado di coinvolgere circa 17.000 addetti occupati.

L'Associazione, fondata nel 1984, raccoglie al suo interno 4 grandi categorie:

Editori Audiovisivi – Produttori originari di opere e supporti audiovisivi e multimediali; cessionari in esclusiva dei diritti di riproduzione e di messa in commercio ovvero distributori esclusivi di opere audiovisive e multimediali e imprese titolari di diritti le quali hanno ad oggetto della propria attività la fornitura di contenuti ai fini della distribuzione on-line e della messa a disposizione del pubblico di opere cinematografiche e audiovisive

Duplicatori/replicatori – Imprese che trasformano in supporti audiovisivi le materie prime e confezionano il prodotto finito.

Imprese tecniche e di post-produzione – Imprese specializzate e operanti nelle fasi di progettazione, realizzazione e post-produzione di opere e supporti audiovisive e multimediali e nella realizzazione dei semilavorati e dei contributi audio-video addizionali

Enti non-profit – Realtà che utilizzano i supporti audiovisivi per finalità di diffusione culturale scientifica e confessionale o che organizzano eventi, premi, mostre

Dal 1999 è parte integrante di **Confindustria** di cui condivide il riconoscimento della libera impresa e del libero esercizio dell'attività economica quali fattori di sviluppo e di progresso per l'intera società. La categoria industriale, rappresentata dall'Univideo, consolida così la propria immagine non solo nei confronti dei business partners ma anche del mercato e delle istituzioni. L'Univideo, inoltre, dal 2007 aderisce a **Confindustria Cultura Italia**, la Federazione dell'Industria culturale che riunisce le Associazioni delle imprese editoriali, discografiche, multimediali, del cinema, dell'audiovisivo, dello spettacolo dal vivo e dei videogiochi.»

WIPO World Intellectual Property Organization [Sito]

<http://www.wipo.int/treaties/en/general/>

«Il dibattito sull'adeguatezza degli attuali sistemi di tutela del diritto d'autore agli sviluppi tecnologici è in corso in tutto il mondo. Infatti, sebbene le discipline sostanziali ed i sistemi di regolamentazione nazionali in materia di diritto d'autore siano fortemente influenzati da normative internazionali e comunitarie che hanno definito un quadro comune di armonizzazione delle misure stabilite in ambito WIPO205, la direttiva UE 2001/29/CE lascia ampi margini di discrezionalità ai legislatori nazionali circa l'adozione di sistemi normativi, amministrativi e giurisdizionali adeguati alla finalità di assicurare un'efficace tutela delle opere protette, in contemporaneo con i diritti fonda-

mentali in materia di riservatezza delle comunicazioni e accesso ad Internet.», Autorità per le Garanzie nelle Comunicazioni, Libro Bianco sui Contenuti, Roma 2011, p. 206. <http://www.agcom.it/default.aspx?message=visualizzato&document&DocID=5558>.

WIPO Copyright Treaty - WTC [Trattato]

adopted in Geneva on December 20, 1996

http://www.wipo.int/treaties/en/ip/wct/trtdocs_wo033.html#preamble

PARTE TERZA. DAL COPYLEFT E OLTRE

Appello. Web sotto tutela? No grazie! Stoppiamo il decreto legislativo del Governo sugli audiovisivi [articolo/documento]

Associazione Peacelink, 3 febbraio 2010

<http://www.peacelink.it/cybercultura/a/31136.html>

Numerosi altri articoli nella sezione 'Copyright e Copyleft' del sito *Peacelink. telematica per la pace*

<http://www.peacelink.it/cybercultura/i/447.html>

Association for Fair Audiovisual Copyright in Europe – FACE [Sito]

<http://aface.eu/>

A FACE (Association for Fair Audiovisual Copyright in Europe) is a project aimed at promoting a **FAIR** copyright in the audiovisual world (documentary and feature films, music, etc.), i.e. a copyright realizing a **BALANCE** between the interests of rights holders and those of the users (private, as well professional) seeking access to culture.

Associazione NewGlobal.it [Sito]

<http://www.newglobal.it/xoops2/html/modules/news/>

Il diritto d'autore nell'era di Internet [Documento]

<http://www.newglobal.it/documenti/dirittoautori.pdf>

Documento redatto dal gruppo di studio sul diritto d'autore dell'associazione NewGlobal.it.

Si tratta di un articolato e approfondito studio sullo stato del diritto d'autore corredato di proposte e correttivi (2005). L'associazione NewGlobal.it si è sciolta nel 2009.

Blip.tv [Sito]

<http://www.blip.tv>

È un sistema di pubblicazione di video (sul modello Youtube) che permette di licenziare i filmati con licenze Creative Commons

Center for the study of the Public domain [Sito]

<http://www.law.duke.edu/cspd/>

«The Center for the Study of the Public Domain at Duke Law School is the first university center in the world devoted to the other side of the picture. Founded in September of 2002, as part of the school's wider intellectual property program, its mission is to promote research and scholarship on the contributions of the public domain to speech, culture, science and innovation, to promote debate about the balance needed in our intellectual property system and to translate academic research into public policy solutions.»

COMMUNIA – The European thematic network on the digital Public domain [Sito]

<http://communia-project.eu/>

«The COMMUNIA Thematic Network has been working for over three years at becoming a European point of reference for theoretical analysis and strategic policy discussion of existing and emerging issues concerning the public domain in the digital environment - as well as related topics, including, but not limited to, alternative forms of licensing for creative material; open access to scientific publications and research results; management of works whose authors are unknown (i.e. orphan works).»

Creative Commons [Sito]

<http://www.creativecommons.it>

Le diverse licenze, con i moduli e le bozze di contratti si trovano alla pagina:

<http://www.creativecommons.it/Licenze>

Istruzioni per la pubblicazione di video con licenze Creative Commons:

<http://www.creativecommons.it/Video>

Ulteriori informazioni e illustrazioni sui Creative Commons si trovano sul sito curato dal giurista Simone Aliprandi:

<http://www.copyleft-italia.it/it/cc.html>

Dal medesimo sito si può scaricare il manuale operativo Creative Commons (di cui si trovano alcuni brani nel presente volume):

<http://www.copyleft-italia.it/it/libri/cc-manuale-operativo.html>

Detour on the Road 1.0 [Sito Rassegna cinematografica]

<http://www.cinedetour.it/>

serate di cinema sulla strada e di frontiera: immagini erranti, spaesamenti e derive psico-geografiche

20 Novembre - 28 Novembre 2010 - Cinema Detour, Roma

Iniziativa che ha previsto anche una sezione dedicata a film distribuiti con

licenza Creative Commons, e una tavola rotonda: i Creative Commons nel cinema.

Le licenze Creative Commons e le nuove opportunità di distribuzione indipendente nel cinema e nella musica. La tavola rotonda nasce dall'idea di approfondire il tema delle licenze libere, il copyleft e le nuove opportunità di promozione e distribuzione di musica e video offerte dalla crescente diffusione delle nuove tecnologie nella vita quotidiana.

Fair Use [Voce]

Da Wikipedia, l'encyclopedia libera

http://it.wikipedia.org/wiki/Fair_use

Il *fair use* (in italiano, *uso o utilizzo leale, equo o corretto*) è una clausola legislativa presente nel *Copyright Act* (Titolo 17, § 107), la legge sul copyright statunitense. La clausola stabilisce la lecita citazione non autorizzata o l'incorporazione di materiale protetto da copyright nell'opera di un altro autore, sotto alcune condizioni.

Festa dei Pirati digitali [Comunicato]

<http://festadeipirati.net/it/2010/03/13/assalto-montecitorio/>

Programma completo alla pagina: http://festadeipirati.net/it/programma_completo.html

L'evento è promosso da: Movimento ScambioEtico, Comunità TNT Village, Associazione Partito Pirata, Agorà Digitale, Linux Club Italia, Free Hardware Foundation, Altroconsumo, Alcei, Aduc, LPM (Live Performers Meeting), FLxER (Flash Video Mixer), Cantiere di Urban Experience, Libertiamo. Con il supporto di Regione Lazio (Assessorato al Bilancio, Programmazione economico-finanziaria), Provincia di Roma (Assessorato alle Politiche del Lavoro e Formazione), Radio Radicale. Con la collaborazione della casa editrice Cooper e nois3lab.

«Alla seconda edizione della Festa dei pirati si approfondirà il dialogo fra i portatori delle istanze della rete e le istituzioni e i partiti politici, si analizzeranno le misure legali attuate dal governo in termini di regolamentazione di internet, si studieranno le possibilità democratiche aperte dai social network e si presenteranno alcuni dei software più efficaci sviluppati dalle comunità di hacktivisti per garantire l'anonimato e la libertà di navigazione degli utenti che vivono in paesi dove internet viene censurato. Al termine una grande festa fra performance artistiche, musica e installazioni.

Fra i partecipanti importanti personalità politiche, rappresentanti del Partito pirata svedese e di The Pirate Bay, blogger di fama internazionale e artisti di avanguardia.» Pubblicato il 13/03/2010.

Flickr.com [Sito]

<http://www.flickr.com>

È un immenso archivio di immagini create dagli utenti della rete e possiede un'intera sezione di immagini rilasciate con licenze Creative Commons; anch'esso dispone di una ricerca avanzata con cui si possono filtrare i contenuti sulla base della licenza.

GNU [Sito]

<http://www.gnu.org/home.it.html>

Il nome “GNU” è un acronimo ricorsivo per “GNU's Not Unix” (GNU Non è Unix) e si pronuncia *gh-nu* (con la *g* dura, una sola sillaba senza pause tra la *g* e la *n*).

«Nel Progetto GNU, la nostra intenzione è dare a *tutti* gli utenti la libertà di redistribuire e modificare software GNU. Se l'intermediario potesse rimuovere la libertà, potremmo avere molti utenti, ma costoro non avrebbero libertà. Così, invece di rilasciare il software GNU come dominio pubblico, utilizziamo il copyleft. Il copyleft significa che chiunque distribuisca il software, con o senza modifiche, deve accompagnarlo con la libertà di ulteriori copie o modifiche. Il copyleft garantisce che ogni utente sia libero.»

Pubblico dominio [Voce]

Da Wikipedia, l'encyclopedia libera

http://it.wikipedia.org/wiki/Pubblico_dominio

Pubblico dominio [Pubblicazione elettronica]

Perché il pubblico dominio è importante. A rischio la fonte della creatività, del commercio e della democrazia

David Bollier

Versione italiana di *Why the Public Domain Matters. The Endangered Wellspring of Creativity, Commerce and Democracy*

copyright © 2002 New America Foundation & Public Knowledge

http://www.newamerica.net/Download_Docs/pdfs/Pub_File_867_1.pdf

traduzione in italiano *a cura di Chiara Turolla*

<http://www.dirittoproarte.com/nuovetecnico/Pubblico%20Dominio.pdf> (testo integrale)

The Public Domain. Enclosing the Commons of the Mind [Sito con pubblicazioni elettroniche]

<http://www.thepublicdomain.org/>

Bound by Law?: Tales from the Public Domain, New Expanded Edition

[Pubblicazione di un divertente fumetto on line]

<http://www.thepublicdomain.org/.comic>

The Public-Domain Movie Database

<http://pdmdatabase.org/content.asp?CatId=58&ContentType=General>

Created to assist people in their search for public domain movies and to develop a better understanding of the public domain laws, this database is intended to serve as a source for this need.

Database: <http://pdmdatabase.org/content.asp?contenttype=PDMDDB>

Esempio film scaricabile: *Africa speaks!*, regia Walter Futter, 1930, 50' <http://pdmdatabase.org/content.asp?contentid=622>

Resolution on freedom of expression and information in documentaries [documento]

http://www.aface.eu/system/documents/0000/0004/Fair_Use_Resolution__Jan_2008.pdf

Documentary Filmmakers of Europe, having met in Rome on October 19th, 2007 under the auspices of **Doc IT** (Italian Documentaries Association) and **IDA** (International Documentary Association) in order to discuss the proposal for a *European Best Practice on Fair Use in Documentaries*.

Torno subito [film]

http://www.openfilm.com/videos/torno_subito/

È il primo lungometraggio italiano distribuito in rete con licenza Creative Commons, di Simone Damiani (Italia 2008, 80')

<http://simonedamiani.weebly.com/> (blog di Simone Daniani)

Union for the Public Domain

<http://www.public-domain.org/>

«UPD was started in 1996. Union for the Public Domain (UPD) is a non-profit citizens group. Our mission is to protect and enhance the public domain in matters concerning intellectual property. We are a membership organization, acting as an independent voice on intellectual property issues.»

Wu Ming Foundation [Sito]

<http://www.wumingfoundation.com/italiano/biografia.htm>

Estratto dal sito: «[]Nel 1994, in giro per l'Europa, centinaia di artisti, attivisti e burloni scelgono di adottare la medesima identità. Tutti si ribattezzano Luther Blissett e si organizzano per scatenare l'inferno nell'industria culturale. Si tratta di un piano quinquennale. Lavoreranno insieme per raccontare al mondo una grande storia, creare una leggenda, dare alla luce un nuovo tipo

di eroe popolare. Nel gennaio 2000, al termine del Piano, alcuni di essi si riuniscono sotto un nuovo nome e fondano Wu Ming, una band di romanzieri. Quest'ultimo progetto, benché più concentrato sulla letteratura e la narrazione in senso più stretto, non è meno radicale del precedente. "Luther Blissett" è uno pseudonimo multi-uso - una "reputazione aperta" - adottato in modo informale e condiviso da centinaia di artisti e agitatori europei dall'estate del 1994. [...] Per motivi che rimangono ignoti, il nome è preso in prestito da un calciatore inglese degli anni Ottanta di origini afro-caraibiche. [...] In Italia, tra il 1994 e il 1999, il cosiddetto Luther Blissett Project (un network più organizzato all'interno della comunità che adotta l'identità "Luther Blissett") diviene un fenomeno molto popolare e riesce a diffondere una leggenda, la reputazione di un eroe folk. Questo Robin Hood dell'era dell'informazione ingaggia una guerriglia dentro/contro un'industria culturale in via di radicale trasformazione (siamo ai primordi del web), organizza eterodosse campagne di solidarietà a vittime della censura o della repressione, e - soprattutto - orchestra elaborate beffe mediatiche come forma d'arte, rivendicandole sempre e spiegando quali difetti del sistema ha sfruttato per far pubblicare o trasmettere notizie false. [...] "Wu Ming" è un'espressione cinese, significa "senza nome" () oppure "cinque nomi" (), dipende da come si pronuncia la prima sillaba. Il nome della band [di scrittori] è inteso sia come omaggio alla dissidenza ("Wu Ming" è una firma molto comune tra i cittadini cinesi che chiedono democrazia e libertà d'espressione) sia come rifiuto della macchina fabbrica-celebrità, sulla cui catena di montaggio l'autore diventa una star. "Wu Ming" è anche un riferimento al terzo verso del *Dàodéj ng* (Tao Te Ching): "Senza nome è l'origine del cielo e della terra". A rigore, noi non siamo anonimi. I nostri nomi non sono segreti. Tuttavia, utilizziamo cinque nomi d'arte composti dal nome della band più un numero, seguendo l'ordine alfabetico dei nostri cognomi. [] Wu Ming adotta la particolare dicitura "copyleft" per le proprie pubblicazioni. A stupirsi è chi ignora che la critica pratica del "copyright come lo abbiamo conosciuto" è sempre stata parte integrante di tutte le attività blissettiane (diversi anni prima delle licenze Creative Commons, che forniranno una prima, precaria sintesi di tanti percorsi)... (C) Wu Ming 2000-2010. Salvo diverse indicazioni, il contenuto di wumingfoundation.com è pubblicato con licenza Creative Commons "Attribuzione - Non Commerciale - Condividi allo stesso modo 2.5". Se ne consente la riproduzione, diffusione, esposizione al pubblico e rappresentazione, purché non a fini commerciali o di lucro, e a condizione che siano citati l'autore e il contesto di provenienza. È consentito trarre opere derivate, per le quali varranno le condizioni di cui sopra.

ATTENZIONE: Nel dicembre 2010 abbiamo "congelato" il nostro sito storico. Non aggiorneremo più alcuna pagina (a parte, ancora per un po' di tempo,

l'audioteca). Ora il vecchio, glorioso wumingfoundation.com esiste soltanto come archivio. Dieci anni di reperti in html statico, più alcuni blog dedicati a singoli libri. **Giap** diventa a tutti gli effetti il nostro sito: col tempo acquisirà sempre più autonomia, sostituendo quello vecchio in ogni aspetto e ogni funzione, almeno per quanto riguarda la lingua italiana. Grazie a tutti coloro che, dal 2000 in avanti, hanno tenuto vivo questo spazio... e agli storici e archeologi che lo visiteranno d'ora in poi.»

GIAP [Blog, evoluzione del sito di Wu Ming Foundation]

<http://www.wumingfoundation.com/giap/>

La denominazione deriva dal nome del comandante militare vietnamita Võ Nguyên Giáp, scrittore oltre che politico.

Le due vite di Giap. Dal 2000 al 2009, *Giap* fu la nostra newsletter gratuita, il miglior modo per restare aggiornati su Wu Ming (uscite, iniziative e prese di posizione). Dieci anni, dieci serie, circa dodicimila iscritti, una comunità. Un bel giorno abbiamo deciso di dare a *Giap* una seconda vita, di inventarci un nuovo strumento. Abbiamo informato gli iscritti con un'ultima mail e cancellato l'indirizzario. Una mossa da pazzoidi dell'antimarketing, cancellare una lista di dodicimila indirizzi. Dodicimila iscritti - di loro sponte - a un servizio di informazione. Davvero folle.

You Tube [Voce]

http://it.wikipedia.org/wiki/You_tube

Da Wikipedia, l'enciclopedia libera

«YouTube è un sito web che consente la condivisione di video. Di proprietà di Google Inc., è il terzo sito più visitato al mondo dopo Google e Facebook. L'azienda ha sede a San Bruno (California) e utilizza tecnologia Adobe Flash Video per visualizzare una vasta gamma di contenuto generato dagli utenti di video, tra cui film, video televisivi e video musicali, così come i contenuti amatoriali come video blog di brevi video originali. La maggior parte dei contenuti su YouTube viene caricata dai singoli utenti, anche se le società dei media tra cui la CBS, BBC, VEVO e altre organizzazioni offrono parte del loro materiale tramite il sito, come parte del programma di partnership di YouTube. [...] YouTube è stato fondato nel febbraio 2005 da Chad Hurley (amministratore delegato), Steve Chen (direttore tecnico) e Jawed Karim (consigliere), che erano stati tutti dipendenti di PayPal. [...] YouTube è il sito web che presenta il maggior tasso di crescita. Nel giugno 2006 l'azienda ha comunicato che quotidianamente vengono visualizzati circa 100 milioni di video, con 65.000 nuovi filmati aggiunti ogni 24 ore. L'azienda di analisi Nielsen/NetRatings valuta che il sito abbia circa 20 milioni di visitatori al mese. L'incremento di popolarità che il sito ha avuto dalla sua fondazione gli ha permesso di diventare il terzo

sito più visitato nel mondo dopo Google e Facebook. [...] A partire dal mese di aprile 2006, YouTube ha iniziato un'imponente attività di cancellazione dei video che violano il copyright. Il numero di video eliminati si aggira attorno ai centomila, e sono stati anche sospesi gli account degli utenti che più di frequente caricavano contenuti in violazione delle norme sul diritto d'autore. Dal 19 giugno 2007 il sito è disponibile in diverse lingue, tra cui l'italiano. [...]»

You Tube [Sito]

<http://www.youtube.com/?gl=IT&hl=it> (sito italiano)

Film sul web su copyright-copyleft

U.S. Copyright Office

Video about U.S. Copyright Office

<http://www.copyright.gov/about.html>

Video script

<http://www.copyright.gov/video/script.html>

Anti-pirateria 1

<http://www.grezzofilm.com/video.html>

Video ironico contro il copyright sulle opere audiovisive, realizzato dalla casa di produzione Grezzofilm

Videolezioni su Copyleft e Creative Commons

<http://www.copyleft-italia.it/it/video.html>

Ristampa
Dicembre 2015
per conto di

Effigi