

Il diritto d'autore sulle edizioni musicali a stampa: restrizioni legislative e nuove prospettive per la digitalizzazione

di Sara Paoloni

Diritti d'autore e materiale musicale in biblioteca: stato dell'arte e sue criticità

La musica, per sua natura, è una materia complessa da trattare dal punto di vista del diritto, in parte per la molteplicità di soggetti coinvolti nella 'vita' di una composizione, in parte per le caratteristiche intrinseche dell'opera musicale, fruibile da tutti in forma sonora ma intelligibile a pochi nella sua forma grafica. Inoltre, la caratteristica dell'immaterialità, che per secoli l'estetica ha assunto a riprova della superiorità della musica su tutte le arti, continua a porre problemi di natura concettuale che si traducono in una certa indeterminatezza a livello normativo.

La fissazione del prodotto artistico astratto per eccellenza avviene principalmente, almeno nel caso della musica colta, attraverso la scrittura di segni grafici secondo una sintassi canonizzata, grazie alla quale l'opera viene diffusa e può essere riprodotta: l'oggetto materiale che ne deriva, in genere una 'partitura'¹ o 'spartito'², costituisce di solito la prova più stringente della paternità dell'autore. Al contempo, esso consente di identificare il nome della casa editrice che detiene i diritti di utilizzazione economica, altra cosa rispetto al diritto morale inalienabile ed eterno che ogni autore acquisisce sulla sua invenzione nel momento in cui la concepisce.

Già nel 1785 Kant parlava di 'opera' e *opus*, *corpus mysticum* e *corpus mechanicum*, per distinguere tra il risultato della creatività del pensiero e il lavoro dell'editore incaricato di conferirle una forma concreta, senza che questo in alcun modo lo legittimi quale

SARA PAOLONI, Conservatorio statale di musica "Gioachino Rossini", Biblioteca musicale, piazza Olivieri, 56121 Pesaro (PU), e-mail sara.paoloni@conservatoriorossini.it.

Ultima consultazione siti web: 23 aprile 2014

1 Sistema di notazione per composizioni a più strumenti che prevede la sovrapposizione dei righi musicali con corrispondenza verticale tra le parti. La partitura rende leggibile la composizione nella sua completezza e mette in grado il direttore di dirigere l'intero organico strumentale.

2 Riduzione di opere teatrali o lavori sinfonico-vocali che prevede la condensazione della melodia espresse da un organico strumentale ampio in una partitura per solo pianoforte e canto.

possessore della stessa³. Questo saggio si occuperà delle edizioni musicali a stampa contenenti musica notata, tenendo sempre presente la differenza sostanziale che le distingue da ogni altro genere di pubblicazione: esse sono realizzate per essere suonate. L'unica forma di lettura che ne traduce pienamente il contenuto, dunque, è l'esecuzione.

Sintesi della normativa attuale

In materia di tutela del diritto d'autore il principale riferimento legislativo in Italia è ancora la vecchia legge 633/1941, la quale protegge «le opere dell'ingegno di carattere creativo che appartengono alla letteratura, alla musica [...] qualunque ne sia il modo o la forma di espressione». Decorsi 70 anni dalla morte dell'autore, l'opera musicale diventa di pubblico dominio e chiunque può riprodurla o eseguirla senza che gli eredi godano di alcun diritto di utilizzazione economica. Al contrario, per le composizioni sulle quali i diritti di sfruttamento economico non siano ancora estinti, la riproduzione del materiale musicale a stampa è vincolato all'autorizzazione diretta dei detentori⁴ interpellati, quando possibile, con la mediazione della SIAE (Società italiana autori editori). Non è sempre un'impresa banale quella di individuare la casa editrice che per prima ha stipulato il contratto di edizione con l'autore: è infatti frequente che la prima ad aver acquisito i diritti concluda contratti di licenza con altre case editrici, autorizzandole alla pubblicazione, pur rimanendo detentrica unica dei diritti.

In Italia lo strumento ufficiale di accertamento per questi casi è il Registro pubblico generale delle opere protette ai sensi della legge sul diritto d'autore istituito presso il Ministero dei beni culturali, mezzo utilissimo ma non certo di immediata consultazione, oltre che insufficiente ad affrontare una materia che travalica i confini nazionali. Negli ultimi anni sono state create diverse banche dati nel tentativo di facilitare il processo di ricerca teso alla verifica dei diritti in vigore; la SIAE ha pubblicato un archivio online delle opere registrate in Italia⁵, mentre una panoramica internazionale sulle opere protette è consultabile sul sito del Copyright Clearance Center⁶, che offre soluzioni per l'utilizzo attraverso la concessione di diversi tipi di licenze.

Il lettore si renderà presto conto, tuttavia, che ciò non basta a fronte della consistenza della produzione musicale e del carattere ormai globale dell'editoria, con le complessità che questo genera.

La legge italiana non istituisce alcuna differenza di valore tra diritti morali applicati ai diversi prodotti della creatività umana: eppure, alle pubblicazioni musicali, è riservato un trattamento quanto mai restrittivo in materia di diritti economici, fruibilità e riproducibilità, teso a garantire forme di esclusiva assoluta agli autori, ai loro eredi e alle case editrici e discografiche. Questa forma estrema di protezionismo normativo impe-

3 Immanuel Kant, *Dell' illegittimità dell' editoria pirata*, in: Immanuel Kant; Johann Albert Heinrich Reimar; Johann Gottlieb Fichte, *L' autore e i suoi diritti: scritti polemici sulla proprietà intellettuale*, a cura di Riccardo Pozzo, Milano: Biblioteca di via Senato, 2005, p. 142.

4 «Nonostante l'ampiezza del mandato conferito dalla SIAE alcuni diritti vengono amministrati individualmente dall'autore e dall'editore. È questo il caso della riproduzione grafica dei testi letterari e degli spartiti, inclusa la loro messa a disposizione per la visualizzazione sul display del PC e l'eventuale downloading, per i quali l'autorizzazione deve essere chiesta direttamente (o tramite la SIAE) agli autori ed editori». Cfr.: Mario Palazzi; Sveva Antonini, *Legge sul diritto d' autore 1941, n. 633. Gli spartiti musicali. Considerazioni sul diritto d' autore*, «Classicaonline», <<http://www.classicaonline.com/legislazione/633-41.html>>.

5 Società italiana degli autori ed editori, *Opere Musicali SIAE*, <<http://operemusicali.siae.it/>>.

6 Copyright Clearance Center, <<http://www.copyright.com/>>.

disce di fatto in Italia qualsiasi utilizzo della musica a stampa contemporanea, sia pure di natura didattica o scientifica, e alla luce di recenti e motivate interpretazioni rischia di produrre effetti opposti a quelli auspicati dalla volontà che l'ha generato⁷.

Per fare il punto sulla situazione attuale si elencano di seguito le limitazioni cui sono sottoposti i materiali musicali coperti da diritti, a norma di legge e secondo prassi ormai consolidate. Tali limitazioni hanno ricadute dirette sulle motivazioni che inducono a sostenere la necessità di promuovere campagne di digitalizzazione e sulle difficoltà particolari che il bibliotecario musicale deve affrontare⁸:

Fermo restando il divieto di riproduzione di spartiti e partiture musicali, è consentita, nei limiti del quindici per cento di ciascun volume o fascicolo di periodico, escluse le pagine di pubblicità, la riproduzione per uso personale di opere dell'ingegno effettuata mediante fotocopia, xerocopia o sistema analogo⁹.

L'uso di un'espressione così categorica, da parte dei legislatori, induce facilmente chi legge a percepire il divieto come esteso alla musica a stampa nel suo complesso e non, come sarebbe corretto precisare, alle sole edizioni ancora coperte da diritti. La forma dell'enunciato sembra inoltre confermare una limitazione che, invece, in precedenza non esisteva. La riproduzione dell'opera tutelata resta comunque possibile se autorizzata dall'autore.

La modifica in senso restrittivo di questo articolo della legge sul diritto d'autore è stata una delle conseguenze del decreto di recepimento in Italia della *Direttiva 2001/29/CE del Parlamento europeo e del Consiglio, del 22 maggio 2001, sull'armonizzazione di taluni aspetti del diritto d'autore e dei diritti connessi nella società dell'informazione*, tesa a garantire la certezza del diritto in un quadro giuridico armonizzato, allo scopo di incentivare investimenti in attività creatrici e innovatrici.

Paradossalmente però, nella sua declinazione italiana, la direttiva si fa vero e proprio impedimento ad ogni forma di diffusione del materiale musicale, a qualsiasi scopo sia esso indirizzato. L'interpretazione proibitiva degli atti di indirizzo dei legislatori europei da parte di quelli italiani (attraverso il d.lgs. 68/2003) emerge nella modifica del capo V della legge, in precedenza denominato *Utilizzazioni libere* e ora intitolato *Eccezioni e limitazioni*.

Come rileva in un recentissimo studio Giuseppe Mazziotti¹⁰, ricercatore presso il Centre for European Policy Studies, nella direttiva «the term *exceptions* is used interchangeably with expressions such as *restrictions* and *limitations*» nel senso dell'individuazione di categorie esentate dall'applicazione della legge sul copyright e non il contrario, «with a view to achieving a number of public policy objectives

⁷ «La crisi del mercato musicale è la crisi di un modello di business, non del consumo di musica», Giovanni d'Amassa, *Una panoramica generale sulla tutela del diritto d'autore e dei diritti connessi in ambito musicale*, «Dante: diritto di autore e nuove tecnologie», 1 (2008), n. 4, p. 7.

⁸ Una panoramica esaustiva sulla gestione dei materiali musicali coperti da diritti nelle biblioteche è stata offerta da Federica Riva, *La musica in biblioteca e l'applicazione della legge sul diritto d'autore in Italia, anno 2001*. In: *Diritto d'autore: la proprietà intellettuale tra biblioteche di carta e biblioteche digitali*, a cura di Antonella De Robbio, Roma: AIB Sezione Lazio, 2001, p. 139-157.

⁹ Cfr. art. 68, comma 3, capo V, l. n. 633/1941.

¹⁰ Giuseppe Mazziotti, *Copyright in the EU Digital Single Market*, «Regulatory Policy, CEPS Task Force Reports», 27 giugno 2013, <<http://www.ceps.be/book/copyright-eu-digital-single-market>>.

(e.g. Allowing criticism, research, teaching, news reporting, parody and so on)¹¹.

Tra le possibilità di applicazione esposte all'art. 5 della direttiva è infatti leggibile la volontà di salvaguardia del diritto allo studio e alla ricerca scientifica; strumento offerto a questo scopo è la possibilità per l'utente di effettuare «le riproduzioni su carta o supporto simile, mediante uso di qualsiasi tecnica fotografica o di altro procedimento avente effetti analoghi fatta eccezione per gli spartiti sciolti, a condizione che i titolari dei diritti ricevano un equo compenso». Si tratterebbe, insomma, di rendere fruibili in rete le copie digitali, regolando il loro utilizzo tramite licenze apposite che impediscano l'uso a scopi commerciali, oppure lo rendano possibile dietro pagamento di una piccola cifra.

Una variabile, che potrebbe ampliare o restringere il campo di applicazione della norma, è l'interpretazione del termine inglese *sheet music*, tradotto come 'spartiti sciolti' nella versione italiana della direttiva, ma interpretato a seconda dei dizionari come spartito, musica su fogli sciolti o spartito non rilegato. Va comunque riconosciuta alla declinazione adottata nel testo di legge italiano 'spartiti' e 'partiture musicali' maggior aderenza di significato alla versione francese *partitures*¹². Con la ricezione nella norma italiana della direttiva 92/100/CEE attraverso il d.lgs 685/1994, già in precedenza veniva introdotto in maniera arbitraria, perché estraneo alle intenzioni espresse dall'atto di indirizzo europeo, il divieto di prestito di spartiti e partiture tutelati dalla legge sul diritto d'autore. Vittime eccellenti della nuova normativa le biblioteche, e in particolare quelle specializzate in musica:

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 musicali¹³.

Dopo avere consultato un testo notato, dunque, il musicista non può chiedere in prestito il documento per eseguirlo in un luogo idoneo e nemmeno riprodurlo per intero o in parte. Ne deriva che, finché persisterà questo stato di cose, la musica contemporanea in biblioteca resterà sempre lettera morta, o meglio muta. Nessun esito hanno avuto ad oggi le proteste e le concrete proposte di emendamento avanzate dalla International Association of Music Libraries, Archives and Documentation Centres, puntuale nell'indicare in alcuni commi della dir. 2001/29/CE il grimaldello per ottenere una regolamentazione dell'utilizzo della musica a stampa che non rappresenti una discriminazione del diritto allo studio e alle esecuzioni dal vivo, rispetto ad altre forme di cultura, quali la letteratura e il teatro¹⁴.

¹¹ Giuseppe Mazziotti, *Copyright in the EU Digital Single Market* cit., p. 71.

¹² Stefania Baldazzi, *La disciplina giuridica degli spartiti musicali*, «Dante: diritto di autore e nuove tecnologie», 1 (2007), n. 3, p. 21.

¹³ Legge 633/1941, capo V, comma 1, art. 69.

¹⁴ L'art. 5 comma 3 prevede i seguenti casi: a) l'utilizzo della riproduzione di opere con esclusiva finalità illustrativa per uso didattico o di ricerca scientifica; b) l'utilizzo da parte di portatori di handicap (infatti è applicato nel testo dell'art. 9 del decreto quale aggiunta dell'art. 71 bis comma 1); d) l'utilizzo di citazioni a fini di critica a condizione che sia indicata la fonte, incluso il nome dell'autore; e) l'impiego di riproduzioni al fine di assicurare il corretto svolgimento di un procedimento amministrativo, come nel caso di esami da tenersi presso gli istituti di istruzione per il conseguimento di un titolo di studio legalmente riconosciuto. Cfr. IAML Italia, *Proposte di emendamento al decreto applicativo L. 29/2001*, <http://www.iamlitalia.it/temi/copyright/emendamenti_DL_app.htm>.

Difficoltà pratiche nella verifica dei diritti sul materiale musicale

Ancora più spesso di quanto non accada con la prosa o la poesia, nella musica è frequente la compresenza di più autori, specie in alcune forme complesse che conciliano suono e testo letterario:

Nelle opere indicate nell'art. 10, nonché in quelle drammatico-musicali, coreografiche e pantomimiche, la durata dei diritti di utilizzazione economica spettanti a ciascuno dei coadiutori o dei collaboratori si determina sulla vita del coautore che muore per ultimo¹⁵.

Questo spiega il caso ben noto della *Turandot*, che solo dal 2014 rientra tra le opere di pubblico dominio poiché, nonostante Puccini sia scomparso nel 1924, il finale fu scritto da Franco Alfano (1876-1954), dopo la morte del grande compositore lucchese. Il caso *Turandot* presenta un'ulteriore complicazione: il librettista più longevo, Renato Simoni, è vissuto fino al 1952 quindi, sebbene la sua responsabilità sia per legge stimata in misura inferiore rispetto a quella dei compositori delle musiche, ciò avrebbe comunque impedito lo sfruttamento dell'opera.

Per garantire a tutti gli autori un trattamento il più possibile corretto, la prima sezione del capo IV della legge si occupa, appunto, di normalizzare la tutela dei diritti sulle *Opere drammatico-musicali, composizioni musicali con parole, opere coreografiche e pantomimiche*. Queste vengono considerate come categoria particolare, in virtù della compresenza di testo e musica, quindi di molteplici soggetti: autori, interpreti, editori, produttori.

Alla luce di ciò, ripercorriamo idealmente l'iter che comporta effettuare una verifica dei diritti indirizzata alla selezione di materiale ottocentesco e novecentesco, ai fini della digitalizzazione e messa in rete.

In primo luogo, sarebbe auspicabile lavorare su materiale catalogato, circostanza che nelle biblioteche di Conservatorio di norma sussiste solo per una parte dei materiali, e non per l'intero posseduto. Questa condizione è importante in particolare per la musica poiché le edizioni musicali, di frequente, non riportano la data di pubblicazione, fondamentale per stabilire l'esistenza di diritti d'autore e di curatela. Per prima cosa si dovranno verificare gli estremi della vita dell'autore o degli autori attraverso la consultazione di repertori il più possibile autorevoli, a partire dalle tradizionali enciclopedie specifiche quali *Deumm*¹⁶ e *New Grove*¹⁷, quest'ultimo da qualche anno disponibile anche online dietro pagamento di una sottoscrizione.

Un ottimo supporto è rappresentato dai database di *authority files* nazionali e internazionali, in particolare quello della Library of Congress. La quantità cospicua della produzione legata a nomi di compositori misconosciuti, però, ha dato l'avvio alla costruzione di nuovi strumenti di supporto alla ricerca. A questo proposito, merita una citazione la banca dati nata dal progetto Gaylord Music Library Necrology file, implementata grazie allo spoglio dei necrologi delle più accreditate riviste musicali inter-

¹⁵ Legge 633/1941, capo II, art. 26.

¹⁶ *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti*, diretto da Alberto Basso, Torino: UTET, 1983-1984.

¹⁷ *The New Grove dictionary of music and musicians*, edited by Stanley Sadie; executive editor John Tyrrell, London: Macmillan, 2001. La versione online del Grove è consultabile a pagamento all'indirizzo <<http://www.oxfordmusiconline.com/public/>>.

nazionali (per l'Italia la *Nuova rivista musicale italiana*)¹⁸. Dopo avere collocato cronologicamente gli autori dovremo, quindi, accertarci che siano passati almeno vent'anni dalla prima pubblicazione, se c'è una curatela¹⁹, eseguendo una scrupolosa ricerca nel caso in cui la data non si trovi sul documento. Infine, dove ci siano tutti gli elementi per procedere, sarà bene accertarsi che l'opera non sia già stata digitalizzata, ricorrendo alla ricerca sulle piattaforme che ospitano questo genere di contenuti.

Oltre ad Internet culturale, all'archivio Petrucci²⁰ (del quale si tratterà estesamente in seguito) e al recente Corago²¹, sono molto utili a questo scopo alcuni portali che indirizzano l'utente alla banca dati dell'istituto culturale che ha in gestione l'oggetto digitale (Culturaitalia, Biblioteca Digitale Italiana, Europea). Un iter, quello descritto, inaffrontabile per la maggior parte delle biblioteche, a causa degli alti costi da sostenere in termini di tempo, denaro e risorse umane.

Tutta una serie di possibili elaborazioni può inoltre interessare le composizioni strumentali, generando un'ampia casistica che richiede competenze specifiche in sede di catalogazione dei materiali, oltre che una disinvolta conoscenza dell'applicazione dei diritti ai singoli casi. La legge, infatti, non si limita a tutelare solo «le opere e le composizioni musicali, con o senza parole, le opere drammatico-musicali e le variazioni musicali costituenti di per sé opera originale»²², ma estende la sua applicazione a tutte:

le elaborazioni di carattere creativo dell'opera stessa, quali le traduzioni in altra lingua, le trasformazioni da una in altra forma letteraria od artistica, le modificazioni ed aggiunte che costituiscono un rifacimento sostanziale dell'opera originaria, gli adattamenti, le riduzioni, i compendi, le variazioni non costituenti opera originale²³.

Ogni composizione può essere manipolata in molti modi: un brano può essere adattato ad organici strumentali diversi da quello originale, semplificato a scopi didattici, variato di tonalità, trascritto per altri strumenti oppure trasformato in maniera sostanziale attraverso aggiunte o tagli, variazioni melodiche e armoniche, inserimento del basso continuo, sostituzione del testo²⁴.

Nel diritto internazionale si parla di 'opere derivate' per quelle opere d'ingegno create a partire da un'opera già esistente, passibili esse stesse di protezione per l'alto contenuto di creatività che gli viene riconosciuto. In campo musicale un arrangia-

18 Sarebbe utile che le biblioteche inserissero, all'interno dei progetti di digitalizzazione, i repertori biografici ed editoriali posseduti, allo scopo di condividere con chi fa catalogazione e ricerca informazioni rare su autori di musica poco noti.

19 Per questo tipo di opere nella Comunità europea la durata della protezione può raggiungere un massimo di trenta anni. In Italia «la durata dei diritti esclusivi di cui al comma 1 è di venti anni a partire dalla prima lecita pubblicazione, in qualunque modo o con qualsiasi mezzo effettuata», l. 633/1941, capo III-TER, art. 85-quater, comma 3.

20 International Music Score Library Project, *Biblioteca Musicale Petrucci*, <<http://imslp.org/>>.

21 *Corago* è un sistema informativo nato con l'obiettivo di rendere consultabili online documenti sul teatro d'opera riprodotti in formato digitale (libretti, partiture, bozzetti di scena, figurini, registrazioni audiovisive ecc.). Sul sito sono già consultabili circa 16.000 libretti d'opera, <<http://corago.unibo.it/>>.

22 Cfr. la l. 633/1941, capo I, art. 2.2.

23 Cfr. la l. 633/1941, capo I, art. 4.

24 Per un elenco completo vedi: *Guida alla catalogazione in SBN musica*, Roma: ICCU, 2012, p. 447.

mento, per esempio, rientra in questa categoria e su di esso coesistono i diritti morali e patrimoniali di entrambi gli autori.

Per pubblicare un'opera derivata è necessaria l'autorizzazione dell'autore dell'opera originaria, come condizione preliminare, onde evitare di violare le norme sul copyright²⁵. Quantificare a priori l'entità dell'apporto creativo del curatore/autore per ogni categoria di elaborazione, tuttavia, sarebbe arbitrario e concettualmente sbagliato; non è sempre banale neppure stabilire quando una creazione si possa considerare elaborazione di opera esistente e quando, invece, l'entità dell'intervento sia tale da meritargli la qualifica di composizione originale.

Questo confine è spesso così scarsamente delineato da dare luogo a divergenze di vedute e controversie legali, come la vicenda che segue, ormai un po' datata, ma adeguata ad offrire ai lettori un piccolo saggio della problematica.

Si tratta della causa intentata da Ricordi, Fondazione G. Rossini e Azio Corghi ai danni del Teatro Regio di Torino con una prima sentenza del 1995, annullata poi dalla Cassazione nel 2001²⁶. L'opera in questione era *L'Italiana in Algeri* di Rossini, in pubblico dominio ma eseguita nell'edizione critica del maestro Corghi dal Teatro Regio, dietro noleggio delle parti orchestrali alla casa Ricordi. Il Teatro non aveva ritenuto di dover pagare i diritti sull'opera, nonostante la revisione critica operata dal Corghi (per conto della Fondazione Rossini) sulla partitura, e della riduzione per canto e pianoforte elaborata dal maestro. La posizione fu riconosciuta legittima dal tribunale torinese, che attribuiva indole di elaborazione creativa al lavoro di ricerca filologico finalizzato alla stesura del commento critico, ma non alla partitura musicale da esso derivata.

Si rileva nella sentenza una disparità di trattamento tra l'operazione 'intellettuale' di comparazione delle fonti e la scrittura musicale alla quale essa ha dato origine. Secondo i giudici torinesi, insomma, l'esito cui l'impegno di studio era preordinato avrebbe perso il suo carattere creativo nel momento in cui diventava oggetto di pratica esecutiva, poiché la sua naturale destinazione è, appunto, l'esecuzione. La causa si concludeva, tuttavia, con sentenza pronunciata nel 2001 dalla Cassazione (sezione I civile) a favore di Ricordi, e quindi dei curatori di testo e musica di edizioni critiche, con il «riconoscimento del diritto esclusivo del compositore di variare l'opera, se mette capo ad una sua sistemazione critica autonoma suscettibile, per la ricostruzione dell'intento artistico che propone, di ordinaria fruibilità come opera musicale»²⁷.

La considerazione dell'intento artistico come 'proposta' del curatore, quindi variante creativa che muove dalla sua sensibilità e dalla solidità delle sue conoscenze, sottolinea una rinnovata mentalità che andrà radicandosi in linea con la politica europea²⁸.

25 «[...]l'autore conserva il diritto di rivendicare la paternità dell'opera e di opporsi a qualsiasi deformazione, mutilazione od altra modificazione, ed a ogni atto a danno dell'opera stessa, che possano essere di pregiudizio al suo onore o alla sua reputazione», l. 633/1941, capo I, art. 20.

26 Corte di cassazione, sezione I civile; sentenza 17 gennaio 2001, n. 559; Pres. Annunziata, Est. Berruti, P.M. Golia (concl. diff.); Soc. Bmg Ricordi e altri (Avv. Vianello, Pojanghi) c. Ente autonomo teatro regio di Torino. Cassa App. Torino, 16 marzo 1998.

27 Nota a Cassazione civile, sez. I, 17 gennaio 2001, «Il Foro Italiano», 124 (2001), n. 4, p. 1182.

28 L'aggiunta dell'art. 85-quater, capo III, che disciplina i diritti relativi a edizioni critiche e scientifiche di opere di pubblico dominio, si deve al d.lgs 26 maggio 1997 n. 154, in attuazione alla direttiva 93/98/CEE concernente l'armonizzazione della durata di protezione del diritto d'autore e di alcuni diritti connessi.

Ricadute della legge attuale sullo studio della musica: il ruolo delle biblioteche musicali

La musica è un materiale fluido per sua natura: non solo può essere trascritta e adattata in molti modi ma, nel tempo, si modificano la prassi esecutiva, l'interpretazione e la sensibilità degli uditori. Se non si possono studiare ed eseguire le edizioni critiche moderne si diffonde un gusto musicale desueto, inadeguato rispetto all'estetica contemporanea. La rigidità della legge vigente, inadeguata a regolamentare una disciplina così mobile, si ripercuote perciò negativamente sulla didattica quindi, in generale, sulla qualità e l'aggiornamento dell'insegnamento musicale. Adesso che il confronto si svolge su scala internazionale, questa arretratezza si traduce in una perdita di competitività invalidante per chi si forma in Italia, con ricadute negative sulla cultura musicale, l'editoria e la discografia italiane²⁹.

Inoltre, se la musica a stampa coperta da diritti non può essere prestata né riprodotta parzialmente, la domanda inevitabile è: quale musicista andrebbe in biblioteca a leggere composizioni che non potrà eseguire? Per quanto abile nel tradurre mentalmente i segni grafici in un discorso sonoro, egli sentirà l'esigenza di ascoltare il pezzo suonare, per poterlo comprendere. Durante la formazione del musicista, o nel periodo di ricerca che precede la scelta del repertorio da eseguire in concerto, è importante poter visionare e sperimentare una quantità di composizioni.

Questo giustifica la necessità di ricorrere al prestito nelle biblioteche pubbliche, oltre al fatto che una buona parte del repertorio è edito in pubblicazioni non più reperibili sul mercato. L'esigenza è ancora più sentita nelle biblioteche di Conservatorio, le principali custodi di musica a stampa in Italia, che vedono un costante passaggio di studenti e docenti alla ricerca di materiale per uso didattico, ovvero di immediata fruibilità e senza troppi limiti quantitativi. Teniamo presente che si tratta, in genere, di fascicoli composti da carte molto delicate e spesso già provate da decenni di utilizzo, molti dei quali comprendono le parti staccate per i singoli strumenti che si possono smarrire o rovinare con facilità.

Anche per queste caratteristiche particolari la gestione del materiale musicale in biblioteca è questione connessa all'esigenza di ricerca di forme di compromesso in materia di riproduzione e diffusione; nella fruizione delle edizioni in formato digitale, quindi in una più morbida regolamentazione della materia, si troverebbe il giusto equilibrio fra istanze diverse e complementari.

Progetti di digitalizzazione di materiale musicale: le nuove prospettive per la musica contemporanea

Per quanto riguarda la consistenza di opere tutelate nelle biblioteche musicali, l'unico dato concreto che ho reperito, fonte l'articolo della Riva³⁰, è il 20% della biblioteca del Conser-

²⁹ La IAML, militante per la crescita della qualità nel settore, rileva una serie di vere e proprie discriminazioni alle quali la legge che vieta il prestito di partiture e spartiti sottopone autori, studenti, editori, biblioteche e semplici ascoltatori, nonché lo sviluppo della musica stessa in questo paese. Secondo l'analisi della IAML, la rigidità della normativa vigente sarebbe la causa dello stallo culturale, produttivo ed economico che penalizza tutti i soggetti del settore musicale, non ultime le biblioteche «la cui attività istituzionale viene limitata, per non essere assimilata alla 'pirateria' e scadere nell'illegalità». Cfr. IAML Italia, *Raccolta di liberatorie degli autori per consentire il prestito delle proprie opere conservate nelle biblioteche italiane*, <http://www.iamlitalia.it/temi/copyright/Liberatorie_prestito.htm>.

³⁰ Federica Riva, *La musica in biblioteca e l'applicazione della legge sul diritto d'autore in Italia, anno 2001* cit., p. 145.

vatorio Verdi di Milano, antico istituto il cui patrimonio si è costituito per gran parte nel passato. È ovvio come la percentuale possa aumentare sensibilmente a seconda delle specializzazioni assunte da ciascun istituto, nel caso in cui abbia scelto, per esempio, di valorizzare le sezioni di musica contemporanea o acquisito spartiti moderni a seguito di donazioni.

In materia di diritti, le cose si complicano notevolmente quando si affronta l'argomento digitalizzazione e messa in rete, ovvero fruibilità dei contenuti ad ampio bacino di utenza e a costi nulli o limitati. La volontà, espressa fermamente dalla Comunità europea, di dare luogo alla più grande biblioteca digitale, multiculturale e multilinguistica della storia, con accesso transfrontaliero e non-gerarchico alla conoscenza³¹, costituisce una sfida avvincente messa ogni giorno a dura prova dalle normative dei singoli stati membri (copyright, *droit d'auteur*, sistemi a regime teocratico, sistemi dei paesi ex comunisti...), dalla difficoltà di raggiungere un'armonizzazione che non crei situazioni di svantaggio concorrenziale, dalle ansie di protezionismo di organismi istituzionali e privati, che vedono nella maggior libertà di diffusione della cultura una minaccia alla loro sopravvivenza.

Nonostante le resistenze di molti, però, una nuova coscienza si sta formando riguardo alla possibilità di ripensare le basi stesse che regolano le questioni della proprietà intellettuale, complice il rapidissimo evolvere delle tecnologie digitali, che rende sempre più difficile esercitare un controllo davvero efficace sulla rete. Ciò che le case editrici percepiscono come minaccia reale è rappresentata dal fatto che, nel mondo digitale, le copie sono esattamente uguali ai loro originali; nessuna progressiva perdita di qualità interviene a interrompere la catena delle riproduzioni, che possono così ripetersi all'infinito, prestandosi alla creazione di un mercato illegale parallelo.

Questa perdita di controllo è quello che i detentori dei diritti temono maggiormente. Alla consapevole violazione del copyright possono, inoltre, affiancarsi inosservanze inconsapevoli o involontarie, legate all'ignoranza della legge o alla reale difficoltà nel reperire i titolari dei diritti allo scopo di ottenere l'autorizzazione necessaria.

A livello teorico, sarebbe utile compiere uno spostamento dell'attenzione sul *corpus mysticum* a sfavore del *corpus mechanicum*, cosa che consentirebbe una reale equiparazione tra copie fisiche e copie digitali di un documento³²; la direttiva 2001/29/CE muove già i primi passi verso l'armonizzazione tra mondo fisico e mondo virtuale, ponendo le premesse per cambiamenti che avranno ripercussioni reali sulla gestione delle opere in biblioteca, qualunque ne sia il supporto materiale.

La Comunità europea, da alcuni anni, agisce con l'intenzione di conciliare l'inviolabile diritto di protezione delle opere originali e le esigenze imposte dalle nuove tecnologie di comunicazione, sull'onda degli obiettivi individuati dall'Agenda digitale europea³³, scommettendo sulla massiccia digitalizzazione di oggetti culturali come mezzo di riqualificazione dell'economia e della qualità della vita dell'Europa,

31 Europea, <<http://www.europeana.eu/>>. All'interno del progetto Europea Connect è stato sviluppato il Public Domain Calculator, un sistema in grado di individuare le pubblicazioni entrate nel pubblico dominio a seconda delle leggi nazionali degli stati membri, <<http://outofcopyright.eu/>>.

32 *La gestione dei diritti in ambiente digitale*, a cura di Antonella De Robbio, 2005, <<http://www.cultura.toscana.it/biblioteche/documenti/Derobbio.pdf>>.

33 «Making the collections held by Europe's libraries, archives, museums and audiovisual archives available online is a win-win for culture, economic growth and individual fulfillment». Estratto dalla sezione *Cultural heritage* del sito Digital Agenda for Europe <<https://ec.europa.eu/digital-agenda>>. A questo proposito vedi anche: *Un'agenda digitale europea. Comunicazione della Commissione al Parlamento Europeo, al Consiglio, al Comitato economico e sociale europeo e al Comitato delle regioni*, COM(2010) 245 definitivo del 19 maggio 2010, <<http://eur-lex.europa.eu/LexUriServ/LexUriServ.do?uri=COM:2010:0245:FIN:IT:PDF>>.

chiamata a sostenere la competizione con i nuovi paesi emergenti. Si tratterà qui in particolare di normative comunitarie che riguardano genericamente il tema dei diritti sui prodotti della creatività umana, accomunate da una certa vaghezza nell'affrontare il tema del materiale musicale, spesso equiparato a libri d'altro genere ma di fatto sottoposto, nei testi di legge nazionali, a regole penalizzanti.

L'ultimo significativo intervento in tal senso è la recentissima *Direttiva 2012/28/UE del Parlamento europeo e del Consiglio del 25 ottobre 2012 su taluni utilizzi consentiti di opere orfane* (non ancora recepita a livello nazionale), scopo della quale è agevolare la digitalizzazione a soli fini culturali, da parte delle biblioteche, con l'intento di accelerare l'incremento del patrimonio reso disponibile sul portale Europeana. Per 'opera orfana' si intende un'opera della quale si conosce l'autore, ma non siano più rintracciabili i detentori dei diritti patrimoniali o, comunque, non siano stati individuati a seguito di una 'diligente ricerca'.

Al fine di stabilire l'entità e l'incidenza delle opere orfane sui patrimoni degli istituti culturali sono stati condotti sondaggi dagli esiti impressionanti: esempio eclatante la British Library, con un posseduto composto per il 40% da *orphan works*. Non è un caso che, a seguito di questa presa di coscienza, la biblioteca londinese abbia deciso di finanziare la costruzione di ARROW (Accessible Registries of Rights information and Orphan Works)³⁴.

Uno studio pubblicato col titolo *Seeking New Landscapes: a rights clearance study in the context of mass digitalisation of 140 books published between 1870 and 2010*³⁵ rivela che, senza ARROW, la ricerca degli aventi diritto sarebbe costata in termini di tempo quattro ore per libro, mentre con ARROW bastano oggi cinque minuti. Nei più recenti documenti, che seguono l'emanazione della direttiva sulle opere orfane, la stessa Commissione europea raccomanda la costituzione e promozione di banche dati connesse a livello europeo, sul modello di ARROW.

Un'altra ricerca, compiuta dal dipartimento Information Society and Media della CE nel maggio 2010, stimava la quantità di libri il cui contenuto è un'opera orfana in tre milioni di unità (il 13% del totale delle opere coperte da copyright), rilevando che, con l'aumentare dell'età del libro, aumentano le probabilità in tal senso³⁶.

Anche se mancano parametri quantitativi di riferimento specifici, circa il materiale musicale a stampa, si può a ragione supporre che, considerata l'entità e varietà della produzione, la nuova normativa potrebbe incidere in maniera consistente, aprendo nuovi orizzonti alla digitalizzazione della musica contemporanea. La difficoltà invalidante nasce nel momento in cui si procede alla verifica dei diritti su un nucleo di materiale, attenendosi all'obbligo di 'ricerca diligente'³⁷. Oltre ad essere effettuata con cura su tutti i repertori disponibili, a rigore di normativa, la ricerca dovrebbe svolgersi nello stato membro, o negli stati membri, in cui il/i produttore/i ed editore/i hanno sede.

34 ARROW, <<http://www.arrow-net.eu/>>.

35 Lo studio, commissionato dalla British Library, è scaricabile dal sito della British Library: <<http://pressandpolicy.bl.uk/ImageLibrary/detail.aspx?MediaDetailsID=1197>>.

36 Anna Vuopala, *Assessment of the Orphan works issue and Costs for Rights Clearance*, European Commission, DG Information Society and Media, Unit E4 Access to Information, May 2010, <http://ec.europa.eu/information_society/activities/digital_libraries/doc/reports_orphan/anna_report.pdf>.

37 Direttiva 2012/28/UE del Parlamento europeo e del Consiglio del 25 ottobre 2012 su taluni utilizzi consentiti di opere orfane, <<http://eur-lex.europa.eu/LexUriServ/LexUriServ.do?uri=OJ:L:2012:299:0005:0012:IT:PDF>>.

Non può, inoltre, essere trascurata la consultazione di fonti reperibili in altri paesi che possano fornire informazioni utili, e infine, qualunque sia l'esito della ricerca, occorre produrre e conservare puntuale documentazione di testimonianza. Tutto questo sia per le edizioni che per le opere incorporate, perlopiù immagini, che esse includono. Se in seguito il titolare dei diritti dovesse essere identificato, ad esso andrebbe corrisposto un equo compenso per le utilizzazioni dell'opera, effettuate nel periodo di vacanza, clausola assente dalla proposta di legge.

Per fortuna, un'opera riconosciuta orfana in uno stato membro, secondo i criteri stabiliti dalla direttiva, dovrà essere considerata orfana in tutti gli altri stati membri (art. 4). A tale scopo, il comma 6 dell'art. 3 impone agli stati di adottare i provvedimenti necessari, affinché queste informazioni siano reperibili in una banca dati pubblicamente accessibile, istituita e gestita dall'Ufficio per l'armonizzazione nel mercato interno. Nonostante quest'ultimo aspetto decisamente positivo, la macchinosità della prassi di verifica in un caso, i costi a carico delle istituzioni per l'eventuale riscatto dei diritti nell'altro, appaiono contraddittori rispetto alla semplificazione che richiede la diffusione di una *knowledge economy*³⁸ comunitaria/mondiale.

Una misura che potrebbe davvero rappresentare una svolta storica, per le biblioteche musicali, è quella ipotizzata nel *Memorandum d'intesa sulla digitalizzazione e messa in rete delle opere fuori commercio 11/619 del 20 settembre 2011*³⁹, un accordo raggiunto in sede europea tra biblioteche, case editrici, autori e società di gestione collettiva, che fissa principi generali condivisi, incoraggiando la creazione di meccanismi efficienti di gestione collettiva dei diritti.

Esiste una quantità cospicua di brani e metodi strumentali pubblicati una sola volta, introvabili in commercio, che restano inutilizzati sugli scaffali delle biblioteche. Tutto ciò che non trova riscontro sul mercato editoriale è destinato all'oblio, perché il perdurare dei diritti ne impedisce l'utilizzo e la libera circolazione, anche quando le case editrici non ne stiano traendo alcun profitto economico. È perciò interesse degli autori stessi rendere disponibili in rete le loro composizioni, attraverso forme di licenza specifiche, sempre che, come previsto dal *Memorandum*, sia garantita ai detentori dei diritti la possibilità di disporre dell'opera per primi.

Il caso pionieristico francese: il progetto ReLIRE

In Francia il progetto ReLIRE⁴⁰, applicazione di una legge del 2012, in anticipo sulle intenzioni dell'Europa consente, già oggi, la digitalizzazione 'di stato' dei libri del XX secolo non disponibili in commercio, per i quali gli aventi diritto non esercitano opposizione⁴¹:

38 Commissione delle Comunità europee, *Libro verde. Il diritto d'autore nell'economia della conoscenza*, COM(2008) 466 definitivo, <<http://eur-lex.europa.eu/LexUriServ/LexUriServ.do?uri=COM:2008:0466:FIN:IT:PDF>>.

39 Il testo del *Memorandum of Understanding (MoU)* è scaricabile dalla pagina: <http://ec.europa.eu/internal_market/copyright/out-of-commerce/index_en.htm>.

40 Registre des Livres Indisponibles en Réédition Électronique, <<https://relire.bnf.fr/>>.

41 Loi n° 2012-287 du 1er mars 2012 relative à l'exploitation numérique des livres indisponibles du XXe siècle n. 2012-287, <<http://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do?cidTexte=JORFTEXT000025422700&fastPos=3&fastReqId=1517407638&categorieLien=cid&oldAction=rechTexte>>.

Art. 134-1. - On entend par livre indisponible au sens du présent chapitre un livre publié en France avant le 1er janvier 2001 qui ne fait plus l'objet d'une diffusion commerciale par un éditeur et qui ne fait pas actuellement l'objet d'une publication sous une forme imprimée ou numérique.

Art. 134-2. - Il est créé une base de données publique, mise à disposition en accès libre et gratuit par un service de communication au public en ligne, qui répertorie les livres indisponibles⁴².

I titolari dei diritti hanno sei mesi di tempo per richiedere l'esclusione dei propri libri dalla lista di titoli; nonostante questa possibilità, l'elenco di 60.000 oggetti identificati dalla BNF sta già scatenando contrasti tra autori ed editori, costituendo un interessante osservatorio rispetto a problematiche con le quali l'Unione europea si troverà a fare i conti, se il contenuto del *Memorandum* dovesse concretizzarsi in un documento vincolante per gli stati membri⁴³.

Dibattiti in corso

In sede di Comunità europea, il dibattito avanza molto più rapidamente di quanto non accada nei singoli stati; i nuclei di ricerca relazionano con estrema puntualità riguardo allo stato dell'arte, valutando l'opportunità di ripensare e innovare modelli di gestione che presentano già segni di inadeguatezza ad un ambiente digitale maturo in fase di rapido cambiamento. L'opportunità di mettere in discussione pertinenza e scopi del copyright digitale, obbliga ad ipotizzare una ridefinizione dei confini legali della materia, più consona alle opportunità offerte dalle attuali tecnologie, come ad esempio l'introduzione in Europa di norme flessibili sul modello del *fair use* statunitense o del *fair dealing* anglosassone.

Uno degli ostacoli, che impedisce una reale armonizzazione fra la regolamentazione degli stati membri, è la mancanza di distinzione tra eccezioni e limitazioni obbligatorie e facoltative: in riferimento al caso italiano, se la direttiva avesse previsto l'obbligo di inserimento di alcune clausole nelle legislazioni nazionali, non si sarebbero originate quelle difformità a tratti arbitrarie di cui si è detto.

Istituendo un dialogo aperto fra tutti i portatori d'interessi (titolari dei diritti, gestori collettivi degli stessi, distributori di contenuti, fornitori di accesso ad Internet, associazioni dei consumatori ecc.), sarebbe possibile, anche per la musica, giungere ad una soluzione che garantisca tutela agli autori e una più libera fruizione agli utenti. I fatti dimostrano che l'approccio fondato su meri divieti e sanzioni si è rivelato, fino ad oggi, poco efficace. Un'ipotesi di soluzione, ampiamente condivisa nel dibattito internazionale, può essere individuata nella liberalizzazione dei sistemi di licenze collettive estese⁴⁴, adottate con successo nei paesi nordici anche per autoriz-

⁴² Traduzione dei due articoli a cura dell'autrice: Art. 134-1. - Si intende per libro indisponibile ai sensi del presente capitolo un libro pubblicato in Francia prima del gennaio 2001 che non costituisce più oggetto di diffusione commerciale da parte di un editore e che non costituisce attualmente l'oggetto di una pubblicazione in forma stampata o digitale. Art. 134-2. - È creata una base dati pubblica, disponibile ad accesso libero e gratuito per un servizio di comunicazione al pubblico online, il quale raccoglie i libri indisponibili.

⁴³ A questo proposito compaiono riferimenti anche nella successiva raccomandazione della Commissione europea (27 ottobre 2011), che incoraggia la creazione di un quadro giuridico di riferimento per la gestione delle licenze identificate per la digitalizzazione e l'accesso transfrontaliero alle opere fuori commercio.

⁴⁴ Una panoramica sintetica e puntuale sul sistema delle licenze collettive estese e sul *file sharing* è offerta da Deborah De Angelis, *Ecco come tutelare la musica in rete*, «VivaVerdi», 81 (2009), n. 2, p. 76-78, <http://www.siae.it/documents/Siae_VivaVerdi2009n2_76.pdf>.

zare la distribuzione delle opere digitalizzate dalle biblioteche. L'efficacia di questo approccio potrebbe essere inizialmente incoraggiata anche attraverso serie campagne di promozione della cultura dell'accesso legale ai contenuti digitali.

Ai più alti livelli istituzionali, è ormai radicata la consapevolezza che il riutilizzo, anche a fini commerciali, di materiali digitalizzati, quando essi rientrano in un'azione di sviluppo di «contenuti educativi e istruttivi, documentari, applicazioni turistiche, giochi, strumenti di animazione e progettazione», è in grado di innescare un processo di crescita di grande incisività economica per il settore creativo⁴⁵.

La Petrucci Music Library: diritto d'autore e diffusione globale dei contenuti web

Se, in campo editoriale, la mancanza di una reale armonizzazione delle leggi nazionali sul copyright acuisce le difficoltà di gestione dei documenti, la situazione diventa quasi ingestibile in ambiente digitale, dove non esistono confini fisici e un contenuto messo a disposizione in uno stato può essere fruito da chiunque disponga di una connessione Internet. Di questa opportunità ha fatto il proprio punto di forza, non senza incorrere in vicissitudini legali, l'ideatore dell'International Music Score Library Project (IMSLP), una biblioteca virtuale di partiture e spartiti musicali in pubblico dominio (o di compositori contemporanei che hanno adottato licenze di tipo Creative Commons) con sede fisica in Canada.

Una vicenda interessante da ripercorrere per comprendere lo stato attuale del dibattito, in mancanza di una regolamentazione solida, rispetto a problemi che si pongono in questi termini per la prima volta nella storia. Nel febbraio 2006, il sito apre con l'intenzione di rendere disponibile l'opera completa di alcuni tra i più grandi compositori del passato, a cominciare da Bach, in edizioni liberamente riproducibili: già nel 2007 tuttavia, a seguito di intimazioni da parte della Universal Edition di Vienna, IMSLP chiude il repository. Quello che la casa editrice contesta è il fatto che, opere considerate di pubblico dominio dalla legge canadese, la quale prevede per i diritti una durata di 50 anni dalla morte dell'autore, siano fruibili e scaricabili da nazioni in cui vigono leggi più restrittive e la durata dei diritti è di 70 anni⁴⁶. Nonostante Feldmahler non abbia gli strumenti economici per condurre una battaglia legale, la pubblicazione di un articolo autorevole⁴⁷ da parte del noto accademico in ambito di diritto del copyright Michael Geist accende una discussione circa le implicazioni teoriche di questo caso, rendendolo emblematico e portandolo all'attenzione internazionale.

Nel 2008 la Petrucci Library riapre sostanzialmente vittoriosa, con una nuova politica più rigida rispetto alla precedente e alcune regole di compromesso atte a placare

⁴⁵ Il settore creativo contribuisce per il 3,3% al PIL dell'UE, incrementando del 3% l'occupazione. Vedi la *Raccomandazione della Commissione del 27 ottobre 2011 sulla digitalizzazione e l'accessibilità in rete dei materiali culturali e sulla conservazione digitale*, (2011/711/UE), <<http://eurlex.europa.eu/LexUriServ/LexUriServ.do?uri=OJ:L:2011:283:0039:0045:IT:PDF>>.

⁴⁶ Il Canada ha aderito nel 1928 alla Convenzione internazionale di Berna, perciò sul territorio canadese sono protette dalla legge nazionale sul copyright (50 anni dalla morte dell'autore; 50 anni dalla pubblicazione per le revisioni significative anonime) le opere pubblicate negli altri paesi membri, ai quali dal 1995 si aggiungono quelli che hanno aderito alla World Trade Organisation. Sulla base della cosiddetta clausola 'del periodo più breve' (Berne Rule of the Shorter Term), inoltre, se un'opera è di pubblico dominio nel paese d'origine lo è automaticamente anche in Canada.

⁴⁷ Michael Geist, *The day the music died*, «BBC News», Retrieved, 2007-11-03.

le reazioni delle case editrici: è consentita la pubblicazione delle opere che rientrano nel pubblico dominio in Canada ma, affinché sia consentito l'accesso, l'opera deve essere in pubblico dominio negli Stati Uniti, oppure nell'Unione europea. Come forma di tutela ulteriore, una nota che riassume le regole sul copyright adottate dal sito precede ogni contenuto scaricabile di IMSLP⁴⁸: «Please obey the copyright laws of your country. IMSLP does not assume any sort of legal responsibility or liability for the consequences of downloading files that are not in the public domain in your country».

Il rispetto delle leggi in materia di tutela del diritto d'autore, vigente nei singoli paesi, è demandato alla responsabilità personale degli utenti, soluzione che nella pratica consente una circolazione ben oltre le intenzioni dei legislatori europei. Un'eccezione è rappresentata dalle edizioni scientifiche o *urtext*, alle quali l'editore non aggiunge contributi significativi, che in Canada non ricevono alcuna protezione. Poiché, nell'Unione europea, le edizioni scientifiche possono ottenere invece fino a 30 anni di protezione dopo la pubblicazione, IMSLP adotta volontariamente la regola del rispetto dei diritti per 25 anni, come gesto di pura cortesia nei confronti delle case editrici del vecchio continente.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- [1] Attolico Lorenzo, *La durata massima della cessione dei diritti di riproduzione a mezzo stampa di opera musicale*, «Il diritto d'autore», 72 (2001), n. 3, p. 398-403.
- [2] Baldazzi Stefania, *La disciplina giuridica degli spartiti musicali*, «DANTE. Diritto di autore e nuove tecnologie», 3 (2007), n. 1, p. 13-25.
- [3] Cassella Maria, *La gestione dei diritti nei progetti di digitalizzazione: il pubblico dominio e le opere orfane*, «JLIS.i», 4 (2013), n. 2, p. 223-254, <<http://leo.cineca.it/index.php/jlis/article/view/8797/8061>>.
- [4] D'Amassa Giovanni, *Una panoramica generale sulla tutela del diritto d'autore e dei diritti connessi in ambito musicale*, «DANTE. Diritto d'Autore e Nuove Tecnologie», 4 (2008), p. 7-45.
- [5] *La gestione dei diritti in ambiente digitale*, a cura di Antonella De Robbio, 2005, <<http://www.cultura.toscana.it/biblioteche/documenti/Derobbio.pdf>>.
- [6] Fittipaldi Onofrio, *Edizioni critiche di opere musicali e creatività nella disciplina del diritto di autore. Cassazione civile, sez. I, 17 gennaio 2001, n. 559*, «Corriere giuridico», 18 (2001), n. 5, p. 638-644.
- [7] Mazziotti Giuseppe, *Copyright in the EU Digital Single Market: regulatory policy*. CEPS Task Force Reports, 2013, <<http://www.ceps.be/book/copyright-eu-digital-single-market>>.
- [8] Riva Federica, *La musica in biblioteca e l'applicazione della legge sul diritto d'autore in Italia*, anno 2001. In: *Diritto d'autore: la proprietà intellettuale tra biblioteche di carta e biblioteche digitali*, a cura di Antonella De Robbio, con la collaborazione di Luisa Marquardt. Roma, AIB Sezione Lazio, 2001, p. 139-157.
- [9] Mario Palazzi; Sveva Antonini, *Gli spartiti musicali: considerazioni sul diritto d'autore*. (Consulenza Studio legale Palazzi – Antonini, Prato), <<http://www.classicaonline.com/legislazione/633-41.html>>.

⁴⁸ IMSLP: il copyright reso semplice, <http://imslp.org/wiki/IMSLP:il_copyright_reso_semplice>.

[10] Pellegrino Raffaella, *La coesistenza dei diritti d' autore sull' opera musicale e dei diritti connessi del produttore fonografico*, «DANTE . Diritto di autore e nuove tecnologie», 3 (2007), n. 4, p. 405-412.

[11] Rescigno Pietro, *Edizione critica di opera musicale di pubblico dominio. Tutela come opera letteraria scientifica. Utilizzazione dell' opera in rappresentazione teatrale. Esclusione di protezione*, «Il diritto d'autore», 69 (1998), n. 1, p. 86-93.

Articolo proposto il 13 febbraio 2014 e accettato il 26 marzo 2014.

ABSTRACT

AIB studi, vol. 54 n. 1 (gennaio/aprile 2014), p. 35-49. DOI 10.2426/aibstudi-9912.

SARA PAOLONI, Conservatorio statale di musica "Gioachino Rossini", Biblioteca musicale, piazza Olivieri, 56121 Pesaro (PU), e-mail sara.paoloni@conservatoriorossini.it.

Il diritto d'autore sulle edizioni musicali a stampa: restrizioni legislative e nuove prospettive per la digitalizzazione

L'articolo intende offrire un sintetico vademecum sul diritto d'autore nelle edizioni musicali a stampa, per i bibliotecari che si trovino ad affrontare il trattamento di fondi musicali o di singoli documenti contenenti musica notata. Quali sono le caratteristiche fisiche e di contenuto che differenziano la musica a stampa dagli altri prodotti editoriali? Di quali strumenti dispone il bibliotecario, dovendo gestire spartiti e partiture, per evitare di violare le leggi in materia di diritto d'autore e copyright? Facendo il punto sulla legislazione nazionale e comunitaria in materia, l'autrice analizza le ripercussioni della normativa vigente sulla gestione della musica a stampa in biblioteca, con una particolare attenzione alla possibilità di diffusione legale della musica a stampa in ambiente digitale.

Printed music and copyright: legislative restrictions and new perspectives for digitization

The article provides a concise copyright handbook for printed music for librarians who have to deal with musical funds or documents containing musical notations. What are the differences between printed music and other publishing products? Which are the available instruments in order to avoid any copyright violation by the librarian that has to manage sheet music and scores? The author takes stock of the Italian and European laws on the subject and focuses on how current regulations affect libraries and librarians, trying to identify possible options for the digital dissemination of printed music within the confines of the law.