



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale
in Storia e gestione del patrimonio
archivistico e bibliografico

Tesi di Laurea

Diritto d'autore, di distribuzione e di riservatezza
nella gestione delle fotografie digitali nelle
biblioteche e negli archivi.

La situazione in Italia e Austria

Relatore

Ch. Prof. Riccardo Ridi

Laureanda

Jasmeen Farina

Matricola 876061

Anno Accademico

2019 / 2020

Indice

Introduzione	7
1 Il diritto d'autore	9
1.1 Il diritto d'autore e le sue fonti	12
1.1.1 Le fonti nazionali, europee ed internazionali	12
1.1.2 L'oggetto del diritto d'autore	14
1.1.3 I diritti in capo all'autore	17
1.1.4 I diritti connessi	18
1.2 Breve storia del diritto d'autore	20
1.2.1 Antichità	20
1.2.2 L'invenzione della stampa e il sistema dei privilegi	21
1.2.3 Le prime normative nazionali	22
1.2.4 L'era del digitale e i trattati internazionali	23
1.3 Perché parlare di diritto d'autore in biblioteca e in archivio?	26
1.3.1 Introduzione	26
1.3.2 Eccezioni e limitazioni al diritto d'autore	27
1.3.3 Le deontologie professionali	28
1.3.3.1 In ambito bibliotecario	30
1.3.3.2 In ambito archivistico	32
2 Il diritto di distribuzione	35
2.1 Il quadro normativo	38
2.1.1 Finalità della Direttiva 2001/29/CE	38
2.1.2 Il diritto di distribuzione secondo la Direttiva 2001/29/CE	39
2.1.3 Il diritto di distribuzione secondo il Decreto Legislativo 68/2003	40
2.2 La situazione culturale	43
2.2.1 La recezione della Direttiva 2001/29/CE e i conflitti tra valori in campo bibliotecario	43
2.2.2 Le utilizzazioni libere nelle biblioteche e negli archivi	49
3 Il diritto alla riservatezza	61
3.1 Riservatezza, <i>privacy</i> e dati personali	63
3.2 Le normative in materia	65
3.2.1 Ambito di applicazione	66

3.2.2	Dati personali	67
3.2.3	Principi	67
3.3	Il concetto di <i>privacy</i> negli istituti di conservazione della memoria	69
3.3.1	Introduzione	69
3.3.2	<i>Privacy</i> in biblioteca	69
3.3.3	<i>Privacy</i> in archivio	71
4	La divulgazione del sapere scientifico nel web	73
4.1	Il movimento <i>Open Access</i>	76
4.1.1	La nascita	76
4.1.2	I fondamenti teorici	79
4.1.3	Come pubblicare ad accesso aperto	81
4.1.3.1	Gli <i>open archives</i>	82
4.1.3.2	Le riviste <i>Open Access</i>	83
4.1.4	Vantaggi e criticità dell'Accesso Aperto	85
4.2	Le piattaforme digitali	88
4.2.1	Il web collaborativo e partecipativo	88
4.2.2	Tipologie	91
4.2.3	<i>Social media</i> e archivi <i>open</i> : differenze e punti di contatto	95
4.3	Le licenze d'uso	99
4.3.1	Dalla <i>GNU General Public License</i> alle <i>Creative Commons</i>	99
4.3.2	Il progetto <i>Creative Commons</i>	101
5	I diritti applicati alle fotografie digitali in Italia	108
5.1	Dalla fotografia analogica alla rivoluzione digitale	111
5.1.1	Excursus storico: la fotografia come documento riproducibile	111
5.1.2	Le nuove tecnologie e l'immagine digitale	113
5.1.3	La rivoluzione digitale della fotografia: parvenza di cambiamento o evento rivoluzionario?	115
5.1.4	La nostra responsabilità nei confronti delle fotografie in rete	118
5.2	Diritto d'autore e fotografia	120
5.2.1	Brevi cenni sulla storia del diritto italiano della fotografia	120
5.2.2	Le opere fotografiche, le semplici fotografie e le fotografie documentali	121
5.2.3	Le opere fotografiche digitali	123
5.2.4	I diritti del fotografo	124
5.2.5	Eccezioni e limitazioni: la riproduzione degradata	125
5.3	La distribuzione delle immagini digitali	127
5.3.1	La dematerializzazione dei beni digitali nell'era dell'accesso	127

5.3.2	La tutela del <i>copyright</i> sulle opere digitali	128
5.3.3	Il possesso dell'immagine digitale	130
5.3.4	Le licenze CC applicate alle fotografie diffuse attraverso internet	132
5.4	La tutela delle persone ritratte	134
5.4.1	I diritti di immagine	134
5.4.2	La fotografia e la legge sulla <i>privacy</i> : fotografia come dato personale	135
5.4.3	I principi a tutela dei minori	137
5.5	Fotografie e beni culturali	139
5.5.1	Premessa: le fotografie e le fotocopie nel sistema normativo	139
5.5.2	La fotografia digitale di un bene culturale: funzioni e criticità	140
5.5.3	Un mero interesse economico o di decoro?	141
6	I diritti applicati alle fotografie digitali in Austria	143
6.1	Le fotografie nel diritto d'autore austriaco	144
6.2	Il titolare dei diritti, i diritti di utilizzazione economica e i diritti morali	145
6.3	Gli utilizzi liberi delle opere	146
6.4	Il diritto alla propria immagine	147
7	Linee guida sull'utilizzo delle fotografie	148
7.1	Si può scattare una fotografia?	149
7.2	Si può pubblicare una fotografia?	150
7.3	Si può pubblicare il ritratto fotografico di un individuo che si è fotografato?	152
8	Il progetto Interreg “Argento vivo – Lichtbild”	153
8.1	La cooperazione territoriale europea (Interreg)	153
8.2	Il progetto “Argento vivo. Fotografia patrimonio culturale – Lichtbild. <i>Kulturschatz historische Photographie</i> ”	154
	Conclusioni	159
	Bibliografia	162
	Ringraziamenti	181

Introduzione

L'idea di questa tesi è nata durante la mia esperienza lavorativa presso l'Archivio provinciale di Bolzano (Alto Adige), dove per tre anni mi sono occupata di gestire l'archivio fotografico e, nello specifico, i fondi fotografici e le collezioni che vi vengono depositati e conservati.

Operare in un archivio fotografico significa gestire quotidianamente grandi quantità di immagini, analogiche e digitali, sotto diversi punti di vista. Oltre al lato prettamente conservativo legato alle azioni di salvaguardia, archiviazione, manipolazione e digitalizzazione, figura anche quello relativo all'accessibilità delle fotografie, intorno al quale ruotano gli aspetti di comunicazione, accesso, distribuzione al pubblico e utilizzo da parte di altri enti culturali o utenti esterni.

Le attività di gestione delle immagini e di altri materiali conservati negli istituti della memoria coinvolgono dunque non solo le operazioni di conservazione e protezione a lungo termine, che comunque rimangono uno dei principali obiettivi professionali (e quindi sottoposti ai relativi obblighi deontologici) per chi opera nel settore, ma anche l'approccio con il settore giuridico e relazionarsi con una serie di norme legali che definiscono la loro corretta utilizzazione e distribuzione sul web. Tra queste ultime rientrano in modo particolare il diritto d'autore, di distribuzione e di riservatezza, disciplinati da normative che giocano ruoli importanti all'interno dell'organizzazione e dei servizi offerti dalle varie istituzioni culturali.

La mia occupazione in archivio mi ha fatto comprendere come nell'odierna società dell'informazione la tematica risulti tanto attuale quanto ancora sfuggente da parte degli utenti e degli operatori culturali e come nelle biblioteche e negli archivi si ponga sempre più necessaria l'esigenza di conoscere e padroneggiare l'argomento.

Anche se tale necessità è stata già avvertita nel momento in cui è nata la stampa e la riproduzione fotografica, con l'avvento del digitale la questione ha acquisito un carattere sempre più rilevante e piuttosto impegnativo, non solo nel sistema bibliotecario e archivistico, ma anche in altri settori professionali e nella vita quotidiana. Le tecnologie digitali hanno infatti permesso la diffusione sempre più rapida ed economica dei contenuti

intellettuali, rendendo molto più semplice la loro manipolazione, in buona o in cattiva fede, da parte degli utenti del web.

La prima parte di questo lavoro, organizzata in tre capitoli, fornisce un inquadramento dei tre diritti – d'autore, di distribuzione e di riservatezza – ripercorrendo i loro punti essenziali e integrando gli aspetti giuridici con i valori deontologici sottostanti la professione bibliotecaria e archivistica.

In merito all'accessibilità online dei contenuti, e con un'attenzione particolare alla comunicazione scientifica, gioca un ruolo importante il movimento *Open Access*, al quale viene dedicato il quarto capitolo. I suoi strumenti vengono messi a confronto con i servizi offerti sull'onda del web cosiddetto 2.0 per individuarne le differenti modalità che permettono la più o meno libera diffusione di dati sul web. Un accenno al progetto *Creative Commons* è d'obbligo per evidenziare come le licenze si pongano come uno strumento di aiuto per gli utenti e i detentori di diritti sul web.

Nella seconda parte della tesi, ossia nel quinto e nel sesto capitolo, il focus si sposta ad analizzare una determinata tipologia di materiale, ossia la fotografia, indagando gli aspetti ritenuti più o meno innovativi apportati dalla presunta rivoluzione digitale e le conseguenze introdotte sul piano giuridico italiano e austriaco.

Dopo aver delineato gli aspetti teorici legati ai diritti e alla gestione delle fotografie, la terza e ultima parte della tesi rappresenta la sezione pratica del lavoro. Il settimo capitolo individua e riassume i principali interrogativi che possono sorgere nel momento in cui si vuole maneggiare una fotografia individuando le risposte in forma schematica e sintetica, mentre l'ottavo capitolo analizza il progetto Interreg V-A Italia - Austria "*Argento vivo. Fotografia patrimonio culturale – Lichtbild. Kulturschatz historische Photographie*" realizzato in collaborazione tra la regione Alto Adige e lo stato federato del Tirolo austriaco che ha coinvolto, tra i vari partner, l'Archivio provinciale di Bolzano.

1 Il diritto d'autore

Per una stessa cosa ci sono due padroni. Come? Perché uno ha la proprietà di quella cosa, l'altro l'uso. Diciamo "i libri di Cicerone"; quegli stessi libri il libraio Doro li definisce suoi ed è vera sia l'una che l'altra affermazione: il primo se li attribuisce come autore, il secondo come compratore; e ben a ragione si dice che sono di tutti e due, perché effettivamente sono di tutti e due, ma in diverso modo. E così Tito Livio può ricevere o comprare dal libraio Doro i suoi propri libri¹.

Sugli argomenti del *copyright* e del diritto d'autore si sono espressi, nel corso del tempo, professionisti operanti in differenti settori, da quello giuridico ed economico a quello storico e filosofico e da quello letterario e intellettuale a quello scientifico².

Indicando un apparato di principi giuridici, il concetto di proprietà intellettuale riveste un principale interesse nell'ambito legislativo. Dandone una stringata definizione, si tratta di un complesso di diritti che tutelano i lavori creativi degli autori in ambito scientifico, industriale e artistico³.

Questo insieme di norme è noto nei paesi anglo-americani con il termine di *copyright*, mentre nell'Europa continentale esso fa riferimento al modello di *droit d'auteur* francese⁴. Nonostante nel linguaggio corrente si tendi ad utilizzare impropriamente questi due concetti per definire ugualmente l'intero ambito della proprietà intellettuale, esistono delle distinzioni ben specifiche⁵. Il primo sistema, basato sulla *common law*⁶, è principalmente incentrato sugli aspetti economici della proprietà intellettuale, mentre il

¹ SENECA e GUGLIELMINO [1983], p. 433.

² IZZO [2010], p. 17.

³ TRECCANI [2012a].

⁴ MOSCATI [2007], p. 261.

⁵ ALIPRANDI [2012], p. 31.

⁶ Cfr. TRECCANI [2012b]: Sistema giuridico proprio dei paesi anglo-americani e di origine britannica. A differenza di quanto accade nei paesi di *civil law*, esso si basa sulle decisioni dei giudici e la legge scritta ricopre dunque un ruolo secondario nel sistema delle fonti.

secondo modello, tipico dei sistemi giuridici di stampo romano-napoleonico⁷, riconosce il talento dell'autore attribuendogli il diritto morale ed economico di tutelarlo⁸.

Nonostante l'obiettivo del seguente capitolo non sia quello di ripercorrere interamente la legislazione del diritto d'autore, per la quale esiste una ricca bibliografia⁹, si ritiene tuttavia necessario fornire inizialmente una breve sintesi della sua articolazione in riferimento all'attuale legislazione nazionale vigente in materia. Sarà in questo modo possibile comprendere alcuni elementi chiave sul diritto d'autore utili per il proseguimento della ricerca.

Seguendo Sirotti Gaudenzi, il quale definisce come “uno sguardo al passato può essere utile a ricostruire i profondi mutamenti che sta vivendo la società dell'informazione” e che quindi “tracciare [...] i passaggi su cui si fonda il diritto d'autore è essenziale per inquadrare i cambiamenti del settore”¹⁰, si presenta un excursus dei principali momenti chiave delle origini e dello sviluppo della proprietà intellettuale. Si comprenderà come quest'area del diritto sia dipendente, in particolare attraverso la nascita della stampa del XV secolo prima e l'avvento dell'informatica dopo, dall'evoluzione delle tecnologie di riproduzione dell'informazione¹¹.

Negli ultimi decenni in particolare il tema del *copyright* e del diritto d'autore è stato oggetto di un rinnovato interesse in riferimento alla rivoluzione delle tecnologie digitali¹².

Usando le parole di Floridi, è avvenuta una vera e propria “rivoluzione dell'informazione”¹³ che ha determinato un profondo cambiamento del pensiero dell'uomo su di sé e sulla società odierna. Quest'ultima, nota precisamente come “società dell'informazione”, risulta essere dipendente da beni e servizi intangibili basati sull'informazione (in ambito finanziario, sanitario, didattico, eccetera). Gli individui risultano essere degli “organismi informazionali” interconnessi in un mondo, definito

⁷ Cfr. PEZZA [2017]: Il modello giuridico del *civil law*, detto in Italia anche diritto continentale, è attualmente il più diffuso al mondo. Si basa sul diritto scritto e sul ruolo determinante della legge nel guidare le decisioni della magistratura, che deve attenersi al rispetto della normativa vigente nell'ordinamento ed applicarla al caso concreto. La fonte primaria del diritto è pertanto la legge.

⁸ MOSCATI [2007], pp. 261-262.

⁹ Cfr. BELLANI e CHIMIANTI [2010], SIROTTI GAUDENZI [2018a], DELL'ARTE [2017] e D'AMMASSA [1999].

¹⁰ SIROTTI GAUDENZI [2018b]

¹¹ SPEDICATO [2011], pp. 47-48.

¹² IZZO [2010], p. 17.

¹³ Cfr. FLORIDI [2012] e [2017].

“infosfera”, dominato dall’informazione e trasformato dalle nuove tecnologie dell’informazione (ICT)¹⁴.

Saranno proprio le *Information and Communication Technologies* a rivoluzionare nell’ambiente digitale le modalità di utilizzo, scambio, manipolazione e diffusione dei contenuti intellettuali come testi, musiche, videoclip e immagini e a determinare, tramite la rete internet, una proliferazione dei canali di comunicazione e di divulgazione (dai *blog* ai *wiki*, dai siti di *media sharing* alle piattaforme di *social network*) delle informazioni¹⁵ così come anche delle opere testuali, sonore o grafiche¹⁶.

Nell’ambito di questa tesi, lo studio dell’informazione si rileva importante in riferimento alle criticità rappresentate dalla divergenza tra le esigenze dei creatori di tutelare le proprie opere e i diritti della società di utilizzare queste informazioni per crearne di nuove, condizionando così l’ambiente informazionale¹⁷. Diritto d’autore e diritto di accesso all’informazione si intrecciano, divenendo così “i due lati della stessa medaglia”¹⁸.

In questo ambito sono chiamati a confrontarsi, non senza difficoltà, i professionisti dell’informazione e della memoria, come ad esempio bibliotecari e archivisti, il cui compito è quello di garantire l’accesso alle informazioni e ai documenti, soggetti talvolta alla tutela del diritto d’autore¹⁹. Come sostiene Dorsi, “per chi è responsabile di un servizio pubblico di consultazione, come lo sono archivisti e bibliotecari, ogni limitazione alla circolazione delle informazioni, per quanto legittima ne sia la causa, sembra contrastare intimamente con i connotati essenziali di una missione professionale e istituzionale che dovrebbe tendere ad agevolare e ad estendere al massimo l’utilizzazione del patrimonio conservato”²⁰.

¹⁴ CANALI [2013], pp. 61-62.

¹⁵ CANALI [2013], p. 61.

¹⁶ ALIPRANDI [2012], p. 45.

¹⁷ CANALI [2013], p. 65.

¹⁸ SPEDICATO [2011], pp. 285.

¹⁹ RIDI [2015], p. 19, CARUCCI e GUERCIO [2008], p. 181.

²⁰ DORSI [2002], p. 10.

1.1 Il diritto d'autore e le sue fonti

1.1.1 Le fonti nazionali, europee ed internazionali

In ambito italiano il diritto d'autore viene disciplinato dalla Legge 22 aprile 1941, n. 633, in materia di "Protezione del diritto d'autore e di altri diritti connessi al suo esercizio"²¹. Questa legge è fondamentale in materia, poiché per la prima volta vennero raccolte e ordinate in maniera sistematica le diverse normative a tutela delle creazioni intellettuali e dei diritti, cosiddetti "connessi", appartenenti a produttori, esecutori, interpreti e tutti coloro che, pur non partecipando alla fase creativa delle opere, hanno contribuito in vario modo alla loro realizzazione²².

Sebbene ogni Paese abbia elaborato la propria legislazione in riferimento al diritto d'autore²³, le diverse norme nazionali vengono armonizzate dal recepimento delle direttive europee²⁴ e dall'osservanza degli accordi internazionali sottoscritti entro i trattati e le convenzioni tra paesi, tra cui in particolare la Convenzione di Berna per la protezione delle opere letterarie e artistiche²⁵, la quale, istituita il 9 settembre 1886 e rettificata e integrata negli anni successivi, costituisce il quadro di riferimento generale per la protezione dei diritti d'autore²⁶.

²¹ Si rimanda a GU [1941] per la versione originaria della legge e ad ALTALEX [2020] per quella aggiornata e integrata. Da ora in poi abbreviata nel testo come legge italiana sul diritto d'autore o Legge 633/1941.

²² MANDILLO [2005], p. 49.

²³ In Austria e in Germania vige la *Urheberrechtsgesetz*, rispettivamente istituita nel 1963 e nel 1965, in ambito anglosassone il *Copyright, Designs and Patents Act* del 1988, per gli Stati Uniti d'America la *Copyright Law* del 1976, in Svizzera la *Legge federale sul diritto d'autore e sui diritti di protezione affini*, in Francia il *Code de la propriété intellectuelle* del 1992 e in Spagna la *Ley de Propiedad Intelectual* del 1996. Una panoramica sui principali sistemi legislativi vigenti nel settore nei diversi paesi è consultabile sul sito web della Federazione Unitaria Italiana Scrittori al seguente URL <www.fuis.it/leggi-sul-diritto-d-autore-alcuni-documenti-utili/articoli2531>.

²⁴ Nell'ambito dell'Unione Europea si segnalano ad esempio la Direttiva 1991/250 in materia di *software* (recepita in Italia con il D. Lgs. 518/92), la Direttiva 1992/100 a favore degli autori e dei titolari di diritti connessi (recepita con D. Lgs. 685/94), la Direttiva 1993/83 sulla diffusione via satellite e cavo, la Direttiva 1993/98 sulla armonizzazione dei termini di durata dei diritti di sfruttamento economico delle opere, la Direttiva 1996/9 sulle banche dati (recepita con il D. Lgs. 169/99), la Direttiva 1998/71 del Parlamento europeo e del Consiglio del 13 ottobre 1998 sulla protezione giuridica dei disegni e dei modelli, la Direttiva 2002/31 sul commercio elettronico e la Direttiva 2001/29 sull'armonizzazione di taluni aspetti del diritto di autore e dei diritti connessi nella Società dell'informazione, recepita in Italia con il D. Lgs. 68/2003.

²⁵ DE ROBBIO [2014], p. 12.

²⁶ MANDILLO [2005], p. 48.

Come molti altri paesi²⁷, anche la legge italiana sul diritto d'autore ha aderito alla suddetta Convenzione con la Legge 20 giugno 1978, n. 399, rendendola applicabile con il D.P.R. 8 gennaio 1979, n. 19.

Tra i diversi trattati bilaterali e multilaterali in materia, questa Convenzione è la più antica e definisce i principi basilari ai quali le leggi nazionali devono rapportarsi per poter garantire livelli minimi di tutela delle opere dell'ingegno, individuando i diritti esclusivi da attribuire ai creatori delle opere così come i limiti e le eccezioni in nome di interessi superiori, pubblici, inerenti all'ambito della cultura, del diritto di accesso all'informazione e alla conoscenza da parte dei cittadini²⁸.

La Legge 633/1941 è poi interessata successivamente da circa una cinquantina di provvedimenti seguenti, tra cui ad esempio il regio Decreto 18 maggio 1942, n. 1369, "Regolamento per l'esecuzione della Legge 22 aprile 1941 n. 633, per la protezione del diritto di autore e di altri diritti connessi al suo esercizio", la Legge 5 febbraio 1992, n. 93, "Norme a favore delle imprese fonografiche e compensi per le riproduzioni private senza scopo di lucro" e la Legge 18 agosto 2000, n. 248, in materia di "Nuove norme di tutela del diritto d'autore"²⁹.

Fino agli anni Novanta del XX secolo, la legge sul diritto d'autore è riuscita a conciliare i diversi interessi sia pubblici che privati. Successivamente, a seguito dello sviluppo delle tecnologie nella produzione e diffusione delle opere dell'ingegno, la normativa ha avuto molte modifiche e aggiornamenti, soprattutto introdotti dal recepimento delle direttive europee³⁰.

L'impulso dato dalla Legge Delega 6 luglio 2002, n. 137, rinnovata successivamente dalla Legge 27 luglio 2004, nr. 186, ha definito un riassetto della proprietà letteraria e del diritto d'autore per armonizzare la legislazione relativa alla produzione e diffusione di contenuti digitali e multimediali e di *software* ai principi generali a cui si ispira l'Unione Europea in materia di diritto d'autore e diritti connessi³¹.

Orientandosi verso altre tipologie di fonti, si evidenzia come nella Costituzione sia assente un riferimento esplicito alla protezione del diritto d'autore, anche se, come

²⁷ A luglio 2019 vi aderiscono 177 paesi nel mondo, come riportato dalla pagina web di WIPO al seguente URL <www.wipo.int/treaties/en/ShowResults.jsp?lang=en&treaty_id=15>.

²⁸ MANDILLO [2005], pp. 48-49.

²⁹ Cfr. GU [2000].

³⁰ MANDILLO [2005], pp. 56-57.

³¹ GU [2002], art. 10, c. 1.

evidenziato dalla guida di Dirittodautore.it³², alcuni principi risultano comunque attinenti nell'ambito, rimandando implicitamente alla tutela della proprietà intellettuale. Riconoscendo e garantendo i diritti inviolabili dell'uomo³³, la Costituzione tutela la produzione e la pubblicazione di opere dell'ingegno in quanto manifestazioni dello sviluppo della persona umana³⁴. Essa impegna inoltre ciascun cittadino a svolgere, secondo le proprie possibilità e la propria scelta, una attività o una funzione che concorra al progresso materiale o spirituale della società³⁵. La Repubblica promuove lo sviluppo della cultura e la ricerca scientifica e tecnica³⁶, mentre la partecipazione alla vita sociale dell'autore si realizza attraverso l'esplicazione delle attività di creazione e divulgazione dell'opera, senza che possa esercitarsi un controllo di merito sul contenuto di questa, in rispetto alla libertà di espressione³⁷ e della libertà dell'arte e della scienza³⁸. Nell'ambito patrimoniale il diritto d'autore è sottinteso nella tutela del lavoro "in tutte le sue forme e applicazioni"³⁹.

L'inquadramento della materia all'interno del libro del lavoro del Codice civile all'articolo 2577 e seguente (Libro Quinto - Titolo IX: Dei diritti sulle opere dell'ingegno e sulle invenzioni industriali) ribadisce questo assunto, in quanto la creazione dell'opera d'ingegno è considerata dalla legge come particolare espressione del lavoro intellettuale⁴⁰.

1.1.2 L'oggetto del diritto d'autore

Nell'ambito della legge italiana sul diritto d'autore rientrano tutte le opere dell'ingegno umano aventi carattere creativo, qualunque ne sia il modo o la forma di espressione⁴¹. La legge applica la tutela alle opere appartenenti all'ambito letterario,

³² D'AMMASSA [2014a].

³³ GU [1947], art. 2.

³⁴ GU [1947], art. 3.

³⁵ GU [1947], art. 4.

³⁶ GU [1947], art. 9.

³⁷ GU [1947], art. 21.

³⁸ GU [1947], art. 33.

³⁹ GU [1947], art. 35, comma 1.

⁴⁰ D'AMMASSA [2014a].

⁴¹ TOZZI [2008], p. 9.

musicale, artistico e figurativo, architettonico, teatrale e cinematografico. Vengono inoltre tutelati i programmi per elaboratore ai sensi della Convenzione di Berna sulla protezione delle opere letterarie ed artistiche⁴² come anche le banche di dati che per la scelta o la disposizione del materiale costituiscono una creazione intellettuale dell'autore⁴³.

La medesima legge definisce alcuni modelli esemplificativi di opere intellettuali incluse nella protezione, tra cui quelle drammatiche, scientifiche, didattiche, religiose scritte e orali, le composizioni musicali e le opere drammatico-musicali, le opere coreografiche e pantomimiche, le opere della scultura, della pittura, dell'arte del disegno, dell'incisione e della scenografia, i disegni e le opere dell'architettura, le opere dell'arte cinematografica mute e sonore, i programmi per elaboratore espressi come risultato di una creazione intellettuale, le opere fotografiche, le banche di dati intese come raccolte di opere, dati o altri elementi e le opere del disegno industriale con carattere creativo⁴⁴.

Ampliando il raggio di protezione, vengono tutelate le opere collettive, costituite dalla riunione di opere o di parti di opere, che hanno carattere di creazione autonoma, come risultato della scelta e del coordinamento ad un determinato fine letterario, scientifico, didattico, religioso, politico od artistico, quali le enciclopedie, i dizionari, le antologie, le riviste e i giornali, considerate come opere originali indipendentemente e senza pregiudizio dei diritti di autore sulle opere o sulle parti di opere di cui sono composte⁴⁵. Sono inoltre comprese le elaborazioni di carattere creativo dell'opera stessa, come le traduzioni in altra lingua, le trasformazioni da una in altra forma letteraria o artistica, le modificazioni e aggiunte che costituiscono un rifacimento sostanziale dell'opera originaria, gli adattamenti, le riduzioni, i compendi, le variazioni non costituenti opera originale⁴⁶.

Non beneficiano invece di protezione, oltre alle opere considerate di pubblico dominio sulle quali è già trascorso il periodo di protezione legale⁴⁷, anche gli atti ufficiali dello Stato e delle Amministrazioni pubbliche, italiane (come ad esempio le Gazzette Ufficiali dello Stato e delle Regioni) e straniere⁴⁸.

⁴² Cfr. GU [1978].

⁴³ ALTALEX [2020], art. 1.

⁴⁴ ALTALEX [2020], art. 2.

⁴⁵ ALTALEX [2020], art. 3.

⁴⁶ ALTALEX [2020], art. 4.

⁴⁷ DE ROBBIO [2006a], p. 68.

⁴⁸ ALTALEX [2020], art. 5.

Per essere qualificata come tale, l'opera di ingegno deve essere caratterizzata da un elemento originale e creativo, cioè dalla “presa di posizione soggettiva dell'artista nella lettura del reale e dell'immaginario o [...] la soggettiva concretizzazione dell'immaginario”⁴⁹.

Per quanto riguarda da vicino la composizione delle opere, risulta rilevante soffermarsi sulla distinzione tra l'idea e l'espressione di un contenuto creativo. Nell'ambito della distinzione tra beni corporali accessibili concretamente e beni immateriali quali creazioni dell'intelletto, il giurista tedesco Josef Kohler⁵⁰ esemplifica come l'opera creativa non consiste tanto nel volume che veicola un pensiero dell'autore, quanto nella sua creazione estetica⁵¹.

In particolare, viene operata una distinzione tra una forma interna e una forma esterna dell'opera creativa. La prima riguarda il modo individuale e soggettivo dell'autore di sviluppare, scegliere e organizzare le idee, mentre la seconda indica l'elemento di un'opera formalmente espresso e percepibile ai sensi e manifestato secondo uno dei mezzi espressivi elencati all'articolo 2 della Legge sul diritto d'autore, quali la cinematografia, la fotografia, la musica, il *software*, eccetera. Il diritto d'autore tutela entrambe le due forme, mentre non si occupa del supporto materiale (cartaceo, fisico, meccanico, magnetico, digitale, eccetera) sul quale la forma dell'opera viene manifestata. Ad eccezione di alcuni casi in cui la forma di un'opera coincide con quella del supporto, come ad esempio nella scultura e nell'architettura, l'oggetto della Legge sul diritto d'autore è un bene immateriale, distinto dal supporto sul quale l'opera è fruibile, che, in quanto tale, è di proprietà di chi lo acquista (avendone pagato il corrispettivo). Il proprietario del supporto non ha alcuna titolarità a disporre dei diritti di autore, potendo soltanto esercitare le facoltà come consentite dal titolare e secondo la legge⁵².

Nella definizione di oggetto immateriale occorre ancora distinguere tra la creazione intellettuale, definita *corpus mysticum*, e il supporto materiale utilizzato per far veicolare

⁴⁹ DELL'ARTE [2004], pp. 53-54.

⁵⁰ WIKIPEDIA [2019b]: Josef Kohler nasce a Offenburg nel 1849 e muore a Charlottenburg (Berlino) nel 1919.

⁵¹ AUTERI *et al.* [2016], p. 7.

⁵² TOZZI [2008], p. 10

l'opera al pubblico, detta *corpus mechanicum*⁵³. La proprietà del primo spetta all'autore, del secondo a colui che ha acquistato l'oggetto concreto in cui l'opera si esprime⁵⁴.

1.1.3 I diritti in capo all'autore

Il diritto d'autore italiano individua in capo agli autori dei contenuti intellettuali i diritti di natura patrimoniale o economica, ossia di utilizzazione economica e sfruttamento commerciale dell'opera, e i diritti a difesa della personalità dell'autore⁵⁵.

La prima categoria riguarda quei diritti esclusivi in capo al creatore di un'opera che gli consentono di utilizzare economicamente il suo lavoro in ogni forma e modo, originale o derivato⁵⁶. Diversamente dai diritti morali, quelli patrimoniali si caratterizzano per un vincolo temporale limitato alla vita dell'autore e sino al termine del settantesimo anno solare dopo la sua morte⁵⁷, sono ereditabili ed eventualmente cedibili a terzi a titolo oneroso o gratuito⁵⁸. L'autore può dunque sfruttare la propria opera in ogni forma e modo⁵⁹.

Gli articoli 12 e seguenti del diritto d'autore regolano i diritti di utilizzazione classificati secondo una serie di facoltà, cioè il diritto di pubblicare⁶⁰, riprodurre⁶¹, trascrivere⁶², eseguire, rappresentare o recitare in pubblico⁶³, comunicare al pubblico⁶⁴, distribuire⁶⁵, tradurre, elaborare e modificare⁶⁶, noleggiare e prestare un'opera⁶⁷.

⁵³ DELL'ARTE [2004], pp. 36-37.

⁵⁴ D'AMMASSA [2014b].

⁵⁵ Cfr. ALTALEX [2020]: I primi sono previsti dalla Sezione I del Capo III, mentre i secondi sono inclusi nella Sezione II del medesimo Capo.

⁵⁶ ALTALEX [2020], art. 12.

⁵⁷ ALTALEX [2020], art. 25.

⁵⁸ ALTALEX [2020], art. 107; art. 2581, C.C.

⁵⁹ TOZZI [2008], p. 11

⁶⁰ ALTALEX [2020], art. 12.

⁶¹ ALTALEX [2020], art. 13.

⁶² ALTALEX [2020], art. 14.

⁶³ ALTALEX [2020], art. 15.

⁶⁴ ALTALEX [2020], art. 16.

⁶⁵ ALTALEX [2020], art. 17.

⁶⁶ ALTALEX [2020], art. 18.

⁶⁷ ALTALEX [2020], art. 18-bis.

Tutti i diritti dell'autore sono indipendenti⁶⁸ l'uno dall'altro, il che significa che l'esercizio di uno non esclude l'esercizio di tutti gli altri; inoltre tali diritti riguardano sia l'opera nel suo insieme, che in ciascuna delle sue parti⁶⁹.

La seconda tipologia riunisce invece quei diritti riferiti alla persona dell'autore da un punto di vista morale che tutelano l'attività in cui si materializza la creatività dell'autore e la sua personalità. Si tratta di diritti inalienabili che sorgono in capo all'autore automaticamente con la creazione dell'opera⁷⁰. Si caratterizzano per la loro estensione illimitata nel tempo e dopo la morte dell'autore vengono gestiti dal coniuge, dai discendenti e ascendenti⁷¹. Sono inoltre inestinguibili e incedibili, ma anch'essi, come i diritti patrimoniali, sono ereditabili. Il diritto d'autore riconosce all'autore una serie di diritti esclusivi, fra cui quello di rivendicazione della paternità dell'opera⁷², anche in caso di autore anonimo e pseudonimo⁷³, di integrità dell'opera⁷⁴, di inedito⁷⁵ e di ritiro dell'opera dal commercio per gravi ragioni morali⁷⁶.

1.1.4 I diritti connessi

Si tratta dei diritti riconosciuti dalla legge italiana in capo a soggetti diversi dal creatore dell'opera, ma che con il loro lavoro risultano comunque “connessi” all'esercizio dei diritti d'autore. Tra gli individui soggetti a tali diritti figurano i produttori di fonogrammi⁷⁷, i produttori di opere cinematografiche o audiovisive⁷⁸, coloro che esercitano l'attività di emissione radiofonica o televisiva⁷⁹, gli artisti interpreti ed esecutori (ossia gli

⁶⁸ ALTALEX [2020], art. 19.

⁶⁹ TOZZI [2008], p. 11

⁷⁰ ALTALEX [2020], art. 22.

⁷¹ ALTALEX [2020], art. 23.

⁷² ALTALEX [2020], art. 20.

⁷³ ALTALEX [2020], art. 21.

⁷⁴ ALTALEX [2020], art. 20.

⁷⁵ ALTALEX [2020], art. 24.

⁷⁶ ALTALEX [2020], artt. 142-143.

⁷⁷ ALTALEX [2020], artt. 72-78-bis.

⁷⁸ ALTALEX [2020], art. 78-ter.

⁷⁹ ALTALEX [2020], art. 79.

attori, i cantanti, i musicisti, i ballerini, eccetera)⁸⁰, coloro che hanno il diritto esclusivo di autorizzare la fissazione, la riproduzione, la messa a disposizione del pubblico, il noleggio, la distribuzione delle loro prestazioni artistiche⁸¹, i fotografi⁸², le persone ritratte nell'ambito della pittura, della scultura e della fotografia⁸³.

⁸⁰ ALTALEX [2020], art. 80.

⁸¹ ALTALEX [2020], artt. 80-85-bis.

⁸² ALTALEX [2020], artt. 87-92.

⁸³ ALTALEX [2020], art. 96.

1.2 Breve storia del diritto d'autore

1.2.1 Antichità

Le antiche civiltà ignoravano la necessità di elaborare una forma di controllo formalizzata nei confronti della proprietà intellettuale⁸⁴.

Durante l'epoca classica, ad esempio, non si percepiva l'esigenza di salvaguardare le idee fissate su un supporto scritto in quanto essa non appariva un problema oggetto di percezione sociale⁸⁵. Al contrario, le modifiche rispetto all'opera originale erano considerate una manifestazione del rispetto nei confronti dell'opera autentica⁸⁶, oltre al fatto che il processo di duplicazione era un'operazione limitata ad una saltuaria copiatura manuale⁸⁷. Nonostante non esistesse un vero e proprio mercato delle opere d'arte, gli artisti riuscivano comunque a provvedere al proprio sostentamento economico. Dimostrando (anche grazie alle copie) la propria creatività e maestria, venivano commissionate loro altre opere da signori benestanti, permettendo così agli artisti di ricevere un compenso economico in cambio della propria arte prestata⁸⁸.

Anche le civiltà romana e cinese ignoravano una tutela giuridica specifica, nonostante commerciassero scritti su *rotuli* di papiro costituenti un *volumen* a Roma e su seta e carta in Cina⁸⁹. Si può comunque affermare come la giurisdizione romana testimoni

⁸⁴ ALIPRANDI [2012], p. 37.

⁸⁵ IZZO [2010], p. 11. MICCOLI [2013], pp. 119-120: "Il riconoscimento della complessità di questi problemi risale comunque molto in là nel tempo, se è vero che già Seneca si interrogava sui confini e le caratteristiche della proprietà intellettuale". Si rimanda in questo senso alla nota 1.

⁸⁶ SIROTTI GAUDENZI [2010a], p. 17: "Le opere di Omero venivano trascritte e, inevitabilmente, ogni trascrizione comportava trasformazioni, manipolazioni, cambiamenti. Eppure, questo processo non veniva considerato un illecito: infatti, nella Grecia antica l'immortalità corrispondeva al ricordo e al fatto che, dopo la morte, le nuove generazioni potessero continuare a emozionarsi di fronte alle liriche del Poeta, a prescindere dal fatto che il contenuto dell'opera fosse stato o meno manipolato. E così, assieme a divinità, semidei, eroi e miti, riviveva il cieco cantore della storia di Odisseo".

⁸⁷ FINLEY [1992], p. 113: "V'è una ragione importante per cui è corretto dire che tutti gli scritti dell'antichità erano una sorta di samizdat: non perché fossero sempre, o anche abitualmente, illeciti, ma perché la loro circolazione era limitata a copie preparate manualmente e passate manualmente da persona a persona".

⁸⁸ ALIPRANDI [2012], p. 37: "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 [...] clientelari che riuscivano a crearsi: in sostanza, ciò che generalmente viene chiamato mecenatismo".

⁸⁹ IZZO [2010], pp. 11-12.

alcuni esempi di regolamentazioni volte a controllare la diffusione dei documenti “con modalità e soluzioni che riflettevano le peculiari prassi associate alla tecnologia di replicazione dello scritto disponibile a quel tempo”⁹⁰. L’opera coincideva infatti con il supporto materiale e, di conseguenza, “i diritti patrimoniali venivano attribuiti a chi aveva acquistato il manoscritto o lo aveva realizzato, inserendovi l’opera di altri. Nella Roma repubblicana era possibile ritenere illecite le condotte corrispondenti al plagio. In particolare, era riconosciuto il diritto all’inedito, tutelato attraverso l’*actio iniuriarum aestimatoria*”⁹¹.

1.2.2 L’invenzione della stampa e il sistema dei privilegi

Nonostante questi primi esempi in direzione della tutela del diritto d’autore, non è possibile parlare concretamente di una diretta correlazione fra l’esperienza giuridica romana tardo repubblicana e imperiale e le strutture normative alle quali aderirono gli Stati nella Convenzione di Berna⁹².

Come riportato da Izzo, “le prime forme di tutela giuridica delle utilità prodotte dall’ingegno umano vengono [...] a esistenza quando l’innovazione tecnologica rende possibile concepire l’oggetto di questa tutela, facendo sì che se ne percepisca l’autonomo e specifico valore economico”⁹³. La nascita della stampa a caratteri mobili, invenzione di Johann Gensfleisch zur Laden (per la storia Gutenberg), rese infatti necessario istituire una concreta tutela giuridica⁹⁴. Il fenomeno rese possibile la produzione di opere letterarie in serie e la riduzione dei costi di produzione. Il libro divenne un oggetto sempre più d’uso comune e destinato alla diffusione di massa⁹⁵.

Si pose quindi l’esigenza di definire i diritti dei creatori, degli editori e dei fruitori dei contenuti intellettuali. Come spiega Aliprandi, cominciarono a delinarsi e definirsi i principali soggetti implicati in questo sistema. Il concetto di “diritto d’autore” divenne un insieme di norme volte ad attribuire all’autore il diritto di sfruttamento esclusivo della

⁹⁰ IZZO [2010], p. 12.

⁹¹ GAUDENZI [2010a], pp. 17-18.

⁹² IZZO [2010], p. 12.

⁹³ IZZO [2010], p. 11. Si esprime in maniera analoga anche SPEDICATO [2011], p. 47.

⁹⁴ Cfr. ALIPRANDI [2012], pp. 37-38, IZZO [2010], p. 13.

⁹⁵ ALIPRANDI [2012], p. 38.

propria opera: “[nel]la compagine soggettiva classica del diritto d’autore [...] 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)”⁹⁶.

La comparsa delle prime officine di maestri stampatori e la diffusione della stampa a livello industriale portò i sovrani ad avvertire l’esigenza di frenare un’attività che consentiva ai flussi dell’informazione di diffondersi liberamente, non più vincolati all’irriproducibilità tecnica, elaborando un sistema di controllo preventivo sulle officine tipografiche e sulle idee contenute nei volumi da stampare⁹⁷. Nell’Europa rinascimentale si consolidò in particolare un sistema fondato sulla concessione di alcuni privilegi in base alla quale il sovrano riconosceva all’editore un monopolio di durata variabile sulla pubblicazione di una data opera⁹⁸.

1.2.3 Le prime normative nazionali

Il privilegio di stampa e di vendita dei libri può essere considerato come la fase iniziale dalla quale si svilupparono successivamente le norme sull’editoria e le regolamentazioni giuridiche afferenti alla tutela delle opere creative dell’ingegno. Inghilterra e Francia, in particolare, delinearono due differenti modelli giuridici di tutela delle opere dell’ingegno⁹⁹.

In ambito anglosassone, il *Copyright Act*, conosciuto anche come lo *Statute of Anne*, venne promulgato dalla regina Anna d’Inghilterra nel 1709 ed entrò in vigore l’anno

⁹⁶ ALIPRANDI [2012], p. 38.

⁹⁷ IZZO [2010], p. 14.

⁹⁸ In ambito italiano, in particolare “[a] Venezia il 18 settembre 1469 il tedesco Johann (o Johannes) von Speier, italianizzato in Giovanni da Spira, si vede riconoscere dal Collegio della Serenissima, il primo privilegio rilasciato da un’autorità politica a uno stampatore. Si tratta di un monopolio legato alla persona, che fa di Speier l’unico artigiano autorizzato a esercitare la stampa e il commercio di libri in laguna”, IZZO [2010], p. 13; in area francese invece “Carlo IX concesse a una Lega cattolica di editori francesi privilegi su taluni testi religiosi. Lo stesso monarca attribuì la *Privilegium summa* a un editore per la stampa delle Pandette, disponendo che chiunque avesse stampato le opere senza autorizzazione sarebbe incorso in gravi sanzioni. I privilegi (dette anche patenti) venivano rilasciati dal sovrano agli stampatori, assieme all’imprimatur concesso da una forma di censura preventiva”, GAUDENZI [2010b], p. 11.

⁹⁹ IZZO [2010], p. 16.

successivo. L'atto rappresenta una pietra miliare nel settore ed esprime una tutela del diritto d'autore di tipo patrimonialistico. Come evidenziato dal suo titolo completo, *An Act for the Encouragement of Learning*, lo statuto sottolinea inoltre una finalità di promozione della conoscenza, anche attraverso la tutela dei fruitori delle opere protette da *copyright*. Il *copyright*, letteralmente il "diritto di copia", regolamentava il diritto di eseguire delle copie di un'opera, diffonderle e commercializzarle. Il diritto di stampa, ristampa e vendita era proprio dell'autore e poteva essere ceduto allo stampatore dietro un compenso¹⁰⁰.

Nell'Europa continentale il sistema dei privilegi venne invece superato qualche decennio più tardi dopo la Rivoluzione francese e l'affermazione dei principi illuministici. A differenza dello statuto anglosassone, le leggi francesi arricchirono il cosiddetto *droit d'auteur* dei diritti morali ed evidenziandone una misura proprietaristica "intimamente legata ad una considerazione spirituale della personalità dell'autore"¹⁰¹. La legge Le Chapelier del gennaio 1791 aumentò il diritto d'autore di cinque anni, dopo di che l'opera sarebbe ricaduta nel pubblico dominio¹⁰². Con la successiva legge Lakanal del luglio 1793 fu invece garantito un diritto esclusivo per tutta la durata della vita degli autori più dieci anni. Come nota Sirotti Gaudenzi, "i diritti morali riconosciuti [all'autore] dal legislatore sono ancor oggi inalienabili e imprescrittibili, a conferma dell'indissolubile legame esistente tra l'artefice e la propria opera"¹⁰³.

1.2.4 L'era del digitale e i trattati internazionali

Nel corso degli ultimi decenni una serie di nuove tecnologie in campo informatico ha messo in discussione il quadro sulla proprietà intellettuale¹⁰⁴.

¹⁰⁰ ALIPRANDI [2012], p. 39.

¹⁰¹ IZZO [2010], p. 16.

¹⁰² Significative le parole di LE CHAPELIER [1791], p. 16 nel definire come "[l]a più sacra, la più legittima, la più inattaccabile, e [...] la più personale di ogni proprietà, è l'opera, frutto del pensiero d'uno scrittore; tuttavia è una proprietà di un genere completamente diverso dalle altre proprietà. Quando un autore ha consegnato la sua opera al pubblico, quando quest'opera è nelle mani di tutti, tutte gli uomini colti la conoscano, si sono impadroniti delle bellezze che contiene e hanno affidato alla loro memoria le sue battute più riuscite, sembra che in quel momento lo scrittore abbia associato il pubblico alla sua proprietà o addirittura gliela abbia trasmessa nella sua interezza".

¹⁰³ GAUDENZI [2010b], p. 12.

¹⁰⁴ ALIPRANDI [2012], p. 44.

Grazie agli sviluppi dell'informatica è diventato possibile rappresentare in ambito digitale qualsiasi tipologia di informazione composta da numeri, parole, suoni o immagini, scomponendola in sequenze finite di bit¹⁰⁵.

Dalla possibilità di quantificare l'informazione, cioè di scomporla in una successione di lunghezza finita di valori zero e uno¹⁰⁶ e di veicolarla su un supporto detto *file*, derivano alcune conseguenze per le opere dell'ingegno diffuse sulla rete.

Poiché sono riducibili a mere sequenze di cifre, i *files* che rappresentano un determinato contenuto intellettuale risultano essere identici tra loro e, di conseguenza, sono perfettamente intercambiabili, rendendo ininfluenta la distinzione tra opera "originale" e "copia". Il digitale ha così reso le operazioni di copia e di divulgazione delle informazioni estremamente più facili ed economiche. I supporti digitali si contraddistinguono infine per compattezza, poiché occupano poco spazio all'interno di un pc o sulla rete, e per essere facilmente modificabili, aggiornabili e distribuibili in base ai fini dei loro produttori¹⁰⁷.

In un contesto in cui ogni copia è uguale al primo esemplare, il diritto d'autore italiano, in cui l'oggetto di tutela viene identificato nella *res materiale* in quanto *corpus mechanicum*, non ha previsto la libera circolazione dell'opera svincolata dal proprio supporto fisico e indipendente dai controlli del proprio autore. Attraverso la diffusione delle tecnologie digitali l'opera si è infatti slegata dal suo supporto fisico e l'interdipendenza tra il *corpus mysticum* e il *corpus mechanicum* ha assunto dei contorni sempre più indefiniti¹⁰⁸.

Tutto ciò ha contribuito all'accessibilità, alla distribuzione e allo scambio sempre più agevole, economico e rapido dei contenuti intellettuali attraverso la rete. La suddivisione dei ruoli in autore, editore e fruitore è diventato sempre più labile in una società in cui le informazioni vengono trasmesse, manipolate e diffuse senza precedenti nella storia dell'umanità. La società stessa è cambiata e il sistema di possesso, organizzazione, manipolazione e trasmissione di informazioni assume crescente importanza in campo economico, politico e culturale. La rete Web è diventata una piattaforma in cui vige la libera diffusione delle idee e della creatività¹⁰⁹.

¹⁰⁵ AGOSTI [2010], pp. 13-14.

¹⁰⁶ AGOSTI [2010], pp. 13-14.

¹⁰⁷ AGOSTI [2010], pp. 97-98.

¹⁰⁸ SPEDICATO [2011], p. 48.

¹⁰⁹ RIDI [2011], pp. 95-96.

Ognuno ha la possibilità di diffondere liberamente, rapidamente e gratuitamente contenuti di qualsiasi tipo e l'utente, denominato *producer*, assume le caratteristiche del *producer* (produttore) e di *user* (utente)¹¹⁰.

Per ogni utente è possibile creare dei contenuti, detti *User Generated Contents* (UGC), copiando e trasferendo lavori creativi altrui e divenendo così produttore senza essere necessariamente anche autore di ciò che immette in rete¹¹¹.

A livello normativo si è posta quindi come obbligatoria l'esigenza di riflettere sul diritto d'autore nell'era del digitale e di proporre dei trattati a livello internazionale.

Tra le istituzioni più significative, si ricorda l'Organizzazione mondiale per la proprietà intellettuale (*World Intellectual Property Organization*, acronimo WIPO), nata a Stoccolma nel 1967¹¹². In base all'articolo 3 della Convenzione istitutiva dell'Organizzazione Mondiale della Proprietà Intellettuale, l'organizzazione ha il compito "di promuovere la protezione della proprietà intellettuale nel mondo attraverso la cooperazione tra gli Stati aderenti, collaborando, ove occorra, con qualsiasi altra organizzazione internazionale"¹¹³.

Nel dicembre del 1996 essa ha inoltre adottato a Ginevra due trattati, il *W.I.P.O Copyright Treaty* (WCT), avente per oggetto la tutela delle opere intellettuali e dell'ingegno, e il *W.I.P.O Performances and Phonograms Treaty* (WPPT), specifico per la tutela dei diritti degli esecutori e dei fonogrammi¹¹⁴.

La WIPO conta attualmente 102 paesi aderenti, in cui l'Italia vi ha aderito sin dalla costituzione all'organizzazione¹¹⁵.

Fondamentale è infine il ruolo svolto negli ultimi decenni dall'Organizzazione mondiale del commercio (*World Trade Organization*, acronimo WTO)¹¹⁶, che nel merito ha formulato dagli accordi TRIPS "*Agreement On Trade-Related Aspects Of Intellectual Property Rights*"¹¹⁷, impegnando gli Stati membri ad accettare le condizioni della Convenzione di Berna.

¹¹⁰ ALIPRANDI [2012], p. 45.

¹¹¹ PISTILLI [2013].

¹¹² Il sito web ufficiale è consultabile al seguente URL <www.wipo.int/portal/en/index.html>.

¹¹³ Cfr. WIPO [1967].

¹¹⁴ DELL'ARTE [2004], pp. 259-260.

¹¹⁵ La lista degli Stati membri è consultabile al seguente URL <www.wipo.int/treaties/en/ShowResults.jsp?lang=en&treaty_id=16>.

¹¹⁶ Il sito web ufficiale è consultabile al seguente URL <www.wto.org/>.

¹¹⁷ Cfr. WTO [1994].

1.3 Perché parlare di diritto d'autore in biblioteca e in archivio?

1.3.1 Introduzione

Mandillo identifica tre principali categorie di soggetti operanti nella società dell'informazione. La prima comprende autori, editori e produttori, i quali si caratterizzano per il crescente timore per l'uso indiscriminato e illegittimo dei lavori creativi, in particolare se divulgati tramite il Web e i supporti digitali. Costoro sono inclini a promuovere azioni volte a rafforzare controlli e sanzioni rispetto alla proprietà intellettuale, manifestando un atteggiamento di difesa nel timore di perdere il controllo sulle proprie opere e sui supporti digitali che veicolano informazioni e contenuti. La seconda tipologia comprende gli utenti, tra cui si collocano sia gli individui che utilizzano e frequentano regolarmente le istituzioni culturali, sia gli utenti digitali che accedono alle risorse direttamente dalla rete, richiedendo spesso la possibilità di navigare liberamente e senza restrizioni per soddisfare il proprio bisogno informativo. Il terzo e ultimo gruppo, relativo agli operatori delle istituzioni culturali, si colloca come intermediario tra i primi due. La sua posizione è ambigua, poiché un eccessivo timore nel trattamento del diritto d'autore può rischiare di ridurre i servizi offerti agli utenti mentre un'eccessiva leggerezza nella gestione della materia rischia di provocare errori a danno di autori, editori e produttori¹¹⁸.

La stessa autrice aggiunge inoltre come sebbene le tecnologie abbiano permesso di migliorare l'offerta dei servizi offerti agli utenti, sempre più numerosi sono i dubbi degli autori e degli operatori culturali su come utilizzare in maniera corretta e legale gli strumenti che le tecnologie mettono a disposizione per diffondere informazioni e contenuti¹¹⁹.

In ambito biblioteconomico gli addetti impiegati nelle biblioteche, pubbliche, universitarie e scolastiche, si occupano regolarmente di ordinare e catalogare "beni informativi" tutelati dal diritto d'autore, come ad esempio volumi, periodici, immagini, oggetti per allestire mostre e materiale multimediale in mediateche¹²⁰.

Allo stesso modo, presso gli Archivi di Stato e gli altri archivi storici si possono rivenire diverse tipologie di materiale archivistico in cui possa rilevarsi un'esigenza di

¹¹⁸ MANDILLO [2005], p. 47.

¹¹⁹ MANDILLO [2005], p. 47.

¹²⁰ SPEDICATO [2011], p. 285.

tutela d'autore, tra cui carteggi delle personalità, manoscritti, fotografie, disegni di architettura e industriali. Sempre più frequenti sono inoltre i *software* e le banche dati su cui gravano dei diritti di proprietà¹²¹.

La conoscenza e il rispetto delle norme che regolano il diritto d'autore da parte delle istituzioni culturali risultano quindi dei fattori fondamentali, in particolare per l'erogazione dei servizi offerti all'utenza e l'accessibilità dei documenti¹²². Questi possono essere sempre di più ampliati e potenziati nell'epoca attuale del grande sviluppo delle tecnologie informatiche e telematiche¹²³.

1.3.2 Eccezioni e limitazioni al diritto d'autore

Oltre a tutelare i diritti di autori ed editori, diverse istituzioni culturali devono poter assicurare ad ogni cittadino il diritto alla consultazione¹²⁴ e all'informazione¹²⁵. Per questo motivo a livello nazionale la Legge 633/1941 inquadra le biblioteche nell'ambito delle "eccezioni e limitazioni"¹²⁶, una sorta di "area franca" in cui le biblioteche possono muoversi, non senza difficoltà, al di fuori delle tutele previste al fine di garantire il diritto di accesso all'informazione a favore della collettività¹²⁷.

Gli usi consentiti alle biblioteche riguardano principalmente la riproduzione limitata per uso personale di opere dell'ingegno effettuata mediante fotocopia, xerocopia o sistema

¹²¹ CARUCCI e GUERCIO [2008], p. 181.

¹²² CARUCCI e GUERCIO [2008], p. 170.

¹²³ MANDILLO [2005], p. 47.

¹²⁴ GU [2004]: il Codice dei beni culturali e del paesaggio definisce all'art. 101, c. 2 come la biblioteca, essendo "una struttura permanente che raccoglie, cataloga e conserva [...] libri, materiali e informazioni, [...] ne assicura la consultazione al fine di promuovere la lettura e lo studio"; ugualmente l'archivio viene definito come "una struttura permanente che raccoglie, inventaria e conserva documenti originali di interesse storico e ne assicura la consultazione per finalità di studio e di ricerca".

¹²⁵ SPEDICATO [2011], p. 286. Come si vedrà in seguito, sia le biblioteche sia gli archivi tutelano nei propri codici deontologici questo diritto.

¹²⁶ GU [1941], Capo V, Sezione I - Reprografia ed altre eccezioni e limitazioni, artt. 65-71.

¹²⁷ DE ROBBIO [2006a], p. 74.

analogo¹²⁸, il prestito¹²⁹ e il riassunto, la citazione e la riproduzione di parti di opera e la loro comunicazione al pubblico¹³⁰.

Si considera come gli stessi concetti di “eccezioni” e “limitazioni”, che dal 2003¹³¹ hanno modificato, nell’ambito della Legge 633/1941, il termine “libere utilizzazioni”, che felicemente richiamava quell’idea di libertà costituzionale di cui esse sono espressione, sono indici della progressiva restrizione delle libertà nel settore e dell’estensione della tutela del diritto d’autore e dei diritti connessi¹³².

1.3.3 Le deontologie professionali

L’etica dell’informazione identifica le regole morali da seguire per chi si occupa di utilizzare le informazioni in vario modo, includendo fra i temi trattati quello della proprietà intellettuale, del diritto alla riservatezza, della libertà intellettuale e dell’accesso alle informazioni¹³³. A questo proposito, ogni associazione professionale stila il proprio specifico codice deontologico, ossia “un testo che formalizza una serie di norme cui dovrebbero rivolgersi tutti coloro che lavorano in un determinato ambito per individuare dei principi etici, al tempo stesso sia meditati e autorevoli che ragionevolmente stabili e condivisi, in grado di guidare la loro condotta professionale, al di là delle variegate e mutevoli competenze tecniche e del rispetto delle norme amministrative e legali che ovviamente ciascuna professione prevede”¹³⁴.

Per la professione bibliotecaria vengono incluse nei codici deontologici delle associazioni professionali regole comuni a qualsiasi tipo di lavoro (ad esempio, il rispetto

¹²⁸ “Nei limiti del quindici per cento di ciascun volume o fascicolo di periodico”, GU [1941], art. 68, c. 3.

¹²⁹ GU [1941], art. 69.

¹³⁰ GU [1941], art. 70.

¹³¹ Capo sostituito da GU [2003a].

¹³² SBARBARO [2012], p. 24. Per un approfondimento relativo alle eccezioni e limitazioni al diritto d’autore inerenti al settore bibliotecario si veda ROBBIO [2006], pp. 207-262, che riporta in particolare a p. 221 come “[l]e modifiche apportate sono a svantaggio delle libere utilizzazioni prima previste dalla legge come eccezioni al diritto di riproduzione nell’ambito delle “utilizzazione libere” termine ormai scomparso dalla legge. Le attività reprografiche sono state profondamente limitate a seguito della nuova legge 248/2000 prima e, in seguito con il recepimento della sesta direttiva europea tramite il Decreto Legislativo 68/2003”.

¹³³ RIDI [2011], p. 42.

¹³⁴ RIDI [2013].

e la collaborazione nei confronti dei colleghi e il diritto all'aggiornamento professionale), principi condivisi da altre professioni nel mondo dell'informazione (l'assenza di censure e di discriminazioni nell'accesso alle fonti informative) e doveri più specifici dei bibliotecari (la conservazione dei documenti loro affidati). La maggior parte di tali codici presenta le proprie norme come prescrizioni esclusivamente morali, il cui rispetto è lasciato esclusivamente alla coscienza dei singoli bibliotecari, ma talvolta sono previste anche sanzioni concrete in caso di infrazione¹³⁵.

In maniera analoga, gli archivisti seguono delle regole etiche, che includono principi di correttezza professionale e di non discriminazione nei confronti dei ricercatori, anche queste prescritte dai codici deontologici emanati dalle proprie associazioni professionali. Gli archivisti devono acquisire e valorizzare i documenti e aggiornare le proprie conoscenze storiche, amministrative e informatiche. Si occupano di tutelare l'integrità del materiale archivistico e l'autenticità dei documenti, anche elettronici e multimediali, garantendo la loro conservazione. Essi devono garantire adeguate riproduzioni degli originali, impedendo qualsiasi attività volta a manipolare o alterare fatti, testimonianze, documenti o dati. Essi devono inoltre attenersi alle misure di sicurezza, assicurandosi la loro osservanza e individuando i provvedimenti atti a evitare la distruzione e il deterioramento dei materiali¹³⁶.

1.3.3.1 In ambito bibliotecario

Alcuni codici deontologici dei bibliotecari sottolineano, come si vedrà qui di seguito, un'attenzione particolare nel garantire un equilibrio tra il valore della proprietà intellettuale e quello dell'accesso dell'informazione. Quest'ultimo risulta per molte deontologie il principio più influente¹³⁷, rischiando però di entrare in conflitto con i diritti patrimoniali della proprietà intellettuale ed eludendo così la possibilità per l'utente di accedere alle informazioni.

Il Codice deontologico dell'Associazione Italiana Biblioteche (AIB), approvato nel maggio del 2014 a Torino dall'Assemblea generale degli associati AIB in sostituzione del

¹³⁵ RIDI [2015], pp. 44-45.

¹³⁶ CARUCCI e GUERCIO [2008], p. 170.

¹³⁷ REVELLI [2008], p. 7.

precedente Codice del 1997, si presenta articolato in tre sezioni (doveri verso gli utenti, doveri verso i documenti e doveri verso la professione) precedute da un'introduzione (ambito di applicazione)¹³⁸. Il suo aggiornamento nel 2014 vede un aumento degli articoli elencati (dai diciotto della prima versione ai ventidue della seconda) con l'introduzione di alcune nuove tematiche presenti nel codice deontologico dell'IFLA che mancavano in quello dell'AIB del 1997. Di rilevanza in questo ambito figura il diritto d'autore¹³⁹. Il codice prescrive come i bibliotecari debbano “promuovere un corretto equilibrio fra il diritto di accesso alle informazioni da parte degli utenti e i diritti, sia etici che giuridici, degli autori e degli editori. Essi si impegnano a promuovere, in particolare, l'uso etico dell'informazione e la lotta ad ogni forma di plagio”¹⁴⁰.

A livello internazionale si colloca invece il *Code of ethics for librarians and other information workers* dell'*International Federation of Library Associations (IFLA)*, risultato del lavoro condotto da un gruppo di esperti del *Committee on Freedom of Access to Information and Freedom of Expression (FAIFE)*, promulgato durante il 78° congresso dell'IFLA a Helsinki nell'agosto 2012¹⁴¹. Il codice deontologico dell'IFLA si articola in un preambolo seguito da sei sezioni. Nel preambolo viene definito come le raccomandazioni etiche siano rivolte sia ai singoli che operano nelle biblioteche sia alle associazioni bibliotecarie sottolineando come il lavoro del gruppo FAIFE non voglia sostituirsi a quanto può scaturire dalle singole realtà nazionali ma fungere da guida per la redazione ex novo o la revisione dei vari codici etici¹⁴².

L'IFLA colloca al quarto posto il principio della proprietà intellettuale, definito come “*Open Access and intellectual property*”, e indica come i bibliotecari e gli altri lavoratori dell'informazione incoraggiano i governi a legiferare in merito alla proprietà intellettuale per creare un equilibrio fra gli interessi dei titolari dei diritti e quelli delle singole persone, nonché di istituzioni come le biblioteche che sono al loro servizio. I bibliotecari devono inoltre fornire agli utenti delle biblioteche il miglior accesso possibile alle informazioni e alle idee in qualsiasi medium e formato, sostenere i principi dell'*Open*

¹³⁸ Cfr. AIB [2014a].

¹³⁹ AIB [2014a]: oltre all'alfabetismo informativo e la gratuità di accesso ai documenti.

¹⁴⁰ AIB [2014a], art. 2.4.

¹⁴¹ Cfr. IFLA [2012] per la versione estesa del Codice. Sulla pagina web ufficiale della Federazione, all'URL <<https://www.ifla.org/FR/faife/professional-codes-of-ethics-for-librarians>> è possibile consultare la traduzione del testo in venti lingue e i codici deontologici delle associazioni bibliotecarie nazionali di oltre sessanta Paesi.

¹⁴² IFLA [2012], p. 1.

Access, dell'*open source* e delle licenze *open* e impegnarsi a favore di eccezioni e limitazioni per le biblioteche alle restrizioni imposte dal *copyright*. Viene infine ribadito come i bibliotecari e gli altri professionisti dell'informazione riconoscono il diritto alla proprietà intellettuale degli autori e degli altri creatori e cercheranno di assicurare che i loro diritti vengano rispettati¹⁴³.

In base a questi principi è quindi possibile stilare alcune linee di azione per i bibliotecari che si trovano a operare nell'ambito della proprietà intellettuale. Ridi in particolare identifica tre comportamenti ai quali attenersi in merito. Il primo e fondamentale aspetto riguarda l'osservanza delle disposizioni normative vigenti sulla proprietà intellettuale in riferimento alla gestione delle collezioni, alla digitalizzazione e alla loro esposizione e divulgazione. Le norme devono tuttavia essere applicate, in caso di ambiguità o discrezionalità, nella maniera più opportuna e soddisfacente per facilitare la propria utenza al libero accesso all'informazione. In seconda analisi risulta rilevante formare ed educare i propri utenti a saper utilizzare, riprodurre e citare correttamente documenti e informazioni, evitando in questo modo casi di plagio e di violazione della proprietà intellettuale. Per concludere, un'attenta vigilanza e controllo si rendono necessari nel momento in cui le normative tendono a tutelare in maniera eccessiva la proprietà intellettuale e di conseguenza a frenare la libertà intellettuale e il diritto dei cittadini ad informarsi¹⁴⁴.

1.3.3.2 In ambito archivistico

Se in ambito bibliotecario la tendenza è di prediligere l'accesso alle informazioni coniugandola con le esigenze della proprietà intellettuale, in ambito archivistico viene invece preso in considerazione esclusivamente il diritto alla riservatezza per giustificare le limitazioni all'uso dei materiali archivistici¹⁴⁵.

A differenza di diversi codici deontologici bibliotecari, nei documenti che regolano la professione archivistica il tema del diritto d'autore non viene affrontato¹⁴⁶, né con il *Code*

¹⁴³ RIDI [2012], p. 6.

¹⁴⁴ RIDI [2011], p.101.

¹⁴⁵ DORSI [2002], p. 7.

¹⁴⁶ DORSI [2002], p. 7.

of Ethics approvato dall'Assemblea Generale dell'*International Council on Archives* (ICA)¹⁴⁷ a Pechino il 6 settembre 1996, né in ambito italiano nel Codice di deontologia e di buona condotta per i trattamenti di dati personali per scopi storici, pubblicato nel 2001¹⁴⁸, ora allegato al Codice in materia di protezione dei dati personali, approvato nel 2003¹⁴⁹, che considera in particolare il diritto alla riservatezza e la consultabilità dei documenti in riferimento alla tutela dei dati personali¹⁵⁰.

Si ritrova solamente un piccolo accenno nel Codice deontologico dell'Associazione Nazionale Archivistica Italiana approvato dall'Assemblea nazionale dei soci del 1° aprile 2017¹⁵¹. Al quinto punto relativo alla “Descrizione, comunicazione e fruizione” viene infatti definito come “[l]’archivista ricorda ai ricercatori le loro responsabilità in merito al rispetto dei diritti d’autore. In caso di rilevazioni sistematiche di dati operate in collaborazione con altri soggetti pubblici o privati, l’archivista concorda a priori le modalità di fruizione e le forme di tutela dei soggetti interessati”.

Dorsi definisce come la normativa vigente tenda principalmente a tutelare, da una parte, il diritto dell’ente proprietario a regolamentare l’esecuzione e l’uso delle riproduzioni dei documenti e dall’altra il diritto dei singoli alla riservatezza personale¹⁵².

Per comprendere i motivi dell’apparente minor interesse per la problematica relativa alla tutela del diritto d’autore risulta pertinente soffermarsi sull’analisi di Dorsi. Egli identifica una serie di caratteristiche proprie degli archivi rispetto alle biblioteche, in ragione delle quali gli archivi risultano essere coinvolti in misura limitata nell’ambito della tutela del diritto d’autore.

Tra le principali argomentazioni, viene riportato come, essendo il patrimonio archivistico prodotto prevalentemente da enti pubblici, gli atti ufficiali statali e delle Amministrazioni Pubbliche non sono contemplati nella Legge 633/1941¹⁵³. Gli archivi si distinguono inoltre per conservare collezioni e fondi autentici che non possono essere sostituiti né commerciati rispetto alla categoria libraria che può invece essere prodotta,

¹⁴⁷ Cfr. ICA [1996]. Il Codice è disponibile in ventiquattro lingue sul sito ufficiale al seguente URL <<https://www.ica.org/en/ica-code-ethics>>.

¹⁴⁸ Cfr. GU [2001].

¹⁴⁹ Cfr. GU [2003b].

¹⁵⁰ CARUCCI e GUERCIO [2008], pp. 165-166.

¹⁵¹ Cfr. ANAI [2017]

¹⁵² DORSI [2002], p. 7.

¹⁵³ Si veda in riferimento la p. 15 della presente tesi.

sostituita, venduta e acquistata in numerosi esemplari. Questo determina un minor interesse degli archivisti rispetto ai diritti patrimoniali della proprietà intellettuale. Infine, non sempre i pezzi d'archivio si identificano nell'oggetto di tutela definito dalla normativa vigente. Nel momento in cui però questi materiali si caratterizzano invece per essere "opere dell'ingegno di carattere creativo", come ad esempio nel caso di manoscritti, disegni di architettura o industriali, carteggi o fotografie, è probabile che essi abbiano superato il termine al di là del quale ogni tutela decade. La documentazione archivistica viene infatti depositata negli archivi dopo un preciso intervallo di tempo, segnando uno scarto temporale importante tra la fase di creazione dei documenti e quella in cui essi affluiscono presso l'istituzione. Diversamente il patrimonio librario viene ampliato dalle biblioteche, che regolarmente acquisiscono i volumi più recenti¹⁵⁴.

Nonostante questi aspetti di divergenza, Dorsi osserva comunque come in certe circostanze gli archivi siano coinvolti attivamente nella materia.

In particolare, così come nei fondi archivistici collocati negli archivi può trovarsi anche materiale librario sottoposto al diritto d'autore (libri, opuscoli, giornali allegati entro fascicoli di documentazione, eccetera), allo stesso modo nelle biblioteche vengono spesso custoditi fondi archivistici non appartenenti necessariamente alla categoria libraria. Gli archivi sono inoltre comunemente dotati di una propria biblioteca specialistica, adibita all'uso interno da parte degli archivisti per le loro attività di studio e valorizzazione dei fondi archivistici e come servizio per l'utenza. Anche questa tipologia di biblioteca risulta quindi sottostare alle normative delle biblioteche pubbliche anche in relazione alla tutela del diritto d'autore¹⁵⁵.

Per concludere, si segnalano quegli archivi specializzati nella conservazione di determinate fonti documentarie, i quali abitualmente si confrontano con i problemi posti dal diritto d'autore. Rientrano in questa categoria gli archivi audiovisivi, musicali e fotografici¹⁵⁶.

La legge italiana sul diritto d'autore prescrive, infine, alcune specifiche misure di protezione in riferimento ad alcune tipologie di materiale frequenti nei fondi archivistici. Ci si riferisce ai ritratti rispetto ai quali, rientrando nella categoria delle fotografie, verrà dedicata un approfondimento nel quinto e nel sesto capitolo, e alle corrispondenze epistolari

¹⁵⁴ DORSI [2002], p. 8.

¹⁵⁵ DORSI [2002], pp. 8-9.

¹⁵⁶ DORSI [2002], p. 9.

e memorie familiari e personali. Il Capo VI del Titolo II della Legge 633/1941¹⁵⁷ definisce che queste ultime, qualora “abbiano carattere confidenziale o si riferiscano all’intimità della vita privata” non possono essere portate a conoscenza del pubblico senza il consenso dell’autore e, nel caso della corrispondenza, anche del destinatario. La norma esclude anche la pura consultazione per motivi di studio e fissa un termine lungo per la decadenza del vincolo.

¹⁵⁷ GU [1941], artt. 93-98.

2 Il diritto di distribuzione

La riproduzione digitale [...] non svilisce l'originale, né attenta l'aura della sua unicità ai danni dell'istituto che lo conserva, ma al contrario, se utilizzata con intelligenza, può porsi come un validissimo ausilio per la ricerca e la valorizzazione del nostro straordinario patrimonio documentario¹⁵⁸.

Come esaminato nel precedente capitolo, la disciplina del diritto d'autore ha risentito fortemente dell'espansione della società dell'informazione¹⁵⁹, quest'ultima basata sullo scambio di dati e la circolazione di testi e immagini¹⁶⁰. Lo sviluppo tecnologico e digitale ha reso più semplice, economico e veloce accrescere e diversificare i vettori della creazione e diffusione, della produzione e dello sfruttamento dei contenuti immateriali intellettuali o meno¹⁶¹.

In tale panorama è in corso un dibattito tra le diverse opinioni in ambito filosofico, giuridico e politico in merito alla natura e agli scopi della proprietà intellettuale¹⁶².

Secondo alcuni essa coincide con la tradizionale proprietà dei beni materiali, legittimandone lo sfruttamento commerciale esclusivo¹⁶³. Non sarebbe dunque giustificato pensare che i contenuti digitali, per il solo fatto di essere stati immessi nella rete internet, non sottostiano ad alcuna regolamentazione in materia di proprietà intellettuale, al pari di qualsiasi altra opera¹⁶⁴.

D'altro canto, ci sono coloro che sostengono la libera diffusione delle idee in quanto beneficio, anche economico, per la popolazione, proponendo di eliminare i diritti patrimoniali sulle opere intellettuali o di diminuire il lasso di tempo in cui questi restano riservati ai loro autori o agli editori ai quali sono stati ceduti¹⁶⁵.

¹⁵⁸ MODOLO [2017].

¹⁵⁹ PERUGINELLI [2008], p. 2.

¹⁶⁰ PERUGINELLI [2008], p. 2.

¹⁶¹ D'AMMASSA [2003].

¹⁶² RIDI [2015], p. 43.

¹⁶³ RIDI [2015], p. 43.

¹⁶⁴ D'AMMASSA [2003].

¹⁶⁵ RIDI [2015], p. 43.

Tuttavia, anche i difensori più radicali della proprietà intellettuale riconoscono delle eccezioni o, quanto meno, la società impone loro delle limitazioni. Riprendendo l'argomento introdotto nel primo capitolo e di seguito analizzato più nello specifico, le cosiddette "utilizzazioni libere" per fini sociali, culturali, didattici e di ricerca rendono possibili, ad esempio, le citazioni nei saggi scientifici, il prestito nelle biblioteche e la riproduzione di un numero limitato di pagine per uso personale. Parallelamente, anche chi lotta per l'abolizione dei diritti patrimoniali riconosce la validità di almeno alcuni dei diritti "moralì" relativi alla proprietà intellettuale e in particolare di quello al riconoscimento della paternità, messo a repentaglio dal plagio¹⁶⁶.

Le istituzioni culturali, che si occupano di implementare i servizi offrendo materiale di tipo digitale ai propri utenti, devono inevitabilmente affrontare i punti critici della materia, relativi in particolare alle diverse caratteristiche fisiche e funzionali dei documenti digitali rispetto a quelli cartacei, alle differenti e nuove procedure di utilizzo attraverso la trasmissione in rete ed alla loro facilità di riproduzione¹⁶⁷.

Si vedrà paradossalmente come all'aumento esponenziale delle tecnologie di comunicazione e di accesso alla conoscenza corrisponda un restringimento degli obiettivi, degli strumenti e dei servizi rivolti alla fruizione e divulgazione della cultura¹⁶⁸.

Nell'ambiente digitale occorre trovare le soluzioni più opportune per garantire l'accesso alla conoscenza al fine, da un lato, di tutelare i diritti che si rapportano con il progresso della tecnologia e, dall'altro, di valorizzare l'impatto dei nuovi strumenti tecnologici per consentire l'accesso e la diffusione della conoscenza¹⁶⁹. In tale contesto è necessario raggiungere un equo bilanciamento fra la tutela della proprietà intellettuale di chi crea opere dell'ingegno, o di chi ha in concessione i relativi diritti, e il diritto di accesso ai contenuti da parte dei fruitori. In questo senso si parla di vero e proprio dualismo del diritto d'autore¹⁷⁰.

Nell'ambito dell'accesso a risorse digitali si tratta quindi di confermare il fondamentale diritto alla libera diffusione della conoscenza a cui si appellano da sempre

¹⁶⁶ RIDI [2015], pp. 43-44.

¹⁶⁷ PERUGINELLI [2008], p. 2.

¹⁶⁸ VELOTTO [2016].

¹⁶⁹ PERUGINELLI [2008], p. 2.

¹⁷⁰ PERUGINELLI [2008], p. 2.

biblioteche e altre istituzioni culturali, pur rispettando la tutela della proprietà intellettuale a cui hanno diritto autori ed editori¹⁷¹.

Ai fini dell'inquadramento della problematica in oggetto si rende necessaria una breve ricognizione della Direttiva comunitaria 2001/29/CE sul diritto d'autore e i diritti connessi nella società dell'informazione per poi giungere ai principi generali recepiti dalla normativa italiana. Si metterà infine in evidenza come il diritto di distribuzione influisca sul valore di accesso all'informazione e, di conseguenza, sui servizi offerti dagli istituti culturali e, in particolare, dalle biblioteche.

¹⁷¹ PERUGINELLI [2008], p. 2.

2.1 Il quadro normativo

2.1.1 Finalità della Direttiva 2001/29/CE

Gli obiettivi della Direttiva comunitaria 2001/29/CE del Parlamento Europeo e del Consiglio sull'armonizzazione di taluni aspetti del diritto d'autore e dei diritti connessi nella società dell'informazione del 22 maggio 2001 sono esposti in particolare nel sesto considerando del trattato¹⁷².

Esso individua la strategia adottata dal legislatore comunitario al momento della stesura del testo, definendo come senza un'armonizzazione a livello comunitario la produzione legislativa nazionale avrebbe potuto inibire notevolmente “la libera circolazione dei servizi e prodotti che contengono proprietà intellettuale” e provocando di conseguenza “una nuova frammentazione del mercato interno” e “un'incoerenza normativa”.

Inoltre, “l'esistenza di sensibili differenze e incertezze giuridiche in materia di protezione” potrebbe scoraggiare lo sviluppo a livello mondiale di un fenomeno come quello prodotto dalla società dell'informazione, specialmente “la realizzazione di economie di scala per i nuovi prodotti e servizi contenenti diritti d'autore e diritti connessi”¹⁷³.

In base a tale assunto agisce il legislatore comunitario, sottolineando che “l'armonizzazione proposta contribuisce all'applicazione delle quattro libertà del mercato interno e riguarda il rispetto dei principi fondamentali del diritto e segnatamente della proprietà, tra cui la proprietà intellettuale, della libertà d'espressione e dell'interesse generale”¹⁷⁴, promuovendo l'idea che “un quadro giuridico armonizzato in materia di diritto d'autore e di diritti connessi, creando una maggiore certezza del diritto e prevedendo un elevato livello di protezione della proprietà intellettuale, promuoverà notevoli investimenti in attività creatrici ed innovatrici, segnatamente nelle infrastrutture delle reti, e di conseguenza una crescita e una maggiore competitività dell'industria europea per quanto riguarda sia la fornitura di contenuti che le tecnologie dell'informazione nonché,

¹⁷² D'AMMASSA [2003].

¹⁷³ GUEE [2001], sesto considerando.

¹⁷⁴ GUEE [2001], terzo considerando.

più in generale, numerosi settori industriali e culturali”, con conseguenze anche nella la creazione di nuovi posti di lavoro¹⁷⁵.

Il legislatore precisa come non sia necessario creare nuovi concetti in materia di tutela della proprietà intellettuale e che basti occuparsi di “adattare e integrare le normative attuali sul diritto d’autore e sui diritti connessi per rispondere adeguatamente alle realtà economiche, quali le nuove forme di sfruttamento”¹⁷⁶.

2.1.2 Il diritto di distribuzione secondo la Direttiva 2001/29/CE

Il testo comunitario cita in particolare alcuni diritti connessi nell’ambito del diritto d’autore, ossia il diritto di riproduzione, di comunicazione di opere al pubblico e di messa a disposizione del pubblico di altri materiali protetti¹⁷⁷.

Secondo il legislatore comunitario, la tutela dei tre suddetti diritti dovrebbe “contribuire alla salvaguardia e allo sviluppo della creatività nell’interesse di autori, interpreti o esecutori, produttori e consumatori, nonché della cultura, dell’industria e del pubblico in generale”¹⁷⁸, nonché “garantire alla creazione e alla produzione culturale europea le risorse necessarie nonché di preservare l’autonomia e la dignità di creatori e interpreti o esecutori”¹⁷⁹.

Considerando come la società dell’informazione abbia contribuito a far aumentare la circolazione in forma digitale dell’opera¹⁸⁰, la Direttiva 2001/29/CE introduce come le opere sottostanti al diritto di distribuzione debbano soddisfare il requisito della materialità, ossia come “la protezione del diritto d’autore [...] include il diritto esclusivo di controllare la distribuzione dell’opera incorporata in un supporto tangibile”¹⁸¹.

In base agli accordi internazionali della WIPO, il legislatore comunitario è intervenuto nell’ambito delle copie realizzate a partire dalla messa a disposizione del pubblico dell’opera, ponendo una netta linea di demarcazione tra il bene fisico e l’utilizzo

¹⁷⁵ GUEE [2001], quarto considerando.

¹⁷⁶ GUEE [2001], quinto considerando.

¹⁷⁷ GUEE [2001], artt. 2-3.

¹⁷⁸ GUEE [2001], nono considerando.

¹⁷⁹ GUEE [2001], undicesimo considerando.

¹⁸⁰ D’AMMASSA [2014c].

¹⁸¹ GUEE [2001], ventottesimo considerando.

digitale¹⁸². Egli ha posto cioè una distinzione tra le copie materiali dell'opera stessa, caratterizzate dall'incorporazione dell'opera su un supporto fisico che ne consente l'uso direttamente o indirettamente per mezzo di appositi strumenti tecnici, e le copie in formato digitale realizzate "in maniera tale che ciascuno possa avervi accesso dal luogo e nel momento scelti individualmente"¹⁸³.

Come si vedrà in seguito, tale distinzione stabilisce sia una diversa regolamentazione dalla quale dipendono le copie stesse sia la facoltà per il detentore dei diritti sull'opera di regolarne i successivi passaggi di proprietà¹⁸⁴.

2.1.3 Il diritto di distribuzione secondo il Decreto Legislativo 68/2003

La direttiva europea è stata attuata a livello nazionale con il Decreto Legislativo 9 aprile 2003, n. 68, il cui articolo 3 ha adeguato, nel merito della legge italiana sul diritto d'autore, il testo dell'articolo 17 riferito al diritto esclusivo di distribuzione¹⁸⁵.

La definizione attuale indica come spetti all'autore la facoltà di mettere in commercio o in circolazione la sua opera a scopo lucrativo a tutela dell'interesse dell'autore per lo sfruttamento esclusivo della stessa¹⁸⁶. Viene esclusa la distribuzione sulla rete, che fa invece parte dei diritti di comunicazione al pubblico¹⁸⁷. All'introduzione in commercio dell'opera non corrisponde esclusivamente la vendita, ma qualsiasi altra forma di circolazione commerciale dell'opera, a condizione che sia presente lo scopo di lucro¹⁸⁸.

L'immissione dell'opera nel mercato, compiuta direttamente dall'autore o da terzi autorizzati dallo stesso, si produce nel caso in cui la distribuzione avvenga in Italia o in altri Stati della Comunità europea¹⁸⁹.

Il diritto di distribuzione è esclusivo, poiché conferisce al detentore del diritto la facoltà di escludere chiunque altro dal godimento, che la tutela autorale costituisce in capo

¹⁸² VELOTTO [2016].

¹⁸³ GUEE [2001], art. 3.

¹⁸⁴ D'AMMASSA [2014c].

¹⁸⁵ GU [2003a], art. 3.

¹⁸⁶ GU [1941], art. 17, c. 1.

¹⁸⁷ VELOTTO [2016].

¹⁸⁸ GU [2003a], art. 3.

¹⁸⁹ D'AMMASSA [2003].

all'autore dell'opera per consentirne lo sfruttamento economico. Tale diritto si realizza nella riserva a favore dell'autore dell'autorizzazione al trasferimento della titolarità dell'opera originale o di copie tangibili di essa¹⁹⁰.

Il diritto di distribuzione attribuisce all'autore il potere di vietare il trasferimento della titolarità e dei diritti patrimoniali afferenti all'opera, così come la stessa messa a disposizione temporanea, quale il noleggio. Nel momento in cui l'autore decida di destinare al mercato l'opera in modo definitivo, il diritto di distribuzione si esaurisce¹⁹¹.

Il Decreto Legislativo 68/2003 prevede un elemento di novità. Riprendendo la distinzione elaborata a livello comunitario precedentemente accennata tra copie fisiche e digitali dell'opera, i beni materiali, una volta immessi nel circuito distributivo all'interno della Comunità Europea dal titolare del diritto o da altri con la sua autorizzazione, non sono più oggetto di controllo da parte dell'autore per quello che riguarda i successivi trasferimenti¹⁹². Viceversa, la messa a disposizione online dell'opera, riguardante la diffusione e lo scaricamento dell'opera tramite internet, deve essere autorizzata preventivamente da parte dell'autore per ciascun utilizzo¹⁹³. Si ritiene infatti che la realizzazione di copie non determini l'esaurimento del diritto di distribuzione, vertendosi questa nell'ambito dei diritti di comunicazione al pubblico¹⁹⁴.

Nel primo caso, quindi, il diritto di distribuzione si esaurisce con la prima vendita o trasferimento della proprietà all'interno di uno qualsiasi dei Paesi dell'Unione Europea effettuato direttamente dal titolare del diritto, cioè l'autore o il suo avente causa, o da terzi con il suo consenso¹⁹⁵.

Precedentemente al Decreto Legislativo del 2003, l'articolo 17 non proponeva la speciale previsione contenuta nel terzo comma, la quale si è resa necessaria con l'affermarsi delle tecnologie digitali come canale di diffusione dei contenuti alternativo, spesso preponderante, rispetto a quello tradizionale. La possibilità di effettuare copie digitali, a costo zero, di qualità paragonabile all'originale ed in numero teoricamente illimitato, ha fatto nascere l'esigenza di ridefinire i contorni del diritto di distribuzione, vincolandolo al

¹⁹⁰ D'AMMASSA [2014c].

¹⁹¹ GU [2003a], art. 3, c. 1.

¹⁹² D'AMMASSA [2014c].

¹⁹³ GU [2003a], art. 3, c. 3.

¹⁹⁴ VELOTTO [2016].

¹⁹⁵ D'AMMASSA [2014c].

requisito della materialità delle copie e limitando a questo ambito il principio dell'esaurimento¹⁹⁶.

Come accennato, per quanto concerne le copie originate dallo scaricamento dell'opera in formato digitale, entrano invece in gioco i diritti di comunicazione al pubblico e di riproduzione. In questo caso, infatti, la circolazione delle copie realizzate trasferendo l'opera in formato digitale su di un supporto di memorizzazione è soggetta ad autorizzazione dal titolare del diritto di distribuzione, poiché la loro trasmissione attraverso i canali digitali non esaurisce, come già chiarito, il diritto di distribuzione¹⁹⁷.

I limiti imposti dal diritto di distribuzione non si applicano invece per la messa a disposizione al pubblico dell'opera¹⁹⁸ e per la consegna gratuita di esemplari, effettuata o consentita dal titolare a fini promozionali, ovvero di insegnamento o di ricerca scientifica¹⁹⁹.

¹⁹⁶ D'AMMASSA [2014c]. Cfr. GU [2003a], art. 3, c. 3: "Quanto disposto [...] non si applica alla messa a disposizione del pubblico di opere in modo che ciascuno possa avervi accesso dal luogo e nel momento scelti individualmente, anche nel caso in cui sia consentita la realizzazione di copie dell'opera".

¹⁹⁷ D'AMMASSA [2014c].

¹⁹⁸ GU [1941], art. 17, c. 3.

¹⁹⁹ GU [1941], art. 17, c. 4.

2.2 La situazione culturale

2.2.1 La recezione della Direttiva 2001/29/CE e i conflitti tra valori in campo bibliotecario

Lo sviluppo del digitale ha indotto diverse modifiche nella struttura della legge italiana sul diritto d'autore, portando significative conseguenze nel sistema bibliotecario nazionale²⁰⁰. In riferimento alle opere in formato digitale, il tentativo di includere nella normativa europea una regolamentazione del fenomeno di circolazione delle suddette opere ha visto di frequente la scelta di politiche restrittive, dovute tra l'altro all'espansione considerevole del fenomeno della pirateria, causando diverse restrizioni dei servizi svolti dalle biblioteche²⁰¹.

In particolare, la diversa regolamentazione di opere digitali e cartacee porta gli operatori e gli utenti delle biblioteche a vedersi limitate le possibilità di accesso alle opere librarie digitali, oltre che a un aumento dei costi per il loro utilizzo²⁰².

Questa limitazione, che si può imputare ad una protezione eccessiva degli aspetti economici della proprietà intellettuale, rischia in particolare di entrare in conflitto con il valore fondamentale dell'accesso all'informazione²⁰³.

Il principio dell'accesso ai documenti e alle informazioni in generale rientra nei valori della libertà intellettuale, che include, oltre al diritto di informarsi, cioè di poter accedere liberamente e senza discriminazioni alle informazioni per lavorare, istruirsi e esercitare i propri diritti civili e politici, anche la facoltà di esprimersi, ossia di manifestare le proprie opinioni e diffondere sia esse che altri tipi di informazioni²⁰⁴.

Il codice dell'AIB non menziona esplicitamente né la libertà intellettuale né quella di espressione, ma all'articolo 2.1 impegna comunque i bibliotecari a promuovere “la diffusione e lo sviluppo della conoscenza” e “a garantire la trasmissione della conoscenza e di ogni forma di espressione registrate”, dopo aver dedicato all'accesso all'informazione

²⁰⁰ VELOTTO [2016].

²⁰¹ VELOTTO [2016].

²⁰² VELOTTO [2016].

²⁰³ RIDI [2015], p.44.

²⁰⁴ RIDI [2015], p. 19.

gran parte della sua prima sezione. In particolare, l'articolo 1.1 indica come “i bibliotecari devono garantire agli utenti l'accesso ai documenti pubblicamente disponibili e devono sostenere il principio della loro accessibilità gratuita”²⁰⁵.

Il ruolo di intermediazione fra documenti e utenti svolto dalle biblioteche implica per i bibliotecari due fronti di azione relativi all'accesso all'informazione: il ripudio di qualsiasi forma di censura nei confronti dei documenti e l'assenza di discriminazione nei confronti degli utenti²⁰⁶. Tuttavia, l'attuale quadro normativo impedisce alle biblioteche di soddisfare alcuni essenziali servizi per la società nell'epoca del digitale²⁰⁷.

Il conflitto che si verifica riguarda in particolare la divergenza tra l'accesso alle informazioni, che la libertà intellettuale richiederebbe ampio, libero e indiscriminato, e gli aspetti patrimoniali della libertà intellettuale, che invece limitano l'accesso a chi è in grado di investire adeguate risorse finanziarie²⁰⁸.

Non risulta secondario neppure il valore della responsabilità sociale dei bibliotecari, poiché, se da un lato essi non possono garantire l'accesso universale e indiscriminato a tutte le informazioni pubblicamente disponibili, dall'altro non possono neppure non tenere conto dei principali principi etici generali diffusi nella propria comunità di riferimento, come la promozione delle pari opportunità e dei diritti umani, del benessere sociale, culturale ed economico della società e di valori più specifici come l'istruzione o la ricerca²⁰⁹.

Per quanto concerne l'offerta di e-book, un'iniziativa a livello internazionale è stata condotta da EBLIDA (*European Bureau of Library Information and Documentation Associations*) dal nome “*The right to e-read*”²¹⁰. La campagna, avviata ufficialmente nel 2013 durante il congresso IFLA di Singapore, persegue la finalità di aggiornare la normativa comunitaria in modo da assicurare alle biblioteche l'acquisto e il prestito degli e-book con procedure già in vigore per i libri cartacei attraverso eccezioni e limitazioni al diritto d'autore contenute nelle direttive europee e comprese successivamente nelle normative nazionali²¹¹. Una riforma della legislazione in materia di diritto d'autore

²⁰⁵ RIDI [2015], p. 20.

²⁰⁶ RIDI [2015], p. 20.

²⁰⁷ EBLIDA [2013].

²⁰⁸ RIDI [2015], p. 53.

²⁰⁹ RIDI [2014], p. 26.

²¹⁰ All'URL <www.eblida.org/> è disponibile la homepage dell'organizzazione. La pagina web informativa dell'iniziativa è invece disponibile al seguente URL <www.eblida.org/about-eblida/the-right-to-read-task-force-on-e-books.html>.

²¹¹ AIB [2013].

risulterebbe dunque funzionale all'obiettivo delle biblioteche di aumentare il numero degli utenti che hanno accesso agli e-books, permettendo loro di godere e beneficiare, legalmente, dei materiali digitali forniti dalle biblioteche²¹² e fornire dunque a questi ultimi, indipendentemente dal formato e dal mezzo di comunicazione, l'accesso alle ricchezze della conoscenza e dell'immaginazione umana²¹³.

Nel 2013 il comitato esecutivo nazionale dell'AIB ha aderito al progetto, avviando nel 2014 un'azione informativa e di sensibilizzazione nei confronti del Governo e del Parlamento, in modo tale da sviluppare requisiti adeguati affinché le biblioteche possano esercitare la loro funzione di servizio pubblico anche attraverso un'offerta di contenuti digitali libera da vincoli irragionevoli, e per sollecitare una presa di posizione del Governo italiano nei confronti della Commissione europea a favore di una modifica della normativa comunitaria sul diritto d'autore in senso più favorevole alle biblioteche²¹⁴.

In base alla distinzione tra oggetto fisico e digitale già esaminata, la distribuzione in biblioteca di libri, DVD e CD è caratterizzata dal concetto giuridico di "esaurimento". Questo termine indica come, dopo la vendita di un libro, il detentore dei diritti (solitamente un editore al quale vengono delegati dall'autore i diritti di distribuzione) perda il diritto di gestire il successivo prestito o rivendita del libro come elemento fisico. Alcuni diritti relativi al contenuto del libro, come il diritto di riproduzione, continuano dopo la prima vendita²¹⁵ senza interferire con i diritti dell'autore²¹⁶ e consentendo ad una biblioteca di decidere in base alle sue politiche d'acquisto quali edizioni a stampa selezionare, acquisire e prestare ai propri utenti²¹⁷.

A differenza dell'acquisto di opere a stampa, la vendita e il prestito di un'opera digitale (quest'ultimo noto come *e-lending* o *digital lending*) non sono invece soggetti al regime di esaurimento²¹⁸. Al titolare dei diritti è permesso dunque stabilire caso per caso le

²¹² EBLIDA [2013].

²¹³ AIB [2014b]. EBLIDA ha pubblicato due importanti documenti relativi al tema degli e-book in biblioteca. Si veda in bibliografia EBLIDA [2012], che definisce le condizioni minime per le biblioteche durante l'acquisizione e la messa a disposizione al pubblico di e-books, mantenendo un equilibrio tra interessi del pubblico e quelli dei titolari dei diritti e EBLIDA [2013], la cui finalità è sollecitare la Commissione europea sulla creazione di un quadro normativo concernente i diritti d'autore.

²¹⁴ AIB [2013].

²¹⁵ FONTANIN e GAMBARI [2012], pp. 389-390.

²¹⁶ EBLIDA [2013].

²¹⁷ AIB [2014b].

²¹⁸ FONTANIN e GAMBARI [2012], p. 390.

modalità e i termini di accesso, e le condizioni tecniche ed economiche²¹⁹, incidendo sul diritto legale delle biblioteche di prestare un e-book senza autorizzazione da parte del titolare dei diritti²²⁰.

Assumendo potere decisionale nell'ambito delle collezioni librerie e dei servizi digitali, agli editori viene attribuito il ruolo di bibliotecari. Le biblioteche non sono così più in grado di garantire il libero accesso ai contenuti, alle informazioni e alla cultura per i cittadini, poiché in base alla normativa europea, i diritti patrimoniali si trovano a restringere il diritto di distribuzione delle opere digitali ed assoggettare alla remunerazione il prestito bibliotecario²²¹.

Tra le prevalenti restrizioni applicate al prestito di opere digitali, gli editori e i distributori vendono gli e-book a prezzi elevati o addirittura escludono di fornire le licenze d'uso necessarie all'accesso nelle biblioteche pubbliche. Una limitazione riguarda in particolare il permesso di accedere a un e-book a un solo utente alla volta (si tratta del modello *OverDrive*). Questa logica, incompresa e scoraggiante per i lettori, è indizio del timore da parte dei detentori dei diritti della possibile fornitura illimitata di e-book da parte delle biblioteche, mentre quelle stesse opere sono disponibili in vendita, danneggiando così le loro entrate economiche²²².

Nell'ottica di un accesso restrittivo e di condizioni limitate imposte alle licenze relative alle opere in formato elettronico, i bibliotecari si interrogano sulle modalità contrattuali per poter difendere il valore imprescindibile dell'accesso alle informazioni senza restrizioni a ogni cittadino, adeguandole in base alle diverse tipologie di biblioteche. Tra le principali linee di condotta, le biblioteche devono poter negoziare termini e vincoli differenti a seconda dei titoli degli e-book in risposta alla moltiplicazione dell'offerta di opere in formato elettronico disponibili e dei fornitori che possono prestare tali servizi alle biblioteche. Sul piano delle licenze esse devono poter stipulare accordi che contengano termini e condizioni che autorizzino i bibliotecari a rendere disponibili ai propri utenti le opere digitali. Gli accordi di licenza devono inoltre poter offrire adeguate garanzie per gli editori e gli autori. Infatti, la messa a disposizione in biblioteca delle loro opere deve poter sia favorire le loro attività economiche senza danneggiarle, sia permettere alla biblioteca di

²¹⁹ AIB [2014b].

²²⁰ FONTANIN e GAMBARI [2012], p. 390.

²²¹ VELOTTO [2016].

²²² AIB [2014b].

continuare a svolgere le sue principali mansioni nell'ambito della conservazione delle opere per i posteri, del prestito (interbibliotecario e non) delle opere ai possessori di una tessera d'iscrizione, della riproduzione di parti delle opere per finalità che non compromettano particolari interessi e dell'uso di formati alternativi destinati a individui con problemi di lettura. Se queste funzioni non vengono affrontate sul piano contrattuale delle licenze in termini di condizioni e termini, gli editori potrebbero decidere di non fornire determinati titoli o interi elenchi per le collezioni delle biblioteche²²³.

Per consentire il prestito digitale, gli editori mettono parallelamente alla prova nuovi modelli, come ad esempio la scelta di un numero predeterminato di prestiti di un volume, la concessione posticipata al mercato delle biblioteche di un'opera e l'applicazione di micropagamenti per ogni singolo prestito. Infine, poiché il prestito di un'opera digitale non è necessariamente legato dalla distanza geografica, gli editori richiedono alle biblioteche di circoscrivendo in maniera più adeguata i propri utenti, limitando ad esempio il prestito ai soli titolari di tessera che risiedono nella comunità vicino alla biblioteca e a studenti e docenti di un istituto situato nella zona. Per gli e-book in streaming l'accesso potrebbe invece essere negoziato per tutto il pubblico presente nell'edificio²²⁴.

Nel merito di tali problematiche, l'IFLA *Governing Board* ha costituito nel 2011 un *Working Group* con l'intento di stendere di un documento informativo finalizzato ad aiutare le biblioteche ad affrontare le questioni relative alla disponibilità di e-book nelle biblioteche, alla formulazione di una politica in materia²²⁵ e all'inserimento di e-book scaricabili nei cataloghi bibliotecari²²⁶.

I risultati sono confluiti nei *Principles for Library eLending*, approvati dal comitato direttivo nel febbraio del 2013²²⁷. I sei principi, revisionati nell'aprile dello stesso anno, sono incentrati sull'acquisto degli e-book, sull'importanza delle eccezioni alla legge sul diritto d'autore, sulla *privacy*, sull'accessibilità e sulla continuità di accesso e sulla possibilità di conservazione a lungo termine²²⁸.

Analizzandoli, il primo indica come “una biblioteca deve avere il diritto di concedere in licenza e/o acquistare qualsiasi e-book disponibile in commercio senza

²²³ FONTANIN e GAMBARI [2012], pp. 390-391.

²²⁴ FONTANIN e GAMBARI [2012], p. 391.

²²⁵ FONTANIN e GAMBARI [2012], p. 383.

²²⁶ IFLA [2015], p. 8. Il testo originale aggiornato in lingua inglese è disponibile su IFLA [2016].

²²⁷ IFLA [2015], p. 8.

²²⁸ IFLA [2015], p. 8.

embargo. Se i titoli sono negati alle biblioteche da editori e/o autori, la legislazione nazionale dovrebbe imporre tale accesso a condizioni ragionevoli. Le biblioteche devono essere in grado di determinare i propri acquisti, scegliendo titoli specifici dal catalogo dell'editore o del distributore, a sostegno del loro compito di fornire accesso all'informazione e alla conoscenza per la comunità". Il secondo principio indica come "una biblioteca deve avere accesso ai libri elettronici a condizioni ragionevoli e a un prezzo equo. Le condizioni di accesso devono essere trasparenti e i costi prevedibili, per consentire alla biblioteca di operare entro i suoi cicli di bilancio e di finanziamento". Secondo il terzo, "le opzioni di licensing/acquisto sugli e-book devono rispettare le disposizioni circa il *copyright* e le eccezioni per le biblioteche e i loro utenti stabilite dal diritto nazionale", tra cui ad esempio il diritto a copiare una porzione di lavoro, riformattare il lavoro al fine di conservarlo, se è concesso in licenza e/o acquistato per l'accesso permanente, fornire una copia temporanea del lavoro da un'altra biblioteca in risposta a una richiesta dell'utente, riformattare un lavoro per la stampa per consentire l'accesso alle persone con disabilità, bypassare una misura di protezione tecnologica per esercitare qualsiasi attività che non costituisca una violazione del diritto". Come quarto principio, "gli e-book disponibili per le librerie dovrebbero essere sviluppati su piattaforma neutrale e con gli standard per l'accessibilità. Il contenuto deve essere in grado di integrarsi nei sistemi bibliotecari e online nei cataloghi di accesso pubblico, e deve soddisfare i requisiti di interoperabilità tra piattaforme, applicazioni e dispositivi e-reader su cui la biblioteca o il patrono della biblioteca hanno deciso di investire". In quinta posizione, "devono essere messe in atto strategie per garantire la conservazione a lungo termine dei titoli e-book da parte delle biblioteche. La disponibilità a lungo termine dei titoli e-book non dovrebbe essere compromessa da fattori come, per esempio, un editore che cessa di operare. Questo può essere affrontato adottando misure che comprendano lo sviluppo collaborativo di banche dati d'archivio di editori e biblioteche, e soluzioni legislative che richiedano il deposito legale di contenuti digitali con le agenzie specificate". Come sesto e ultimo principio, "i servizi e-book devono proteggere la *privacy* degli utenti della biblioteca. Le biblioteche e gli utenti devono essere in grado di prendere decisioni informate circa il controllo e l'uso delle informazioni personali, tra cui le preferenze di lettura"²²⁹.

²²⁹ IFLA [2015], p. 9.

2.2.2 Le utilizzazioni libere nelle biblioteche e negli archivi

Le eccezioni alla regola generale prevista, inerente cioè alla tutela delle opere, nascono dall'esigenza di bilanciare i diritti degli autori con l'intento da parte dei cittadini di avere accesso alla conoscenza²³⁰.

L'attuazione completa e standardizzata del diritto d'autore non si dimostra infatti sempre appropriata per promuovere la cultura e la conoscenza, poiché in alcune specifiche situazioni risulta più importante favorire la partecipazione collettiva volta all'accesso dei contenuti creativi e dell'informazione²³¹.

Le cosiddette "eccezioni e limitazioni" sono previste dal Capo V della legge italiana sul diritto d'autore, introdotto dal Decreto Legislativo 68/2003 che ha recepito la Direttiva comunitaria 2001/29/CE già analizzata²³². Nel dettaglio, tali utilizzazioni libere sono previste esclusivamente a favore delle biblioteche, delle discoteche e mediateche, e degli archivi di Stato. Per tutti le altre tipologie di istituzioni è invece obbligatorio richiedere e acquisire esplicitamente l'autorizzazione da parte dei titolari dei diritti d'autore e degli eventuali diritti connessi²³³.

Tra le operazioni che più da vicino e con maggiore frequenza riguardano gli enti culturali, in particolare gli archivi, le mediateche e le biblioteche pubbliche, figurano la riproduzione degli articoli di attualità (art. 65), la riproduzione dei discorsi su argomenti di interesse politico o amministrativo (art. 66), la riproduzione di opere o brani di opere a fini di pubblica sicurezza (art. 67), le fotocopie (art. 68), gli atti di riproduzione temporanea (art. 68-bis), il prestito (art. 69), la riproduzione delle opere orfane, ovvero le opere i cui autori non sono conosciuti o rintracciabili (69-bis), il riassunto, la citazione o la riproduzione di brani o parti di opera e la loro comunicazione al pubblico (art. 70), l'esecuzione di brani o parte di opere da parte di bande e fanfare musicali (art. 71), le eccezioni per i portatori di particolari handicap (art. 71-bis), la messa a disposizione di materiali documentari su terminali destinata a singoli individui (art. 71-ter), la riproduzione di emissioni televisive (art. 71-quater), la copia privata di fonogrammi e videogrammi (artt. da 71-sexies a 71-octies), l'applicabilità delle eccezioni a chi ha accesso a opere o ad altri

²³⁰ PACIFICO [2018].

²³¹ ALIPRANDI [2012], pp. 73-74.

²³² PACIFICO [2018].

²³³ PACIFICO [2018].

materiali protetti, dal luogo e nel momento scelto individualmente (art. 71-nonies) e l'applicabilità delle eccezioni ai diritti connessi (art. 71-decies)²³⁴.

2.2.2.1 La riproduzione: la fotocopia in biblioteca

Il diritto esclusivo di riproduzione di un'opera accordata al suo autore consente alcune eccezioni nell'ambito individuale e culturale²³⁵. Nel merito è intervenuta la Legge 18 agosto 2000, n. 248, "Nuove norme di tutela del diritto d'autore"²³⁶ la quale, modificando la Legge 633/1941 al Capo V, ha riformato l'articolo 68 attinente alle biblioteche e alla loro attività reprografica (fotocopie). Inoltre, con le novità introdotte l'anno successivo dalla Direttiva 2001/29/CE già analizzata, è stata posta particolare attenzione al tema della riproduzione²³⁷.

A proposito della copia effettuata su opere cartacee da parte singoli individui, l'articolo 68 della legge italiana sul diritto d'autore dispone come "libera la riproduzione di singole opere o brani di opere per uso personale dei lettori, fatta a mano o con mezzi di riproduzione non idonei a spaccio o diffusione dell'opera nel pubblico"²³⁸.

La copia risulta dunque consentita solamente per uso personale, ossia quando la fotocopia viene utilizzata per qualsiasi interesse e utilità propri (come ad esempio per motivi di lettura, studio o consultazione). È esclusa ogni utilizzazione per fini diversi dall'uso personale in concorrenza con i diritti di sfruttamento economico dell'opera spettanti all'autore, come ad esempio la fotocopiatrice effettuata per uso commerciale o per trarre copie, da distribuire a terzi, a pagamento o gratuite²³⁹.

La fotocopia effettuata per fini personali non si riferisce alla riproduzione in sé, bensì al suo scopo finale. Per identificare "l'uso personale" non è infatti necessariamente previsto che la riproduzione venga realizzata autonomamente e direttamente dal suo fruitore attraverso fotocopiatrici di tipo self-service²⁴⁰. La legge distingue tra le

²³⁴ PACIFICO [2018]. Cfr. GU [1941], artt. 65-71-decies.

²³⁵ DE ROBBIO [2006a], p. 74.

²³⁶ Cfr. GU [2000].

²³⁷ Cfr. GUE [2001].

²³⁸ GU [1941], art. 68, c. 1.

²³⁹ LUCIANER [2006], p. 32.

²⁴⁰ LUCIANER [2006], p. 32.

apparecchiature utilizzate dai centri di riproduzione e quelle messe a disposizione di terzi²⁴¹. Dunque, durante l'utilizzo delle fotocopiatrici nell'ambito della propria attività lavorativa, le copisterie effettuano di regola solo le fotocopie richieste dal cliente, cioè da colui che utilizzerà effettivamente e personalmente le copie, realizzate materialmente e a scopo di lucro dagli addetti del centro di riproduzione²⁴².

La regola generale stabilisce come limite massimo fotocopiabile il quindici per cento di ciascun volume o fascicolo di periodico, escluse le pagine di pubblicità²⁴³ e incluse la copertina, le pagine preliminari, le prefazioni, gli indici e i sommari²⁴⁴. La norma vale anche per i libri appartenenti ad un privato, poiché chi acquista un volume lo può fotocopiare sempre nel limite del quindici per cento delle pagine e l'uso di tali fotocopie dovrà essere personale²⁴⁵. La riproduzione di spartiti e di partiture musicali non è invece consentita²⁴⁶.

Come delineato nel primo capitolo, la protezione legislativa di un'opera (che include tra gli altri anche il diritto esclusivo di riproduzione dell'opera, fatte salve le limitate eccezioni) dura per tutta la vita del suo autore e fino al 31 dicembre del settantesimo anno successivo alla sua morte o, nel caso di più autori, di quello deceduto per ultimo²⁴⁷. Le disposizioni normative che regolano le situazioni in cui la fotoreproduzione delle opere protette è lecita vengono dunque attuate in questo lasso di tempo. Generalmente, trascorso tale termine, l'opera cade nel pubblico dominio, può essere riprodotta liberamente ed è lecita la sua fotoreproduzione mediante fotocopia, anche integrale²⁴⁸.

²⁴¹ GU [1941], art. 68, c. 4.

²⁴² LUCIANER [2006], p. 32.

²⁴³ GU [1941], art. 68, c. 3.

²⁴⁴ LUCIANER [2006], p. 32.

²⁴⁵ LUCIANER [2006], p. 32.

²⁴⁶ GU [1941], art. 68, c. 3.

²⁴⁷ Sottolineato a livello europeo anche in GUEE [2006a], art. 1.

²⁴⁸ LUCIANER [2006], p. 32. Un caso interessante avvenuto recentemente coinvolge il Diario di Anna Frank, la cui vicenda viene presentata da DE ROBBIO [2016]. Dato che Anna Frank è morta nel 1945, il suo celebre diario sarebbe dovuto cadere nel pubblico dominio il 1° gennaio 2016. Il giorno seguente a tale data, il 2 gennaio 2016, due persone, Olivier Ertzscheid, docente presso l'Università di Nantes, e Isabelle Attard, parlamentare francese del Partito dei Verdi, pubblicarono l'originale testo del diario in lingua olandese sui propri siti web. La fondazione svizzera "Anna Frank Fonds", che gestisce i diritti del Diario di Anna Frank, ha stabilito di detenere ancora la titolarità dei diritti. Alla prima stesura del diario compiuta da Anna nel giugno 1942, sarebbe infatti succeduta, due anni più tardi, una fase di riscrittura ed editing del diario da parte del padre. Secondo i legali della fondazione, i cambiamenti apportati costituirebbero una nuova opera e farebbero ricondurre a Otto Frank una corresponsabilità come autore della versione del libro pubblicata e non solo come suo curatore. Essendo Otto Frank morto nel 1980, la fondazione ha visto l'occasione, nell'ambito di questioni meramente economiche, di allungare fino al 2051 il periodo di tutela.

Affinché un'opera possa essere fotocopiata integralmente e non nel limite del quindici per cento, sono previste due deroghe dalla legge italiana. Secondo la prima devono essere soddisfatte in contemporanea cinque condizioni. L'opera non deve essere presente nei cataloghi editoriali (né in quelli dell'editore dell'opera stessa, né in altri), essere rara in quanto di difficile reperibilità sul mercato (ossia quando dopo una ricerca accurata nel catalogo editoriale dell'editore, dei libri in commercio e di quelli in vendita di librerie antiquarie e moderne, non si sia riusciti ad acquistare una copia dell'opera), appartenere al patrimonio di una biblioteca pubblica, la sua fotocopiatura deve essere effettuata presso quella medesima biblioteca pubblica e, infine, la sua fotocopia deve essere destinata al solo uso personale²⁴⁹. La seconda eccezione, citata al comma 2 dell'articolo 68, è prevista unicamente a favore delle biblioteche accessibili al pubblico e di quelle scolastiche, dei musei pubblici o degli archivi pubblici. È lecita la fotocopia di opere esistenti in tali enti, effettuata da questi ultimi per i propri servizi, senza alcun vantaggio economico o commerciale diretto o indiretto. In questo caso non si richiede che l'opera sia fuori dei cataloghi editoriali e rara in quanto di difficile reperibilità sul mercato²⁵⁰. Si riprenderà l'enunciato del comma 2 nel prossimo paragrafo.

Appare infine ambigua la questione legata alla digitalizzazione delle opere attraverso lettori ottici (scanner), anche se operata nel limite del quindici per cento. La scansione non risulta infatti paragonabile alla fotocopiatura, dal momento in cui la legge, consentendo esclusivamente le fotocopie di volumi e periodici, autorizza la realizzazione di copie cartacee di opere anch'esse cartacee. L'utilizzo di uno dispositivo di scansione consente, invece, di creare una copia digitale, la quale, per modalità e possibilità di impiego, modifica e conservazione, si differenzia in modo significativo dalla copia cartacea²⁵¹. Costituendo la fotocopiatura un'eccezione alla regola generale, tale deroga è soggetta al principio di stretta interpretazione. Se la legge afferma che è ammessa solo la fotocopia, questo non ammette dunque altre forme di riproduzione²⁵².

²⁴⁹ Cfr. GU [1941], art. 68, c. 4.

²⁵⁰ LUCIANER [2006], pp. 33-34. Cfr. GU [1941], art. 68, c. 2.

²⁵¹ A proposito delle principali differenze tra copia cartacea e digitale, si veda il paragrafo 1.2.4 della presente tesi.

²⁵² LUCIANER [2006], p. 35.

2.2.2.2 La digitalizzazione

Richiamando le principali caratteristiche della digitalizzazione dell'informazione già viste nel primo capitolo²⁵³, essa consiste nella trasformazione di un documento in senso lato (che sia un suono, un'immagine, eccetera) in un formato digitale interpretabile da un calcolatore che consente possibilità infinite di riproduzione e di circolazione²⁵⁴.

Nell'ambito degli archivi, la riproduzione dei documenti archivistici, oltre al normale servizio di fotocopie, microfilm, copie fotografiche o riproduzioni analogiche o digitali reso agli studiosi, persegue principalmente una finalità di sicurezza, ovvero mirata alla salvaguardia degli originali, e di complemento, indirizzata a dotare l'ente di copie di nuclei di documenti o di intere serie conservate in altri istituti, che integrano o si collegano alla documentazione istituzionalmente conservata. Quest'ultima finalità rientra nella funzione di facilitare l'attività di ricerca e di ricostruire un contesto di fonti che, per ragioni varie, presenta alcune lacune²⁵⁵.

Nell'ambito bibliotecario, tra gli scopi perseguiti nelle procedure di digitalizzazione del patrimonio librario, possono distinguersi due tipologie. Al pari degli archivi, i fini di tipo interno concernono una migliore archiviazione e conservazione del materiale, mentre gli obiettivi esterni perseguono l'accesso del pubblico ai testi delle opere cartacee custodite. Rispetto alla digitalizzazione per scopi esterni, quella con finalità interna non rischia particolarmente di entrare in conflitto dal punto di vista del diritto d'autore, collocandosi quest'ultima in maniera meno competitiva rispetto ai diritti del titolare dei diritti delle opere possedute dalle biblioteche ed eventualmente digitalizzate dalle stesse.²⁵⁶ Al contrario, la digitalizzazione per scopi esterni si presenta fortemente competitiva rispetto allo sfruttamento dell'autore²⁵⁷.

Qualunque sia la finalità, dal punto di vista giuridico, la digitalizzazione risulta essere una forma di riproduzione dell'opera analogica in formato digitale che ne conserva le caratteristiche creative e che influisce pertanto sul diritto esclusivo di riproduzione proprio dell'autore previsto e tutelato della legge sul diritto d'autore.

²⁵³ Si veda il paragrafo 1.2.4 della presente tesi.

²⁵⁴ LAVAGNINI [2008].

²⁵⁵ CARUCCI e GUERCIO [2008], p. 49.

²⁵⁶ LAVAGNINI [2008].

²⁵⁷ LAVAGNINI [2008].

In Italia, la disciplina della digitalizzazione è sottoposta alle disposizioni riportate agli articoli 68 e 69 della Legge 633/1941²⁵⁸. Essi prevedono la possibilità della riproduzione digitale solo di fonogrammi e videogrammi presenti presso le biblioteche, in un unico esemplare, sempre e solo per i servizi delle biblioteche stesse, a condizione che non ci sia alcun vantaggio economico o commerciale per biblioteche, cineteche, discoteche dello Stato e degli enti pubblici²⁵⁹.

Per le opere cartacee sono previsti limiti di tipo qualitativo, come il già citato divieto di riproduzione degli spartiti e partiture musicali, e quantitativo, quest'ultimo riferito alla riproduzione unicamente analogica, cioè tramite fotocopia o sistema analogo²⁶⁰. In particolare, il comma 2 dell'articolo 68, già citato nel precedente paragrafo, indica come le biblioteche possano autonomamente, senza consultare i titolari dei diritti delle opere cartacee che custodiscono, procedere a riproduzioni analogiche (cioè a fotocopie) a fini conservativi. Per gli stessi motivi non sono però ammesse le copie digitali²⁶¹.

In merito, la Raccomandazione della Commissione Europea del 24 agosto 2006 “sulla digitalizzazione e l’accessibilità on line del materiale culturale e sulla conservazione digitale” raccomanda agli Stati membri all’articolo 9 “di prevedere nei loro ordinamenti nazionali disposizioni che consentano alle istituzioni pubbliche la riproduzione di più copie e la migrazione del materiale culturale a fini di conservazione, nel pieno rispetto della legislazione comunitaria e internazionale in materia di proprietà intellettuale”²⁶².

Tale raccomandazione subisce il forte limite dell’essere circoscritta alle opere fuori catalogo e quelle orfane, non essendo stata ancora trovata una soluzione soddisfacente per le opere che costituiscono la maggior parte del patrimonio bibliotecario, ossia sui libri comuni su cui insiste una tutela del diritto d’autore. Posto che il fine è la conservazione, se l’opera è in catalogo, cioè in commercio, si ritiene infatti che venga meno lo scopo conservativo delle biblioteche²⁶³.

In merito alle opere orfane, l’art. 69-bis dispone che “le biblioteche, gli istituti di istruzione e i musei, accessibili al pubblico, nonché gli archivi, gli istituti per il patrimonio cinematografico o sonoro e le emittenti di servizio pubblico hanno la facoltà di utilizzare

²⁵⁸ Cfr. GU [1941].

²⁵⁹ LAVAGNINI [2008]. Cfr. GU [1941], c. 2.

²⁶⁰ LAVAGNINI [2008].

²⁶¹ LAVAGNINI [2008].

²⁶² GUEE [2006b], art. 9.

²⁶³ LAVAGNINI [2008].

le opere orfane [...], contenute nelle loro collezioni, con le seguenti modalità: a) riproduzione dell'opera orfana ai fini di digitalizzazione, indicizzazione, catalogazione, conservazione o restauro; b) messa a disposizione del pubblico dell'opera in maniera che ciascuno possa avervi accesso dal luogo e nel momento scelti individualmente”²⁶⁴.

Viene specificato come “le opere orfane possono essere utilizzate unicamente per scopi connessi alla loro missione di interesse pubblico, in particolare la conservazione, il restauro e la concessione dell'accesso a fini culturali e formativi di opere e fonogrammi contenuti nelle proprie collezioni”²⁶⁵. È regolata poi la ricerca diligente che gli istituti culturali sono tenuti a fare per accertarsi che le opere siano davvero “orfane” (i cui autori siano cioè sconosciuti o non rintracciabili) e anche gli accordi che gli stessi istituti possono stipulare con i titolari dei relativi diritti qualora siano riconosciuti o rintracciati, ponendo fine allo status di opera orfana²⁶⁶.

Così stabilito, si può ritenere che le opere tutelate dal diritto d'autore necessitino di autorizzazione da parte degli aventi diritto per essere riprodotte e quindi per essere digitalizzate²⁶⁷.

Quanto alla messa a disposizione dell'opera digitalizzata, a fronte dell'emanazione della Direttiva 2001/29/CE, ciò può avvenire secondo la seguente modalità: “È libera la comunicazione o la messa a disposizione destinata a singoli individui, a scopo di ricerca o di attività privata di studio, su terminali aventi tale unica funzione situati nei locali delle biblioteche accessibili al pubblico, degli istituti di istruzione, nei musei e negli archivi, limitatamente alle opere o ad altri materiali contenuti nelle loro collezioni e non soggetti a vincoli derivanti da atti di cessione o da licenza”²⁶⁸. Per fruire delle digitalizzazioni, gli utenti potrebbero dunque utilizzare solamente i terminali interni messi a disposizione dagli istituti²⁶⁹.

Con l'occasione si è ribadito che, in forza della Direttiva 2001/29/CE, uno Stato membro può disporre alcune eccezioni o limitazioni al diritto esclusivo degli autori a

²⁶⁴ GU [1941], art. 69-bis, c. 1.

²⁶⁵ GU [1941], art. 69-bis, c. 2.

²⁶⁶ GU [1941], artt. 69-ter, 69-septies.

²⁶⁷ PACIFICO [2018].

²⁶⁸ GU [1941], art. 71-ter.

²⁶⁹ PACIFICO [2018]: “Va comunque rilevato che in una recente sentenza del 2014 la Corte di Giustizia dell'Unione Europea ha stabilito che gli Stati membri possono, entro certi limiti e a determinate condizioni, quali il pagamento di un equo compenso ai titolari dei diritti, autorizzare gli utilizzatori a stampare su carta o a memorizzare su una chiave USB i libri digitalizzati dalla biblioteca accessibile al pubblico”.

riprodurre le loro opere per quanto riguarda “gli atti di riproduzione specifici effettuati da biblioteche accessibili al pubblico, istituti di istruzione, musei o archivi che non tendono ad alcun vantaggio economico o commerciale, diretto o indiretto”²⁷⁰ e che gli Stati membri hanno la facoltà di disporre eccezioni o limitazioni al diritto esclusivo degli autori a riprodurre e comunicare le loro opere al pubblico “quando l’utilizzo abbia come scopo la comunicazione o la messa a disposizione, a singoli individui, a scopo di ricerca o di attività privata di studio, su terminali dedicati situati nei locali delle istituzioni [...], di opere o altri materiali contenuti nella loro collezione e non soggetti a vincoli di vendita o licenza”²⁷¹.

2.2.2.3 La riproduzione di beni culturali e archivistici negli archivi

La disciplina della riproduzione dei beni culturali, pur non rientrando nelle eccezioni previste dalla legge italiana sul diritto d’autore, riveste un rilievo nell’ambito della proprietà intellettuale e, in particolare, dei beni archivistici.

Il Codice dei beni culturali e del paesaggio, emanato con Decreto Legislativo 22 gennaio 2004, n. 42²⁷², pone un diverso tipo di tutela rispetto al diritto d’autore, pur rientrando, come il primo, nell’ambito dell’erogazione e dell’organizzazione di servizi per le attività culturali nelle biblioteche e negli archivi²⁷³.

Il testo normativo contempla come oggetto di tutela “le cose immobili e mobili appartenenti allo Stato, alle regioni, agli altri enti pubblici territoriali, nonché ad ogni altro ente ed istituto pubblico e a persone giuridiche private senza fine di lucro, ivi compresi gli enti ecclesiastici civilmente riconosciuti, che presentano interesse artistico, storico, archeologico o etnoantropologico”²⁷⁴ o anche di privati se dichiarati di interesse culturale²⁷⁵. Esso è dunque finalizzato a tutelare beni di pubblico interesse indipendentemente dalla sottoposizione di questi alla normativa del diritto d’autore, anche se in alcuni casi le due tipologie di tutela possono coesistere²⁷⁶.

²⁷⁰ GUEE [2001], art. 5, c. 2, c).

²⁷¹ GUEE [2001], art. 5, c. 3, n).

²⁷² Cfr. GU [2004].

²⁷³ VELOTTO [2016].

²⁷⁴ GU [2004], art. 10, c. 1.

²⁷⁵ GU [2004], art. 10, c. 3.

²⁷⁶ Cfr. VELOTTO [2016]: L’opera del 1950 di un artista morto nello stesso anno ed acquistata da un museo diviene un bene culturale ai sensi dell’art. 10, c. 5 del Codice dei beni culturali, ma resta anche

La protezione apprestata dal Codice dei beni culturali è dunque indipendente dalla tutela delle opere d'ingegno degli autori²⁷⁷. Come si vedrà in seguito, i beni culturali, anche se entrati nel pubblico dominio, non sono comunque riproducibili liberamente, spettando tale diritto all'autorità che ha in consegna il bene²⁷⁸, che ne può consentire la riproduzione nonché l'uso strumentale, previa autorizzazione e pagamento di un canone²⁷⁹. Nessun canone è invece dovuto per le riproduzioni richieste da privati per uso personale o per motivi di studio, come anche da soggetti pubblici per scopi di valorizzazione²⁸⁰.

Tale principio di valenza sostanziale, volto alla tutela e alla fruizione generale della cultura, fu sostenuto solo in parte dal cosiddetto Decreto Artbonus, ossia il Decreto-Legge 31 maggio 2014, n. 83, "Disposizioni urgenti per la tutela del patrimonio culturale, lo sviluppo della cultura e il rilancio del turismo"²⁸¹.

Integrando l'articolo 108 del Codice dei beni culturali, l'articolo 12 del Decreto Artbonus inserì nel comma 3 la possibilità di uso gratuito anche da parte di soggetti privati per finalità di valorizzazione del bene culturale, purché tale uso non avesse un fine lucrativo. In merito alla liberalizzazione totale di alcuni usi specifici, venne inoltre aggiunto il comma 3-bis, che stabilì come le attività di riproduzione di beni culturali e la divulgazione con qualsiasi mezzo²⁸² delle immagini di beni culturali fossero da considerare libere²⁸³. Ciò a condizione che esse non venissero attuate con finalità lucrative, ma per scopi "di studio, ricerca, libera manifestazione del pensiero o espressione creativa, promozione della conoscenza del patrimonio culturale"²⁸⁴. L'attività di riproduzione doveva inoltre essere attuata con modalità tali da non richiedere alcun contatto fisico con il bene culturale,

soggetta al diritto d'autore, in quanto chi l'ha realizzata è morto da meno di 70 anni, come previsto dall'art. 25 della legge italiana sul diritto d'autore.

²⁷⁷ VELOTTO [2016].

²⁷⁸ GU [2004], art. 108, c. 1.

²⁷⁹ GU [2004], art. 108, c. 2.

²⁸⁰ GU [2004], art. 108, c. 3.

²⁸¹ Cfr. GU [2014].

²⁸² GU [2014], art. 12, c. 3: "[...] in modo da non poter essere ulteriormente riprodotte dall'utente se non, eventualmente, a bassa risoluzione digitale". MINIO [2018], p. 5: Si tratta dunque della possibilità di diffondere immagini anche on-line e in particolare su siti web e piattaforme di *social media*.

²⁸³ GU [2014], art. 12, c. 3. MINIO [2018], p. 5: Vale a dire non soggette ad un precedente permesso da parte dell'ente ed esenti da canoni.

²⁸⁴ GU [2014], art. 12, c. 3.

compreso il divieto di esporre lo stesso a sorgenti luminose (flash) e di utilizzare stativi o treppiedi²⁸⁵.

La normativa avrebbero dovuto inizialmente interessare tutti i beni culturali. Però, la Legge luglio 2014, n. 106, di conversione del Decreto-Legge 83/2014, con lo scopo di tutelare i beni bibliografici e archivistici, la cui riproduzione avrebbe comportato quel “contatto fisico con il bene” espressamente vietato dalla norma, escluse dal novero dei beni liberamente riproducibili queste due specifiche categorie²⁸⁶.

Nel caso di riproduzione dei suddetti beni, dunque, era necessario produrre una richiesta di autorizzazione con successivo pagamento, anche se motivata da esigenze personali o di studio²⁸⁷. Negli Archivi di Stato, l’uso della propria fotocamera era normalmente interdetto in presenza di un concessionario esterno di fotoriproduzione, mentre nei casi, più frequenti, in cui la fotografia con mezzo proprio era permessa, rimaneva sempre subordinata a una specifica richiesta di autorizzazione preventiva e al pagamento di una tariffa di tre euro per ogni unità archivistica da riprodurre²⁸⁸.

Dall’esclusione dei beni bibliografici e archivistici dalle categorie liberamente riproducibili susseguì un’immediata reazione da più fronti. In particolare, per iniziativa di associazioni, ricercatori, archivisti e intellettuali (tra cui anche Umberto Eco), si costituì il movimento “Fotografie libere per i beni culturali”, grazie alla cui attività di sensibilizzazione, il 16 maggio 2016 fu presentata una mozione al Ministero dei Beni e delle Attività Culturali da parte del Consiglio Superiore “Beni culturali e paesaggistici”, affinché la libera riproducibilità venisse estesa anche a queste categorie di beni²⁸⁹.

Con la Legge 4 agosto 2017, n. 124, “Legge annuale per il mercato e la concorrenza” fu infine superata questa differenza e fu modificato il comma 3-bis dell’articolo 108 del Codice dei beni culturali²⁹⁰. La nuova formulazione dell’articolo 108 ha infatti determinato la rimozione di detti divieti, tariffe e autorizzazioni, consentendo per

²⁸⁵ GU [2014], art. 12, c. 3.

²⁸⁶ MINIO [2018], p. 5.

²⁸⁷ VELOTTO [2016].

²⁸⁸ MODOLO [2017].

²⁸⁹ MINIO [2018], pp. 5-6.

²⁹⁰ GU [2017], art. 1, c. 171.

la prima volta agli utenti di tutte le biblioteche e gli archivi pubblici italiani di riprodurre liberamente con dispositivi digitali a distanza sia gli stampati che i documenti d'archivio²⁹¹.

Esso definisce libere le riproduzioni di tutti i beni culturali, condotti ora a categoria unitaria, se realizzate “per uso personale o per motivi di studio, ovvero da soggetti pubblici per finalità di valorizzazione”²⁹² e in modo da non far “derivare un pregiudizio ai beni culturali”²⁹³. Il comma 3 precisa come “nessun canone è dovuto per le riproduzioni [...], purché attuate senza scopo di lucro. I richiedenti sono comunque tenuti al rimborso delle spese sostenute dall'amministrazione concedente”²⁹⁴.

È da considerarsi libero non solo lo scatto in sé, ma anche la divulgazione delle immagini di beni bibliografici e archivistici con qualsiasi mezzo, purché esse siano state legittimamente acquisite e la loro diffusione non obbedisca a finalità lucrative (ad esempio attraverso il web o opuscoli a stampa non commerciali) sempre rispettando la protezione legislativa in materia di diritto d'autore e di *privacy*²⁹⁵.

Come accennato a inizio paragrafo, il Codice afferma che la libera riproduzione deve essere attuata nel rispetto delle disposizioni che tutelano il diritto d'autore. I beni culturali, in quanto opere dell'ingegno di carattere creativo realizzate da autore vivente o la cui morte non risalga a oltre settanta anni, possono essere sottoposti, oltre che alla tutela prevista dal Codice dei beni culturali, alla normativa sul diritto d'autore. Chi desidera riprodurre e utilizzare immagini di beni culturali deve dunque chiedere una preventiva autorizzazione all'autore o ai suoi eredi ai sensi della legge italiana sul diritto d'autore²⁹⁶.

Quanto oggi previsto dall'articolo 108 del Codice si pone come una sorta di eccezione all'articolo 107, secondo cui è facoltà delle pubbliche amministrazioni concedere il diritto o meno di riprodurre un bene culturale. Una simile disposizione è prevista dalla legge italiana sul diritto d'autore, secondo cui, salve le eccezioni previste al Capo V, i diritti di utilizzazione economica dell'opera, compreso quello di riproduzione, spettano al suo autore. La norma infatti consente sia la riproduzione di una parte di un'opera se effettuata “per uso di critica o di discussione” o per “fini di insegnamento o di ricerca scientifica” e,

²⁹¹ MODOLO [2017]. Cfr. GU [2004], art. 108, c. 3.

²⁹² GU [2004], art. 108, c. 3.

²⁹³ GU [2004], art. 108, c. 4.

²⁹⁴ GU [2004], art. 108, c. 3.

²⁹⁵ MODOLO [2017].

²⁹⁶ MINIO [2018], p. 7. “Il Ministero, le regioni e gli altri enti pubblici territoriali possono consentire la riproduzione nonché l'uso strumentale e precario dei beni culturali che abbiano in consegna, fatte salve le disposizioni [...] in materia di diritto d'autore.”, GU [2004], art. 107, c. 1.

in quest'ultimo caso, "l'utilizzo deve avvenire per finalità illustrative e per fini non commerciali"; sia la libera pubblicazione di immagini a bassa risoluzione o degradate attraverso la rete internet, per uso didattico o scientifico, purché tale utilizzo non sia "a scopo di lucro"²⁹⁷.

Non solo la riproduzione deve avvenire nel rispetto delle norme poste a tutela del diritto d'autore, ma essa deve anche essere effettuata nei soli casi di beni non sottoposti a restrizioni di consultabilità per ragioni di riservatezza (ai sensi degli artt. 122-127 del Codice dei beni culturali) e nel rispetto dunque della *privacy*²⁹⁸.

Allo scopo di uniformare l'applicazione della nuova modifica normativa in tutti gli archivi di Stato, la Direzione Generale Archivi è intervenuta a settembre con la circolare n. 33/2017 "Riproduzioni di documenti d'archivi effettuata da privati con mezzi propri", che definisce alcuni criteri operativi di carattere generale²⁹⁹. In primo luogo, essa annulla la richiesta di autorizzazione che l'utente era di volta in volta chiamato a compilare prima di riprodurre con mezzo proprio ciascuna unità archivistica e, secondariamente, introduce una autodichiarazione da sottoscrivere entro fine giornata al termine delle riprese effettuate. In tale dichiarazione l'utente indicherà le segnature delle unità fotografate e la finalità della riproduzione, dichiarando di agire nel rispetto dei regolamenti di tutela previsti dall'istituto e delle norme di legge in materia di beni culturali, dal diritto di autore e dalla *privacy* con particolare riferimento al Codice deontologico per il trattamento e la diffusione dei dati sensibili³⁰⁰.

²⁹⁷ MINIO [2018], pp. 7-8.

²⁹⁸ MODOLO [2017]. In merito ai beni archivistici cfr. GU [2004], in particolare il Capo III "Consultabilità dei documenti degli archivi e tutela della riservatezza" composto dagli artt. 122-127.

²⁹⁹ DIREZIONE GENERALE ARCHIVI [2017].

³⁰⁰ MODOLO [2017].

3 Il diritto alla riservatezza

Abbiamo guadagnato un tipo di libertà per perderne un'altra. Possiamo comunicare e avere informazioni ma abbiamo perso la privacy. Il che, per alcuni versi, non è detto sia un male [...]. L'importante è poter decidere a quale libertà rinunciamo e sapere bene quale libertà veniamo a guadagnare³⁰¹.

Le nuove tecnologie di internet, come ad esempio i sistemi di *file sharing*, hanno introdotto nuovi sistemi di fruizione delle informazioni, consentendo ad ogni individuo connesso alla rete sia di mettere a disposizione e pubblicare i propri contenuti, sia di scaricare *files* presenti sui computer di altri utenti³⁰².

Come delineato nel precedente capitolo, per fronteggiare il cambiamento tecnologico si sono sviluppate diverse regolamentazioni, in campo giuridico così come anche a livello deontologico da parte di diverse categorie professionali, volte a tutelare gli autori e i loro lavori creativi.

D'altra parte, nell'ambito delle innovazioni informatiche e telematiche, vengono condivisi sul Web anche dati e informazioni personali sugli utenti, la cui raccolta viene effettuata tramite modalità di tracciamento a volte anche invasive³⁰³.

Non sempre i dati vengono infatti pubblicati sulla rete consciamente, come attraverso la diffusione di *media* su *social networks* o tramite dispositivi mobili, ma spesso vengono condivisi in modo passivo ed inconsapevole attraverso modalità sempre più avanzate³⁰⁴.

Se da un lato la pubblicazione dei propri dati personali diventa un modo per l'utente di farsi proporre esperienze, servizi e prodotti sempre più personalizzati, dall'altro questi vengono impiegati da produttori e brand per scopi commerciali³⁰⁵. In particolare, per le aziende del Web i dati personali e il loro impiego costituiscono oggi un vero e proprio

³⁰¹ Parole rilasciate dal cosiddetto “padre della telefonia mobile” Martin Cooper (1928-) durante un'intervista, cfr. ASSANTE [2013].

³⁰² ATTANASIO [2009], p. 127.

³⁰³ ATTANASIO [2009], p. 127.

³⁰⁴ RAPICAVOLI [2017], p. 16.

³⁰⁵ RAPICAVOLI [2017], p. 16.

settore chiave con forti risvolti economici. Le informazioni, immagazzinate in server di grandi dimensioni con notevole capacità di memoria, possono essere impiegate per pubblicità mirate e per conoscere le preferenze delle persone³⁰⁶. Tra i dati che più spesso gli utenti generano oggi in maniera inconsapevole vi sono comportamenti e relazioni sociali, interessi, gusti e abitudini, umore e stati d'animo, posizione e spostamenti, proseguendo con i dati di salute fino ai moderni sistemi di riconoscimento facciale³⁰⁷. Il dato personale diventa così un parametro per misurare e offrire servizi e prodotti³⁰⁸.

In questo contesto risulta complesso il trattamento di molteplici dati e non riesce quindi sempre immediato orientarsi tra le diverse regolamentazioni, la cui conoscenza si rende però necessaria per ottenere il massimo rendimento dal Web³⁰⁹, adattare la normativa a tutela dei diritti dei cittadini relativamente alla protezione dei dati³¹⁰, permettere alle persone di avere il controllo dei dati personali che li riguardano e rafforzare la certezza giuridica e operativa per le persone fisiche, gli operatori economici e le autorità pubbliche³¹¹.

Mentre in passato il diritto alla *privacy* fu concepito per proteggere la diffusione di informazioni di soggetti da parte di terzi, nella odierna società dell'informazione il numero dei dati elaborati, condivisi e pubblicati è aumentato e oggi risultano innumerevoli i dati creati e che richiedono un sistema di tutela. Lo stesso sostantivo "riservatezza" viene sempre più utilizzato e la protezione dei dati personali risulta fondamentale per chi naviga in internet e utilizza i servizi ad esso connessi³¹².

L'obiettivo del seguente capitolo è affrontare il tema della *privacy* delineando l'attuale normativa in materia di protezione dei dati personali con uno sguardo agli elementi di novità introdotti dalla nuova disciplina europea (Regolamento europeo 679/2016 in materia di protezione dei dati personali) fino al Decreto Legislativo 101/2018 e ponendo a confronto le modalità intraprese in merito dagli istituti culturali come biblioteche e archivi.

³⁰⁶ CAVALLARI [2018].

³⁰⁷ RAPICAVOLI [2017], p. 17.

³⁰⁸ SAETTA [2018].

³⁰⁹ RAPICAVOLI [2017], p. 17.

³¹⁰ SAETTA [2018].

³¹¹ GUUE [2016a], settimo considerando.

³¹² CAVALLARI [2018].

3.1 Riservatezza, *privacy* e dati personali

Il diritto alla riservatezza e la tutela dei dati personali sono due diversi istituti giuridici che, pur regolando casi analoghi (anche se non sovrapponibili), risultano essere ontologicamente diversi³¹³.

Il concetto di riservatezza (o *privacy*) è stato introdotto nel momento in cui la società ha iniziato a sentire la necessità di tutelare la vita privata e familiare da una circolazione delle informazioni sempre più vasta e veloce. Nel 1890 furono i giuristi bostoniani Samuel D. Warren³¹⁴ e Louis Brandeis³¹⁵ a scrivere per primi un articolo intitolato “*Right to Privacy*”³¹⁶. Nella sua accezione originaria, questo diritto si configurava come “*right to be let alone*”, ossia di non subire intrusioni indesiderate nella sfera della propria vita privata³¹⁷.

La *privacy* è infatti il diritto di scegliere cosa si vuole rendere conoscibile agli altri del proprio spazio personale³¹⁸. È volta a non far rilevare informazioni sul proprio conto e nasce come limite alla libertà di espressione e al diritto all’informazione. È quindi il diritto a che non vengano diffuse informazioni personali, a mezzo stampa o tramite i media, senza che la persona interessata abbia dato il suo consenso, a meno che la notizia ad essa riferita sia di pubblico interesse³¹⁹.

Mentre la *privacy* rappresenta dunque una sorta di diritto individuale che tutela l’individuo nella sua solitudine, il diritto alla protezione dei dati personali estende invece la tutela del singolo oltre la sfera della vita privata e in particolare nelle relazioni sociali, garantendo così l’autodeterminazione decisionale e il controllo sulla circolazione dei propri dati. Si tratta, quindi, di garantire la libertà personale come diritto fondamentale non solo come libertà fisica, ma anche contro ogni controllo illegittimo e ogni ingerenza altrui³²⁰.

³¹³ MONTI [2017].

³¹⁴ WIKIPEDIA [2018]: Samuel D. Warren nasce il 18 febbraio 1852 e muore il 20 febbraio 1910.

³¹⁵ WIKIPEDIA [2019a]: Louis Brandeis nasce il 13 novembre 1856 e muore il 5 ottobre 1941.

³¹⁶ WARREN e BRANDEIS [1890].

³¹⁷ CAVALLARI [2018].

³¹⁸ Come esemplificato da MONTI [2017], si immagina di stare di fronte ad un cancello chiuso. Tutto quello che sta dietro il cancello è privato, su tutto ciò che è al di fuori del cancello, nello spazio pubblico, viene meno la *reasonable privacy expectation*.

³¹⁹ SAETTA [2018].

³²⁰ SAETTA [2018]. Per la comprensione del concetto si riassume l’esempio di MONTI [2017]: Per la comprensione del concetto si riassume l’esempio di MONTI [2017]: La scelta di un individuo, di credo cattolico, di indossare in modo visibile e pubblico un simbolo religioso (ad esempio una spilla che

In base alla normativa che regola tale diritto ogni individuo può pretendere che i suoi dati personali vengano raccolti e trattati nel rispetto delle regole e dei principi previsti dalle leggi in materia, sia dell'Unione Europea che dei singoli Stati nazionali. L'interessato ha il potere di disporre dei propri dati, assicurandosi il controllo su tutte le informazioni riguardanti la sua vita privata, e fornendogli nel contempo gli strumenti per la tutela di queste informazioni³²¹.

riproduce un crocifisso) indica che si sta consapevolmente rinunciando alla segretezza dell'informazione sul proprio credo confessionale. Coloro che acquisiscono tale informazione non violano la *privacy*, perché il suddetto individuo sceglie volontariamente di comunicare all'esterno questo dato. La questione diventa più complessa nel momento in cui ad esempio l'azienda presso il quale l'individuo lavora stende un elenco dei suoi dipendenti classificandoli per fede religiosa, basandosi su informazioni rese disponibili apertamente dai lavoratori stessi. Benché anche in questo caso non si verifichi alcun illecito in merito al diritto alla riservatezza, potrebbe manifestarsi un'inosservanza in merito alla protezione dei dati personali. Se ad esempio lo scopo di tale trattamento dei dati riguardasse il rispetto nella mensa delle necessità alimentari dei dipendenti non sussisterebbe alcun problema. Se la finalità fosse invece legata alla discriminazione di alcuni lavoratori rispetto ad altri si verificherebbe invece un illecito secondo il Codice dei dati personali e il Regolamento generale sulla protezione dei dati personali. Se la stessa azienda avesse poi schedato i lavoratori procurandosi informazioni non pubblicamente disponibili per finalità contrarie alla legge, avrebbe allora violato sia la *privacy* del dipendente (per avere conosciuto ciò che non poteva conoscere), sia il suo diritto alla protezione dei dati personali (per avere inserito quelle informazioni in un archivio finalizzato ad attività non consentite).

³²¹ SAETTA [2018].

3.2 Le normative in materia

La riservatezza e la protezione delle persone fisiche con riguardo al trattamento dei dati di carattere personale è un diritto fondamentale³²² tutelato in ambito nazionale, europeo e internazionale.

Nella normativa italiana il Codice per la protezione dei dati personali riunisce la normativa vigente in materia prevedendo tre parti: nella prima i principi generali applicabili a ogni trattamento dei dati personali, nella seconda le disposizioni relative a specifici settori dell'amministrazione pubblica e privata e nella terza nonché ultima le forme di tutela amministrativa e giurisdizionale degli interessati, le sanzioni e gli illeciti³²³.

Fuori dal contesto italiano, la Carta dei diritti fondamentali dell'Unione europea definisce come ogni individuo abbia diritto al rispetto della propria vita privata e familiare, del proprio domicilio e delle sue comunicazioni³²⁴ e alla protezione e al trattamento secondo il principio di lealtà dei dati personali che lo riguardano³²⁵. Il tema della *privacy* viene menzionato inoltre nel Trattato sul funzionamento dell'Unione europea (TFUE)³²⁶, nella Dichiarazione universale dei diritti umani (UDHR) delle Nazioni Unite (ONU)³²⁷ e nella Convenzione Europea dei Diritti dell'Uomo³²⁸.

Di recente promulgazione si colloca il già menzionato Regolamento generale sulla protezione dei dati personali (*General Data Protection Regulation*, noto con la sigla GDPR). Il testo europeo, entrato in vigore nel maggio 2016, è stato reso applicabile in tutti gli Stati membri dell'Unione europea dal 25 maggio 2018, costituendo di fatto la nuova normativa in materia di trattamento dei dati personali e di libera circolazione di tali dati³²⁹.

Nella normativa italiana il GDPR è stato recepito con il Decreto Legislativo 10 agosto 2018, n. 101³³⁰. Abrogando e modificando diversi articoli, esso ha adeguato il

³²² GUUE [2016a], primo considerando.

³²³ Cfr. GU [2003b]. Da ora in poi abbreviato come Codice della *privacy*.

³²⁴ GUUE [2016b], art. 7.

³²⁵ GUUE [2016b], art. 8.

³²⁶ GUUE [2012], art. 16.

³²⁷ ONU [1948], art. 12.

³²⁸ CEDU [1950], art. 8.

³²⁹ GUUE [2016a], art. 1, c. 1.

³³⁰ GU [2018].

Codice della *privacy* alle disposizioni europee, che rimane comunque valido per gli specifici articoli non esplicitamente abrogati dal detto decreto³³¹.

3.2.1 Ambito di applicazione

Il GDPR disciplina il trattamento di dati personali conservati in un archivio³³² di interessati che si trovano nell'Unione Europea effettuato da un titolare o un responsabile che può o meno risiedere nell'Unione Europea³³³. Con il termine “trattamento” si intendono tutte quelle operazioni, automatizzate e non, di raccolta, registrazione, organizzazione, strutturazione, conservazione, adattamento, modifica, estrazione, consultazione, uso, comunicazione mediante trasmissione, diffusione o qualsiasi altra forma di messa a disposizione, raffronto, interconnessione, limitazione e cancellazione³³⁴.

Il Regolamento esclude la gestione di dati personali per attività di sicurezza nazionale o di ordine pubblico, ossia effettuati dalle autorità competenti per gli scopi di prevenzione, indagine, individuazione e persecuzione di reati penali o esecuzione di provvedimenti penali³³⁵.

Il campo di applicazione riguarda i dati personali di persone fisiche, e non di soggetti aventi personalità giuridica³³⁶, trattati in qualsiasi attività (professionale, economica, di interesse pubblico, associativa, eccetera) a esclusione delle attività della vita personale o domestica (ad accezione della pubblicazione on line di dati personali di persone fisiche, anche se nell'ambito personale o domestico, in quanto si tratta di divulgazione indistinta)³³⁷.

³³¹ A mero scopo informativo il Garante per la protezione dei dati personali rende disponibile sul proprio sito web istituzionale il *Codice della privacy* integrato con le modifiche introdotte dal D. Lgs. n. 101 del 10/08/2018: <www.garanteprivacy.it/documents/10160/0/Codice+in+materia+di+protezione+dei+dati+personali+%28Testo+coordinato%29.pdf/b1787d6b-6bce-07da-a38f-3742e3888c1d?version=1.7>.

³³² Reg. UE 679/2016, art. 2, c. 1. L'art. 4. definisce l'archivio come “qualsiasi insieme strutturato di dati personali accessibili secondo criteri determinati, indipendentemente dal fatto che tale insieme sia centralizzato, decentralizzato o ripartito in modo funzionale o geografico”. In modo simile viene definito nel *Codice della privacy* come “banca dati” nella normativa italiana.

³³³ GUUE [2016a], art. 3.

³³⁴ GUUE [2016a], art. 3.

³³⁵ GUUE [2016a], art. 2

³³⁶ GUUE [2016a], quattordicesimo considerando.

³³⁷ GUUE [2016a], diciottesimo considerando.

3.2.2 Dati personali

I dati personali riguardano qualsiasi informazione inerente a una persona fisica individuata, direttamente o indirettamente, tramite un identificativo (nome, numero di identificazione, dati relativi all'ubicazione, identificativo online o altri elementi caratteristici della propria identità fisica, fisiologica, genetica, psichica, economica, culturale o sociale)³³⁸.

Il testo europeo individua particolari categorie di dati che richiedono specifiche attenzioni e che presentano rischi specifici per i diritti e le libertà fondamentali o per la dignità dell'interessato. È vietato in particolare trattare i dati sensibili relativi all'origine razziale o etnica, alle opinioni politiche, religiose e filosofiche, all'adesione a partiti, sindacati e associazioni, i dati genetici e biometrici intesi a identificare in modo univoco una persona fisica, i dati relativi alla salute o alla vita sessuale o all'orientamento sessuale della persona³³⁹ e i dati relativi alle condanne penali e ai reati³⁴⁰.

3.2.3 Principi

Il trattamento dei dati personali deve avvenire nel rispetto dei principi generali individuati nel GDPR. I dati devono essere trattati in modo lecito, corretto e trasparenza (principio di liceità e correttezza) e raccolti per scopi legittimi, determinati ed espliciti in altre operazioni del trattamento in termini compatibili con tali scopi (principio di limitazione della finalità). I dati devono essere adeguati, pertinenti e limitati rispetto agli obiettivi per i quali sono raccolti e trattati (principio di minimizzazione dei dati), esatti, completi e aggiornati (principio di esattezza) e conservati in una forma che consenta l'identificazione dell'interessato per un periodo di tempo non superiore al conseguimento delle finalità per le quali sono trattati (principio di limitazione della conservazione), trattati in modo da garantire una sicurezza appropriata dei dati personali da trattamenti non autorizzati o illeciti o da danni accidentali (principio di integrità e riservatezza). Infine, il

³³⁸ GUUE [2016a], art. 4.

³³⁹ GUUE [2016a], art. 9, par. 1.

³⁴⁰ GUUE [2016a], art. 10.

titolare del trattamento è competente per il rispetto dei suddetti principi (principio di responsabilizzazione)³⁴¹.

³⁴¹ GUUE [2016a], art. 5.

3.3 Il concetto di *privacy* negli istituti di conservazione della memoria

3.3.1 Introduzione

Il tema della *privacy* e del trattamento dei dati è attuale tanto per la società dell'informazione quanto in ambito professionale. Eseguire operazioni di marketing online, diffondere contenuti pubblicitari, utilizzare siti web o piattaforme di *social network*, avviare campagne di e-mail marketing, impiegare *cookies* o strumenti analoghi per monitorare le visite o facilitare la navigazione, organizzare servizi ai quali aderire o gestire form di contatti online sono solo alcune delle attività che devono essere effettuate nel rispetto delle regole prescritte dalla normativa in materia di *privacy*³⁴².

Mentre la legge prevede una tutela più forte per i dati sensibili e giudiziari, nei codici deontologici di bibliotecari e archivisti qualsiasi dato personale va trattato con cautela³⁴³.

3.3.2 *Privacy* in biblioteca

In biblioteca, pur essendo rilevante la *privacy* di tipo spaziale, che consiglia ad esempio di mantenere una giusta distanza tra le postazioni degli utenti³⁴⁴, risulta essere di maggiore rilevanza la riservatezza di tipo informazionale. Questo concetto si traduce nel diritto per gli utenti alla segretezza della corrispondenza, a non essere spiati, a non ricevere informazioni fastidiose o indesiderate e alla facoltà di controllare i propri dati personali³⁴⁵.

Durante l'espletamento dei vari servizi, i bibliotecari dovranno quindi assicurare la più totale confidenzialità nella gestione e manipolazione delle informazioni dei propri utenti e ridurre al minimo i dati indispensabili richiesti. Questo aspetto rafforza positivamente il concetto di libero accesso a qualsiasi informazione pubblicamente disponibile intrinseco alla libertà intellettuale, aumentando da un lato la possibilità per gli

³⁴² RAPICAVOLI [2017], pp. 13-14.

³⁴³ Cfr. RIDI [2015] in ambito bibliotecario e CARUCCI e GUERCIO [2008] in ambito archivistico.

³⁴⁴ RIDI [2011], p. 86.

³⁴⁵ RIDI [2015], pp. 27-28.

utenti di informarsi liberamente e senza timore e, dall'altro, riducendo il rischio di eventuali giudizi e discriminazioni da parte di chi venga a conoscenza degli interessi formativi e delle letture di ciascuno³⁴⁶. Se nessun altro sa cosa si vuole leggere, ci si sente più liberi di ricercare e informarsi su ciò che si vuole, al contrario se chiunque può sapere e di conseguenza giudicare cosa, quando e come si cerca, non è possibile accedere ai prodotti intellettuali di altri in completa libertà³⁴⁷.

Per quanto l'accesso all'informazione sia un principio fondamentale, non è esclusivo³⁴⁸ e in merito alla diffusione indiscriminata di informazioni il diritto alla riservatezza applica dei leciti confini. Iniziative bibliotecarie nel campo della *privacy*, come ad esempio evitare di procurarsi troppe informazioni e documenti per i propri utenti o assicurarsi che gli utenti stessi non violino la riservatezza di altre persone (come utenti, bibliotecari, autori o detentori di fonti informative riservate), possono indebolire la libertà intellettuale³⁴⁹.

Dal momento che per garantire i servizi offerti in biblioteca è spesso necessario raccogliere e trattare informazioni personali, il diritto alla riservatezza viene contemplato nelle deontologie bibliotecarie di diversi paesi e le raccomandazioni più spesso contenutevi riguardano la raccolta dei soli dati degli utenti strettamente indispensabili per gestire i servizi e il divieto di accesso a tali informazioni a chiunque non sia necessariamente coinvolto nella gestione dei servizi stessi³⁵⁰.

Per l'AIB “i bibliotecari devono garantire la riservatezza degli utenti, delle informazioni che essi hanno richiesto o ricevuto o che comunque li riguardino e delle fonti utilizzate”³⁵¹.

Il concetto è ribadito in campo internazionale dall'IFLA, che definisce come “i bibliotecari [...] rispettano la *privacy* personale e la protezione dei dati personali che è indispensabile vengano scambiati tra individui e istituzioni. Il rapporto tra la biblioteca e l'utente è confidenziale e i bibliotecari [...] adotteranno misure appropriate per garantire che i dati degli utenti non vengano diffusi al di là della transazione originale”³⁵².

³⁴⁶ RIDI [2011], p. 87.

³⁴⁷ RIDI [2011], p. 78.

³⁴⁸ RIDI [2011], p. 83.

³⁴⁹ RIDI [2011], pp. 87-88.

³⁵⁰ RIDI [2015], p. 28.

³⁵¹ AIB [2014], art. 1.7.

³⁵² IFLA [2012], sezione 3.

Ridi individua per i bibliotecari alcuni comportamenti da seguire per proteggere maggiormente la *privacy* degli utenti, ad esempio prediligendo e potenziando la condizione di anonimato degli utenti sia nella fase di fruizione di un servizio bibliotecario sia nel momento in cui vengono rilasciati i propri dati per scopi statistici. Fondamentale è inoltre rendere noto quali informazioni personali verranno memorizzate in fase di registrazione, così come anche elaborare ogni dato esclusivamente per le finalità per le quali è stato richiesto. Buona prassi è anche evitare di proporre pubblicità e strategie di socializzazione insistenti e invadenti. All'utente deve essere garantita la possibilità di poter accedere ai propri dati archiviati e di richiederne la rettifica o la cancellazione. Infine, solamente in caso di esplicito e documentato obbligo giuridico, le autorità giudiziarie possono richiedere i dati degli utenti³⁵³.

3.3.3 *Privacy* in archivio

Come accennato brevemente nel precedente capitolo, in ambito archivistico e, nello specifico, nell'ambito della consultabilità dei documenti, il Codice di deontologia e di buona condotta per i trattamenti di dati personali per scopi storici³⁵⁴ costituisce il provvedimento fondamentale per gli archivisti. Si tratta di un punto di riferimento per la tutela dei dati personali sia quando si tratti di attività delle pubbliche amministrazioni o di soggetti privati, sia per quanto riguarda il trattamento dei dati personali presenti nelle fonti documentarie conservate presso gli Archivi di Stato e gli Archivi storici degli enti pubblici o negli archivi privati. Esso include la disciplina dell'accesso ai documenti e le procedure per ottenere l'autorizzazione alla consultazione anticipata dei documenti riservati, i principi per la tutela dell'interessato e le norme di condotta per archivisti e ricercatori³⁵⁵.

Dal 2003 è allegato al Codice della *privacy*, il cui Titolo VII è dedicato ai trattamenti a fini di archiviazione nel pubblico interesse, di ricerca scientifica o storica o a fini statistici. Il Capo II, dedicato al trattamento ai fini di archiviazione nel pubblico interesse o di ricerca storica, definisce come i dati personali non debbano essere utilizzati per adottare provvedimenti amministrativi sfavorevoli all'interessato, come i documenti contenenti dati

³⁵³ RIDI [2015], pp. 29-30.

³⁵⁴ Cfr. GU [2001].

³⁵⁵ CARUCCI e GUERCIO, p. 165.

personali possano essere usati solo se pertinenti a scopi storici e come i dati personali possano essere diffusi solo se relativi a fatti resi noti dall'interessato³⁵⁶. Il Codice definisce infine come le deontologie debbano individuare le regole di non discriminazione nei confronti degli utenti nella comunicazione diffusione dei dati, le cautele per raccolta, consultazione, diffusione di documenti concernenti dati sensibili e le modalità di applicazione agli archivi privati della disciplina in materia di trattamento dei dati a scopi storici³⁵⁷.

Tra i principi argomenti trattati nel Codice di deontologia si delineano i diritti degli interessati, come chiedere e ottenere l'aggiornamento, la rettifica e l'integrazione dei dati che li riguardano e ottenere il "blocco dei dati" che non siano di interesse pubblico, se vi sia il rischio di lesione a dignità, riservatezza e identità personali (diritto all'oblio).

Gli archivisti quanto i ricercatori utilizzano dati e informazioni e entrambe le categorie devono osservare alcune regole. Per i primi sarà fondamentale seguire le regole di condotta per gli archivisti, principi di correttezza e non discriminazione nei confronti dei ricercatori, garantire un ampio accesso alle fonti archivistiche per facilitare la ricerca e il reperimento di informazioni, impegnarsi a mantenere riservate le informazioni concernenti dati personali, aggiornare le proprie conoscenze professionali storiche, amministrative e tecnologiche, preoccuparsi del recupero, dell'acquisizione, della tutela e della conservazione fisica dei documenti, prevenire ogni attività diretta a deformare fatti, testimonianze, documenti o dati e rispettare e far rispettare le misure di sicurezza³⁵⁸.

I ricercatori invece si occuperanno di trattare i dati personali favorendo il rispetto dei diritti, della libertà e della dignità delle persone interessate, diffondendo dati personali se indispensabili alla ricerca e se contro la dignità e la riservatezza delle persone e astenendosi dal riportare dati relativi alla sfera privata, come ad esempio inerenti allo stato di salute o alle abitudini sessuali³⁵⁹.

³⁵⁶ GU [2003b], art. 101.

³⁵⁷ GU [2003b], art. 102.

³⁵⁸ GU [2003b]. Si tratta degli articoli elencati al Capo II (artt. 3-8).

³⁵⁹ GU [2003b]. Si veda il Capo III (artt. 9-14).

4 La divulgazione del sapere scientifico nel web

È spesso così con Internet: quando rimuove i muri, abbraccia la natura disordinata che li circonda [...] l'oggi continuo della scienza significa che a volte sarà più difficile sapere con esattezza chi ha trovato cosa, perché la scoperta potrebbe essere il risultato di una collaborazione pubblica di cui magari i collaboratori non sono nemmeno al corrente. Ai singoli scienziati potrebbe non piacere la perdita di questo riconoscimento di autorevolezza, ma per la scienza sarebbe senza dubbio un vantaggio³⁶⁰.

L'avvento della tecnologia digitale ha trasformato radicalmente i metodi e i canali di diffusione e di produzione della cultura e del sapere, incidendo sul modo di costruire, gestire e distribuire la conoscenza e sul suo impatto nella società³⁶¹.

I protagonisti di questi sviluppi sono i ricercatori, i mediatori di informazioni e i cittadini comuni, tutti e tre dinnanzi al confronto con processi della comunicazione scientifica diversi rispetto ai sistemi tradizionali³⁶².

Se da un lato internet viene fin da subito utilizzato dalla comunità scientifica per ottenere una comunicazione veloce di idee e risultati di ricerca³⁶³, dall'altro si fa strada il movimento *Open Access*, inizialmente avviato dai primi pionieri della rete, che ha interessato in modo crescente ricercatori e cittadini promuovendo l'accesso aperto alla letteratura scientifica, ai set di dati della ricerca e a tutto ciò che viene prodotto e finanziato con denaro pubblico³⁶⁴.

Gli strumenti del movimento ad accesso aperto (gli archivi istituzionali e disciplinari e le riviste), così come anche le piattaforme *social* (in particolare quelle accademiche), hanno contribuito a facilitare la comunicazione veloce di idee e

³⁶⁰ WEINBERGER [2012], p. 198.

³⁶¹ GRECO [2012], p. 6: "Fra qualche anno la vera necessità non starà nella raccolta di questi dati, ma nel saperli gestire. Occorre infatti non solo imparare a conservarli ma soprattutto a saperli utilizzare".

³⁶² LO CASTRO [2016], p. 32.

³⁶³ TAMMARO [2014], p. 25.

³⁶⁴ LO CASTRO [2016], p. 32.

pubblicazioni e a rendere la comunità, scientifica e non, sempre più connessa e collaborativa³⁶⁵.

Gli archivi *open access*, generalmente gestiti da università, centri di ricerca, biblioteche, consorzi o enti non profit³⁶⁶, intendono la conoscenza come bene comune e la comunicazione scientifica come conservazione ricca, grande e aperta, in cui i risultati delle ricerche devono essere resi disponibili gratuitamente e pubblicamente alla collettività³⁶⁷.

Le piattaforme *social*, poiché gestiti da aziende private con scopo di lucro, non sono propriamente associabili al concetto di *Open Access*. Si vedrà comunque come alcuni servizi tipici del Web 2.0, in particolare il *social networking*, abbiano contribuito ad ampliare il numero degli strumenti disponibili non solo per consultare le informazioni già presenti in rete, ma anche per pubblicarne di nuove, modificarle e contribuire alla loro creazione³⁶⁸.

Le biblioteche universitarie e degli istituti di ricerca mostrano un atteggiamento favorevole ai principi dell'accesso aperto, in quanto i valori di accesso alla conoscenza, di interesse per i nuovi media e per i formati digitali e di scambio delle idee e dei sistemi culturali ben si adattano ai principi della deontologia bibliotecaria. L'obiettivo è di essere sempre più attive nel flusso della comunicazione scientifica verso la cura dell'intero ciclo della ricerca scientifica (produzione, disseminazione, valutazione e riuso della conoscenza)³⁶⁹, contribuendo alla costruzione della visione della conoscenza come bene comune³⁷⁰.

Anche nell'ambito online i contributi creativi sono considerati a tutti gli effetti delle "opere dell'ingegno" tutelate³⁷¹. Potrebbe però risultare come il modello del diritto d'autore, che difende la creatività dell'autore, sia inadatto per controllare una relazione interattiva in cui si attenua la distinzione tra lettore e autore e ciascuno degli attori può intervenire nell'elaborazione delle informazioni sottoponendole a un processo di riuso e di

³⁶⁵ TAMMARO [2014], p. 25.

³⁶⁶ SCOTTI [2017], p. 120.

³⁶⁷ ALIPRANDI [2013], p. 10.

³⁶⁸ SCOTTI [2017], p. 120.

³⁶⁹ CASSELLA [2012], p. 12.

³⁷⁰ LO CASTRO [2016], p. 32. CASSELLA [2012], p. 11: "Nella "società della conoscenza" la conoscenza è un bene che può e deve essere condiviso. È un bene comune e inesauribile". VITIELLO [2010], p. 63: "Per *common*, tradotto in italiano con "bene comune", si intende una risorsa naturale o intellettuale che, per sue caratteristiche intrinseche, è originariamente condivisa da un gruppo di individui".

³⁷¹ TRUCCOLO [2017], p. 19.

aggregazione impensabile nel tradizionale modello di tutela autorale³⁷². Inoltre, richiamandosi all'industria dell'intrattenimento, il diritto d'autore è ammissibile per la letteratura generatrice di *royalty* e per salvaguardare gli interessi degli autori che vivono dei proventi della loro opera intellettuale, ma non è sempre altrettanto giustificabile nell'ambito della comunicazione scientifica³⁷³.

L'avvento di un fenomeno connesso, anche se distinto rispetto all'OA, ovvero quello del *software open source*, segna nel campo un cambiamento ponendosi in contrapposizione rispetto al tradizionale modello di protezione autorale incentrato sulla formula "tutti i diritti riservati"³⁷⁴. Il concetto di *copyleft* sottolinea inoltre come non sia necessario pagare un compenso per l'utilizzo di un programma, ma che siano lecite le operazioni di copia, modifica, distribuzione e pubblicazione in una versione perfezionata³⁷⁵.

Inversamente ai principi di protezione del diritto d'autore, vengono individuate delle licenze, in particolare in seno al progetto *Creative Commons*, finalizzate alla libera distribuzione di un'opera, autorizzando gli utilizzi che non sarebbero altrimenti consentiti dal modello di *copyright* tradizionale³⁷⁶.

³⁷² FREDA [2010], p. 70.

³⁷³ In CASSELLA [2012], pp. 27-28 troviamo le caratteristiche della letteratura scientifica che la rendono diversa rispetto a quella generatrice di *royalty*: i ricercatori accademici non ricevono proventi dalle loro pubblicazioni, il sapere scientifico è prodotto grazie a fondi pubblici (universitari, locali, nazionali o internazionali) ed è autoreferenziale, si rivolge cioè a un'utenza in prevalenza accademica.

³⁷⁴ ALIPRANDI [2013], p. 10.

³⁷⁵ GUERRINI [2010], p. 111.

³⁷⁶ ALIPRANDI [2013], pp. 21-22.

4.1 Il movimento *Open Access*

4.1.1 La nascita

Durante la rivoluzione digitale, in particolare dalla metà degli anni Novanta, i grandi editori internazionali hanno iniziato a pubblicare le loro riviste in formato elettronico. Contemporaneamente, le grandi multinazionali dell'informazione scientifica hanno cominciato un processo crescente di fusioni e acquisizioni, lasciando il mercato nelle mani di pochi gruppi editoriali e creando per questi ultimi una situazione di monopolio³⁷⁷.

Tale evoluzione dell'editoria scientifica è stata favorita dalla rivoluzione tecnologica. Internet si è posto da un lato come potente alleato del mercato editoriale scientifico, consentendo di lanciare i nuovi prodotti editoriali a livello mondiale, proporre nuovi ed efficaci canali di marketing e promozione e valorizzare il *brand* editoriale. La tecnologia ha contribuito dall'altro a intensificare il controllo sull'informazione fornendo agli editori degli strumenti avanzati per delimitare l'accesso all'informazione, tra cui ad esempio i sistemi anticopia (*Digital Rights Management*), i *software* di crittografia, le possibilità di tenere segreto il codice sorgente di un programma e i sistemi di *editing* finalizzati a rendere poco leggibile una fotocopia³⁷⁸.

La concentrazione della comunicazione scientifica nelle mani di pochi grandi editori ha reso questi ultimi in grado di richiedere un aumento dei prezzi degli abbonamenti alle pubblicazioni di ricerca, cresciuti esponenzialmente a partire dalla metà degli anni Novanta quando gli editori commerciali hanno cominciato a trasferire le loro riviste sul supporto digitale³⁷⁹.

In base a tale meccanismo, il tradizionale sistema della comunicazione scientifica prevede che i ricercatori stipendiati dai propri atenei cedano gratuitamente i diritti patrimoniali detenuti sulle proprie ricerche agli editori e che questi, in grado di offrire le forme di pubblicazione più prestigiose, le rivendano a caro prezzo alle biblioteche di quelle medesime università presso le quali gli autori lavorano³⁸⁰.

³⁷⁷ CASSELLA [2012], p. 25.

³⁷⁸ CASSELLA [2012], pp. 25-27.

³⁷⁹ CASSELLA [2012], p. 24.

³⁸⁰ DE ROBBIO [2007], p. IX. DELLE DONNE et al. [2018], p. 3: “La crescita esponenziale dei prezzi dei periodici avvenuta a partire dagli anni Novanta del secolo scorso si è ripercossa non solo sui settori

Nella maggior parte dei casi, i contratti editoriali comportano per gli autori una cessione esclusiva dei loro diritti di sfruttamento economico (pubblicazione, riproduzione, traduzione, trascrizione, rielaborazione e comunicazione al pubblico), in seguito della quale qualsiasi utilizzo successivo dell'opera è soggetto a un'autorizzazione editoriale³⁸¹.

Gli autori sono spesso inconsapevoli delle conseguenze negative della cessione dei diritti patrimoniali che danneggiano tanto loro stessi quanto le istituzioni, oltre alla comunità di ricerca nella sua interezza³⁸². Anche nei rari casi in cui siano informati delle varie implicazioni, la pubblicazione di una rivista scientifica rappresenta comunque un passaggio importante e indispensabile per la carriera universitaria³⁸³.

In conseguenza a queste criticità, se da una parte le università pagano paradossalmente due volte i risultati delle ricerche, stipendiando prima gli autori e abbonandosi poi alle riviste, dall'altra le biblioteche non riescono a sostenere le tariffe crescenti. Ne deriva una riduzione del numero degli abbonamenti, oltre a una penalizzazione e riduzione dell'accesso alla letteratura scientifica di proprio interesse³⁸⁴, aumentando il *digital divide* tra paesi info-ricchi e paesi info-poveri³⁸⁵. Parallelamente gli autori perdono il controllo sui propri lavori. Cedendo infatti i diritti economici di riutilizzo dei propri materiali, non sono più autorizzati a usarli nei corsi (ad esempio per la creazione di dispense didattiche o per il deposito negli archivi istituzionali), a metterli a disposizione delle comunità istituzionali e a presentarli ai convegni, in quanto una cessione esclusiva dei diritti comporta la totale perdita di controllo sulla proprietà intellettuale³⁸⁶.

L'esigenza di ottenere un accesso più ampio alla conoscenza si era intanto manifestata già agli inizi degli anni Novanta con una sempre maggiore dimestichezza nell'uso di depositi digitali di contributi scientifici creati dai ricercatori nel corso della loro attività istituzionale. Negli Stati Uniti in particolare, gli studiosi accademici iniziano per primi a utilizzare i termini *archive* e *open archives* per indicare le raccolte depositate in

disciplinari di area scientifica, tecnica e medica (STM), che affidano quasi esclusivamente alle riviste la diffusione dei risultati delle ricerche, ma su tutti gli ambiti disciplinari, in quanto le biblioteche, trascinate nella spirale del rialzo dei prezzi, sono state presto costrette a tagliare anche gli acquisti di monografie di ricerca, il prodotto preminente, nell'ambito delle scienze umane e sociali, per presentare i risultati di un articolato percorso di ricerca”.

³⁸¹ CASSELLA [2012], p. 29.

³⁸² DE ROBBIO e GALIMBERTI [2008], p. 31.

³⁸³ CASSELLA [2012], p. 29.

³⁸⁴ DE ROBBIO [2007], p. IX.

³⁸⁵ DE ROBBIO [2006b], p. 32.

³⁸⁶ DE ROBBIO e GALIMBERTI [2008], pp. 30-31.

server gestiti da vari istituti di ricerca³⁸⁷. Trattandosi di depositi online di documentazione scientifica ad accesso libero e gratuito sia a livello di immissione che di lettura, privi di *peer-review* e altri controlli di qualità, essi consentono ai ricercatori sia di depositare i propri contributi, sia di accedere in modo semplice, gratuito e immediato allo stato di avanzamento nel proprio ambito di studi³⁸⁸.

Agli inizi del XXI secolo viene concepita la formulazione *Open Access*, divenendo presto un'iniziativa ben delineata, tanto da riferirsi al "movimento OA" per indicare il processo di creazione, gestione e diffusione dei risultati delle ricerche scientifiche finanziate con fondi pubblici e privati, offrendo una migliore e più ampia comunicazione della conoscenza al maggior numero di persone³⁸⁹.

Le finalità sono sia economiche, in merito alla volontà che dati, informazioni e risultati delle ricerche siano resi disponibili gratuitamente ai cittadini interessati alle nuove acquisizioni scientifiche, sia etiche, considerando il coinvolgimento della comunità accademica tramite il confronto con altri esperti per cercare di perfezionare tecniche e contenuti³⁹⁰.

Per abbattere e ridurre l'accesso alla conoscenza, le biblioteche quali principali acquirenti delle pubblicazioni scientifiche, così come anche i ricercatori accademici, hanno cercato una soluzione abbracciando i principi del movimento *Open Access* e divenendone promotori³⁹¹. La semplicità con cui i contenuti intellettuali possono essere scaricati, rielaborati, scambiati, distribuiti e riprodotti a costi contenuti su internet ha evidenziato le problematicità della cessione in esclusiva dei diritti patrimoniali. L'OA si configura come possibile sistema di riequilibrio a favore degli autori e degli utenti, ripristinando un ambiente favorevole alla circolazione delle idee e alla tutela della conoscenza come bene comune³⁹².

³⁸⁷ GUERRINI [2010], p. 9.

³⁸⁸ DE ROBBIO [2007], p. X.

³⁸⁹ GUERRINI [2010], pp. 9-10. Si segnala SUBER [2004], docente di filosofia all'Earlham College in Indiana (USA) e uno dei principali esponenti del movimento *Open Access*, del quale si riportano le seguenti parole: "*Open-access (OA) literature is digital, online, free of charge, and free of most copyright and licensing restrictions, [...] removes price barriers (subscriptions, licensing fees, pay-per-view fees) and permission barriers (most copyright and licensing restrictions)*".

³⁹⁰ GUERRINI [2010], p. 10.

³⁹¹ CASSELLA [2012], p. 26.

³⁹² CASSELLA [2012], p. 30.

4.1.2 I fondamenti teorici

In seguito a un incontro promosso dall'*Open Society Institute* (OSI)³⁹³ nel dicembre del 2001, il 14 febbraio dell'anno seguente viene lanciata formalmente la *Budapest Open Access Initiative* (BOAI)³⁹⁴, che per la prima volta formula l'espressione "*Open Access*"³⁹⁵.

Secondo tale documento, il fenomeno dell'accesso aperto è nato dalla combinazione di due fattori, ossia dalla volontà degli studiosi di mettere a disposizione della collettività i propri studi e le proprie ricerche e dalla diffusione della tecnologia di internet quale mezzo di comunicazione. Questi due elementi, influenzando l'uno con l'altro, hanno dato nuova vita alla "diffusione mondiale in formato elettronico della letteratura scientifica *peer-reviewed* e l'accesso ad essa completamente gratuito e senza restrizioni per tutti gli scienziati, studiosi, insegnanti, studenti, e per ogni mente curiosa"³⁹⁶.

In linea con i principi del manifesto BOAI e del *Bethesda Statement*³⁹⁷, quest'ultimo pubblicato nel giugno del 2003 al termine di un convegno promosso dall'*Howard Hughes Medical Institute* (HHMI)³⁹⁸, nell'ottobre del 2003 è stata presentata la Dichiarazione di Berlino per l'Accesso aperto alla letteratura scientifica³⁹⁹. Essa costituisce, insieme alle precedenti, il manifesto del movimento *Open Access*, e promuove il passaggio verso il paradigma dell'accesso aperto digitale⁴⁰⁰.

La Dichiarazione di Berlino definisce come contributi "ad accesso aperto" le "pubblicazioni di risultati originali della ricerca scientifica, i dati grezzi e i metadati, le fonti, le rappresentazioni digitali grafiche e di immagini e i materiali multimediali scientifici"⁴⁰¹.

³⁹³ L'Open Society Institute è stato fondato nel 1993 da George Soros. Dal 2010 viene utilizzato il nome di Open Society Foundations (OSF) per descrivere la rete di fondazioni che sostengono finanziariamente i gruppi della società civile in tutto il mondo. Di seguito il sito di riferimento in lingua inglese: <www.opensocietyfoundations.org/who-we-are>.

³⁹⁴ Cfr. OSI [2002].

³⁹⁵ GUERRINI [2010], p. 17.

³⁹⁶ OSI [2002].

³⁹⁷ Si tratta della Dichiarazione di Bethesda sull'editoria ad accesso aperto, cfr. HHMI [2003].

³⁹⁸ GUERRINI [2010], p. 15.

³⁹⁹ Redatta su iniziativa della Società Max Planck (in tedesco "Max-Planck-Gesellschaft zur Förderung der Wissenschaften", abbreviata MPG). Di seguito il sito di riferimento disponibile in lingua tedesca: <www.mpg.de/de>.

⁴⁰⁰ FRANCESCHINI e INNOCENTI [2007], pp. 107-108.

⁴⁰¹ MPG [2003].

Per essere considerati come tali, ciascuno di essi deve poter soddisfare due requisiti. Primo, “l’autore(i) ed il detentore(i) dei diritti relativi a tale contributo garantiscono a tutti gli utilizzatori il diritto d’accesso gratuito, irrevocabile ed universale e l’autorizzazione a riprodurlo, utilizzarlo, distribuirlo, trasmetterlo e mostrarlo pubblicamente e a produrre e distribuire lavori da esso derivati in ogni formato digitale per ogni scopo responsabile, soggetto all’attribuzione autentica della paternità intellettuale (le pratiche della comunità scientifica manterranno i meccanismi in uso per imporre una corretta attribuzione ed un uso responsabile dei contributi resi pubblici come avviene attualmente), nonché il diritto di riprodurre una quantità limitata di copie stampate per il proprio uso personale”⁴⁰².

Secondo, “una versione completa del contributo e di tutti i materiali che lo corredano, inclusa una copia della autorizzazione come sopra indicato, in un formato elettronico secondo uno standard appropriato, è depositata (e dunque pubblicata) in almeno un archivio in linea che impieghi standard tecnici adeguati (come le definizioni degli *open archives*) e che sia supportato e mantenuto da un’istituzione accademica, una società scientifica, un’agenzia governativa o ogni altra organizzazione riconosciuta che persegua gli obiettivi dell’accesso aperto, della distribuzione illimitata, dell’interoperabilità e dell’archiviazione a lungo termine”⁴⁰³.

In base ai requisiti sopracitati, l’unica condizione posta riguarda la corretta attribuzione della paternità intellettuale (ossia il diritto morale di paternità dell’opera). Sebbene vi siano alcune opinioni contrarie alla circolazione aperta dei contributi scientifici, che la ritengono equiparabile a plagio, mancata protezione della paternità intellettuale e violazione dei diritti di utilizzazione, essa non pregiudica realmente la condotta di chi fa ricerca⁴⁰⁴. L’autore è infatti sempre tenuto a menzionare quali fonti ha inserito nel suo lavoro, dal momento che la citazione rappresenta, oltre che il denominatore comune di ogni etica scientifica, un diritto garantito dalle principali normative in materia di diritto d’autore⁴⁰⁵.

⁴⁰² MPG [2003].

⁴⁰³ MPG [2003].

⁴⁰⁴ GIGLIA [2017a], p. 11.

⁴⁰⁵ GIGLIA [2017b], pp. 53-54. È comunque tristemente diffuso, come notato da TRUCCOLO [2017], pp. 22-23, il fenomeno delle frodi scientifiche, che comunque investe tanto le riviste ad accesso aperto quanto quelle di tipo tradizionale. CASSELLA [2012], p. 48: “Il plagio era una prassi diffusa anche nel mondo analogico dell’accesso ristretto, con la differenza che su carta era molto più difficile scoprire chi commetteva un abuso di questo tipo. La rete e il formato digitale, da un lato, semplificano l’accesso ai contenuti, dall’altro, però, consentono anche di individuare molto più facilmente i plagi”.

La libera diffusione, lettura e riutilizzo di lavori scientifici intende quindi permettere l'accesso a più individui in una visione inclusiva, partecipativa e collaborativa. Il concetto è evidenziato nel manifesto di Berlino dall'inciso "per ogni scopo responsabile", che fa riferimento alla corretta etica della ricerca scientifica e all'annullamento del plagio⁴⁰⁶. Tale modello di ricerca, libero dalle barriere di accesso, "produrrà accelerazione nella ricerca, arricchirà l'istruzione, consentirà di condividere la conoscenza del ricco con il povero e del povero con il ricco, permetterà di utilizzare al meglio i risultati e porrà le fondamenta per unire l'umanità in una conversazione intellettuale comune e in una comune ricerca di conoscenza"⁴⁰⁷.

Gli intenti dell'*Open Access* sono stati recepiti nel nostro Paese attraverso un convegno⁴⁰⁸ promosso dalla Conferenza dei Rettori delle Università Italiane (CRUI) nel novembre del 2004 a Messina. In tale occasione numerose università hanno sostenuto la Dichiarazione di Berlino aderendo al Documento italiano a sostegno della Dichiarazione di Berlino sull'accesso aperto alla letteratura accademica⁴⁰⁹. Esso conferma il valore della diffusione globale delle conoscenze scientifiche per lo sviluppo economico e culturale della società e richiede che l'adesione venga letta come un impegno degli Atenei italiani per "una più ampia e rapida diffusione del sapere scientifico". Le 74 firme dei rettori italiani testimoniano un'apertura rilevante della comunità accademica italiana alla realizzazione di strategie di accesso aperto nella comunicazione scientifica⁴¹⁰.

4.1.3 Come pubblicare ad accesso aperto

Nell'ottica di una diffusione dei principi OA più ampia possibile, la Dichiarazione BOAI individua alcune strategie per realizzarli, ossia l'autoarchiviazione in archivi digitali

⁴⁰⁶ GIGLIA [2017a], p. 11.

⁴⁰⁷ OSI [2002].

⁴⁰⁸ Si tratta del Workshop *Gli atenei italiani per l'Open Access: verso l'accesso aperto alla letteratura di ricerca*: <www.aepic.it/gli-atenei-italiani-per-lopen-access-verso-laccesso-aperto-alla-letteratura-di-ricerca/?cf=1>.

⁴⁰⁹ Documento noto anche come *Dichiarazione di Messina*, cfr. CRUI [2004].

⁴¹⁰ DE ROBBIO [2007], p. 44. All'inizio del 2006, nell'ambito della Commissione biblioteche della CRUI, è stato costituito il gruppo di lavoro *Open Access*, coordinato dal prof. Roberto delle Donne, con il compito di dare attuazione ai principi della Dichiarazione di Berlino: <www.cru.it/open-access.html>.

e la pubblicazione in riviste scientifiche, entrambe delle modalità ad accesso aperto, ossia liberamente accessibili⁴¹¹.

4.1.3.1 Gli *open archives*

La prima strategia, denominata anche *green road*, propone agli autori di archiviare i propri contributi intellettuali di ricerca nei depositi ad accesso aperto (*open electronic archives*), siano essi disciplinari o istituzionali⁴¹², nel rispetto delle norme di *copyright* degli editori⁴¹³.

Gli archivi istituzionali (*subject repositories*) sono rivolti al personale di un'istituzione (nel caso di una università docenti, ricercatori, studenti, personale tecnico e amministrativo, bibliotecari, eccetera) per raccogliere materiale materiali legati alla ricerca, oltre a quelli a carattere didattico e amministrativo e legati all'aggiornamento professionale. Gli archivi disciplinari (*institutional repositories*) sono invece dedicati a una sola disciplina e generalmente riservati esclusivamente a materiali di ricerca, che vengono depositati da ricercatori e operatori del settore appartenenti a qualsiasi ente spesso su base internazionale⁴¹⁴.

Dal 1999 entrambe le tipologie aderiscono alla *Open Archives Initiative* (OAI), rivolta all'elaborazione e al miglioramento di standard interoperabili tra archivi al fine di agevolare un'efficiente diffusione dei contenuti. Tale obiettivo si traduce nella messa a disposizione e promozione di strumenti, *software* e documentazione (come protocolli e

⁴¹¹ OSI [2002]. Concetto ripreso anche da SUBER [2004].

⁴¹² GUERRINI [2010], p. 16.

⁴¹³ GIGLIA [2017b], pp. 59-61.

⁴¹⁴ RIDI [2007], p. 103. Per una classifica degli archivi più indicizzati si veda la *Transparent ranking: all repositories* curata dal Consejo Superior de Investigaciones Científicas (Spagna): <www.repositories.webometrics.info/en/node/30>. Nell'edizione di febbraio 2020 i primi cinque archivi indicizzati sono Europe PubMed Central, archivio per le scienze biomediche (<www.europepmc.org/>), Smithsonian/NASA Astrophysics Data System, dedicato all'astronomia e alla fisica (<www.ui.adsabs.harvard.edu/>), CiteSeerX, repository per l'informatica (<www.citeseerx.ist.psu.edu/index>), Education Resources Information Center (ERIC), relativo alle scienze della formazione (<www.eric.ed.gov/>) e ArXiv, il primo e più noto repository per la fisica, la matematica, l'informatica e la biologia quantitativa (<www.arxiv.org/>). Altri noti archivi disciplinari sono il Social Science Research Network (SSRN), archivio di riferimento per le scienze sociali (<www.ssrn.com/index.cfm/en/>), Bepress nel settore della giurisprudenza (<www.law.bepress.com/>), E-Lis, dedicato alle scienza dell'informazione (<www.eprints.rclis.org/>) e Research Papers in Economics (RePEc), repository relativo all'ambito economico (<www.mpra.ub.uni-muenchen.de/>).

standard) e metadati standard. Gli standard OAI distinguono tra le categorie di server *data provider*, cioè fornitori di dati siano essi testi pieni o metadati, che includono documenti depositati e che supportano il protocollo OAI esponendo i metadati relativi ai lavori contenuti nel server e dove un *data provider* gestisce uno o più server per il deposito (*web servers repositories*) e i *service provider*, che usano i metadati dei primi per realizzare servizi a valore aggiunto⁴¹⁵.

Essendo fra di loro interoperabili e visibili su Google, tali archivi contribuiscono ad aumentare sia la visibilità dei singoli autori sia quella degli enti di ricerca. Una volta firmato il contratto di cessione dei diritti d'autore (noto anche in inglese come *copyright transfer agreement*), se l'editore nega il consenso all'autore di depositare il testo integrale dell'articolo in un archivio *open*, quest'ultimo può comunque depositarvi i dati bibliografici e l'*abstract*. Sarà poi interesse del lettore richiedere privatamente e direttamente il testo all'autore. A volte gli editori possono richiedere che venga rispettato un periodo di embargo, dai sei ai trentasei mesi, all'interno del quale il lavoro, anche se depositato subito dopo la pubblicazione, non risulta immediatamente accessibile ai lettori esterni⁴¹⁶.

Il *self-archiving* non modifica l'autonomia accademica degli autori, i quali possono comunque continuare a pubblicare sulle sedi editoriali prestigiose e, secondariamente, rendere liberi i loro lavori, depositandoli negli archivi aperti⁴¹⁷.

4.1.3.2 Le riviste *Open Access*

La seconda modalità, ribattezzata come *gold road*, prevede la pubblicazione dei contributi in riviste scientifiche ad accesso aperto⁴¹⁸.

Queste riviste si differenziano da quelle a pagamento per il modello economico e per la gestione dei diritti d'autore. Esse sono gratuite per i lettori e non richiedono all'autore la cessione esclusiva di tutti i diritti patrimoniali sull'opera⁴¹⁹.

⁴¹⁵ DE ROBBIO [2007], p. 97.

⁴¹⁶ GIGLIA [2017b], p. 60.

⁴¹⁷ GIGLIA [2017b], pp. 60-61.

⁴¹⁸ GUERRINI [2010], p. 16. Rientrano nelle riviste *Open Access* la Public Library of Science (PLOS) <www.plos.org/>, Hindawi Publishing Corporation <www.new.hindawi.com/> e BioMed Central <www.biomedcentral.com/>.

⁴¹⁹ CASSELLA [2012], p. 54.

È possibile individuare tre principali tipologie di riviste OA, anche se non tutte soddisfano sempre pienamente i requisiti di gratuità per il lettore e di ritenzione dei diritti patrimoniali. Oltre a quelle completamente gratuite per autori e lettori, alcune riviste OA basate sul modello “chi scrive paga” (*author-pays*) possono infatti richiedere agli autori di provvedere ai costi di pubblicazione attraverso tariffe o *membership* istituzionali. Figurano infine le riviste cosiddette “ibride” commerciali che offrono agli autori un’opzione *author-pays* per la pubblicazione OA dei loro articoli⁴²⁰.

Gli editori OA possono recuperare i costi di pubblicazione delle riviste attraverso il modello economico del finanziamento, pubblico o privato, e dell’*article processing fee* (*author-pays*). Quest’ultima tipologia, molto diffusa tra gli editori OA, prevede che i costi per la pubblicazione degli articoli vengano sostenuti da chi pubblica⁴²¹.

Nel campo Scientifico Tecnico Medico (STM) prevale il modello dell’*article processing fee*, mentre il settore delle scienze umane e sociali si basa generalmente sul finanziamento pubblico dei centri di ricerca e delle università tramite il ricorso a fondi governativi, ministeriali e di case editrici universitarie. Tale preferenza è dovuta al fatto che i costi di una pubblicazione nel campo socio-umanistico sono relativamente moderati e si adattano difficilmente alle logiche di mercato⁴²².

Il repertorio più autorevole e completo per individuare riviste OA è la *Directory of Open Access Journal* (DOAJ), mentre il servizio *Think, Check, Submit*⁴²³ permette, attraverso una serie di domande, di giudicare criticamente e individuare la rivista *Open Access* più adatta e di qualità. Infine, è sempre possibile verificare se l’editore sia membro della *Open Access Scholarly Publishers Association* (OASPA), l’associazione di editori che prevede rigidi criteri di inclusione⁴²⁴.

⁴²⁰ CASSELLA [2012], pp. 54-55.

⁴²¹ CASSELLA [2012], p. 57.

⁴²² CASSELLA [2012], pp. 57-59.

⁴²³ Si veda il sito web di riferimento <www.thinkchecksubmit.org/>.

⁴²⁴ GIGLIA [2017b], pp. 67-69.

4.1.4 Vantaggi e criticità dell'Accesso Aperto

I benefici dall'accesso pieno e gratuito devono essere valutati in relazione agli attori coinvolti nel circuito della comunicazione scientifica⁴²⁵.

Per i ricercatori e le istituzioni (università, centri di ricerca, eccetera), il principale vantaggio riguarda la rapidità dei meccanismi con i quali gli articoli scientifici vengono revisionati e approvati, insieme a una conseguente accelerazione della creazione di conoscenza. Infatti, i contributi depositati negli *open archives* circolano in anticipo rispetto alle pubblicazioni definitive e in maggiori quantità. Le riviste ad accesso aperto, slegate dai canoni tradizionali, permettono inoltre di pubblicare anche i risultati negativi, ugualmente importanti a quelli positivi, e i singoli dati delle ricerche (i cosiddetti *open data*)⁴²⁶.

L'OA permette dunque ai ricercatori di vedere aumentata la disseminazione dei propri lavori, la crescita di impatto e il consolidamento della reputazione all'interno e all'esterno della comunità scientifica di riferimento. Allo stesso modo le istituzioni possono consolidare la loro immagine e il prestigio accademico a livello nazionale e mondiale e promuovere dei servizi a sostegno dell'attività didattica e di ricerca⁴²⁷.

I benefici non riguardano esclusivamente la comunità scientifica dei ricercatori, ma anche quella dei professionisti operanti in altre categorie professionali. I docenti delle scuole di ogni ordine e grado, i medici ospedalieri, i giornalisti, gli operatori dell'informazione e in generale ogni individuo coinvolto per ragioni differenti in attività di formazione e conoscenza possono aggiornare continuamente le proprie competenze e rispondere adeguatamente alle richieste ed esigenze dei propri clienti, utenti o lettori⁴²⁸.

Rendere apertamente disponibili dati e risultati alla comunità contribuisce quindi a una maggiore apertura al territorio e all'innovazione, al trasferimento tecnologico e alla creazione di nuove imprese⁴²⁹.

Il risultato di tali aspetti permette di avere una nuova scienza sul piano della fondatezza, incentrata cioè sui dati piuttosto che sulla loro interpretazione, della trasparenza, considerando che la pubblicazione sottopone l'articolo all'osservazione di tutti limitando il rischio di plaghi e rendendo più immediato il suo riconoscimento, della

⁴²⁵ CASSELLA [2012], p. 45.

⁴²⁶ GIGLIA [2017b], pp. 55-57.

⁴²⁷ CASSELLA [2012], p. 46.

⁴²⁸ DELLE DONNE et al. [2018], p. 6.

⁴²⁹ GIGLIA [2017b], p. 58.

interdisciplinarietà, in quanto lo stesso gruppo di dati può essere utilizzato dai ricercatori coinvolti in diverse materie, senza che sia necessario produrlo ex novo, e, infine, della riproducibilità, perché i dati sono a disposizione di chiunque voglia ripetere la ricerca⁴³⁰.

In tale contesto possono tuttavia emergere alcuni aspetti critici della filosofia *Open Access*, tra cui in particolare il rischio di portare sul mercato dei contributi superficiali e deboli di contenuto e qualità. In alcuni casi i ricercatori scelgono infatti di appoggiare le iniziative *open* non tanto per sostenere i principi del movimento, quanto per sfruttare la velocità dei meccanismi di valutazione e pubblicazione degli articoli e approfittare della notorietà del termine “open”⁴³¹.

Per ovviare ai lunghi tempi di attesa propri di una pubblicazione, i ricercatori utilizzano inoltre gli *open archives* per depositare i loro articoli appena ultimati mentre sono ancora in attesa di approvazione, visto che questi archivi, a differenza dei periodici più autorevoli, non impongono la *peer review* o altre forme rigorose di controllo qualitativo a priori⁴³².

Per quanto la sovrapposizione fra comunità accademica e non accademica costituisca un elemento positivo per la divulgazione scientifica, per il trasferimento delle conoscenze e per la democrazia, si rischia di sottovalutare i meccanismi della rete con i quali i contenuti circolano e raggiungono istantaneamente un enorme numero di persone in ogni parte del mondo ignorando i diritti di proprietà intellettuale⁴³³.

L’*Open Access* dovrebbe contribuire a far maturare nell’opinione pubblica una maggiore consapevolezza della differenza tra le informazioni pubblicate senza alcuna verifica sui mezzi di comunicazione di massa e i risultati di ricerche vagliate dalla comunità scientifica attraverso il processo di *peer-review*⁴³⁴. Ciò consentirà ai cittadini di accrescere il loro livello di istruzione e di essere più consapevoli in merito ai valori della ricerca e del riutilizzo⁴³⁵.

⁴³⁰ GIGLIA [2017b], pp. 56-57.

⁴³¹ TRUCCOLO [2017], pp. 21-22.

⁴³² RIDI [2007], p. 102.

⁴³³ TRUCCOLO [2017], pp. 22-23.

⁴³⁴ DELLE DONNE et al. [2018], pp. 6-7.

⁴³⁵ GIGLIA [2017b], p. 59. METITIERI [2009], p. 113 ricorda l’importanza, sia per i ricercatori quanto per i semplici lettori e cittadini, di valutare criticamente il sistema di acquisizione e pubblicazione delle informazioni (considerando chi le ha prodotte, pubblicate, diffuse, citate e se sono stati ottenuti finanziamenti o compensi da qualcuno). Nessuna fonte di informazione è di per sé illegittima, irrilevante o inutilizzabile, ma qualsiasi essa sia, anche la più autorevole, può risultare inappropriata se utilizzata nel modo sbagliato.

I professionisti attivi nel campo informazionale e della comunicazione scientifica (tra i quali i bibliotecari, gli archivisti, i documentalisti, eccetera) devono investire sulla formazione individuale per supportare le diverse categorie di cittadini (autori, fruitori, divulgatori e riutilizzatori) e assistere l'utenza di riferimento⁴³⁶. L'OA promuove questo aspetto, incoraggiando la produzione di documentazione digitale liberamente disponibile online e permettendo ai lettori di spingersi ancora più lontano nella ricerca di informazioni utili e accessibili⁴³⁷.

⁴³⁶ TRUCCOLO [2017], p. 23.

⁴³⁷ RIDI [2007], p. 217.

4.2 Le piattaforme digitali

4.2.1 Il web collaborativo e partecipativo

Fin dalla sua creazione, internet ha permesso agli studiosi una comunicazione veloce delle idee e dei risultati di ricerca. Tammaro definisce questa fase come “connessa” o *networked*, finalizzata cioè principalmente alla diffusione delle informazioni. Con la crescita del web questo periodo ha lasciato però il posto a una nuova fase, che potrebbe definirsi più propriamente “collaborativa”⁴³⁸. Secondo tale modello, internet e il web costituirebbero gli elementi fondanti per la cooperazione tra comunità virtuali, vedendo facilitata e aumentata la possibilità per il ricercatore non più solamente di diffondere i propri lavori una volta terminati come nella prima fase, ma anche di confrontarsi e collaborare con altri studiosi localizzati in altre parti del mondo durante le ricerche su cui i lavori stessi si basano⁴³⁹.

Come illustrato nei precedenti paragrafi, i meccanismi di creazione e di comunicazione della ricerca scientifica si sono evoluti grazie a una serie di condizioni che hanno sostenuto lo sviluppo del modello editoriale OA, tra cui favorire un approccio interdisciplinare nelle materie scientifiche e abbracciare più saperi trasversali su un argomento di ricerca⁴⁴⁰.

Tale situazione ha fatto emergere l’esigenza di un confronto più diretto tra le comunità scientifiche, quest’ultimo realizzatosi a livello formale, come approfondito nei precedenti paragrafi, tramite la possibilità di depositare le proprie ricerche negli archivi digitali ad accesso aperto o di pubblicarle in riviste OA. Tali soluzioni non sono però esclusive, dal momento che anche altri strumenti più “informali” hanno permesso di arricchire il quadro finora esposto⁴⁴¹. Lo sviluppo e la diffusione di strumenti cosiddetti “tipici” del web 2.0 nei primi anni del Duemila ha infatti contribuito a promuovere il libero accesso alle informazioni⁴⁴², permettendo a qualsiasi individuo, anche esterno a una

⁴³⁸ TAMMARO [2014], p. 25.

⁴³⁹ TAMMARO [2014], p. 25.

⁴⁴⁰ CASSELLA [2012], p. 53.

⁴⁴¹ CASSELLA [2012], p. 53.

⁴⁴² LO CASTRO [2016], p. 26.

comunità accademica, di collaborare alla costruzione della conoscenza secondo una nuova logica di economia della conoscenza decentrata e flessibile⁴⁴³.

Già il *World Wide Web*, fondato dall'informatico Tim Berners-Lee nel dicembre del 1990⁴⁴⁴, permetteva ai ricercatori che come lui lavoravano al CERN (*Conseil Européen pour la Recherche Nucléaire*) di Ginevra di condividere i documenti e i set di dati⁴⁴⁵. Nello sviluppo di internet come mezzo per far comunicare più velocemente gli scienziati tra di loro, Tim Berners-Lee, insieme al CERN, non brevettò la sua invenzione e le altre collegate (tra cui il linguaggio di *markup* HTML, il protocollo HTTP e il sistema degli URL), lasciando il web libero di poter essere migliorato e sviluppato dall'intelligenza collettiva, sebbene sotto la guida dell'organizzazione *World Wide Web Consortium* (W3C) fondato dallo stesso Berners-Lee dopo aver lasciato il CERN⁴⁴⁶.

Il cosiddetto web 2.0, presentato come una versione evoluta di un presunto web 1.0, è riconosciuto come indicazione di una nuova fase della rivoluzione digitale avviata con internet. Sebbene non esista una definizione univoca del termine, esso tende a indicare quelle applicazioni online che permettono un alto grado di interazione sito-utente (come ad esempio *blog*, *forum*, *chat*, piattaforme quali *Wikipedia*, *Youtube*, *Facebook*, *Gmail*, *Wordpress*, eccetera). Il neologismo pone l'accento sulle differenze rispetto al web 1.0, quest'ultimo diffuso durante gli anni Novanta e composto prevalentemente da siti web statici senza alcuna possibilità di interazione con l'utente eccetto la normale navigazione tra le pagine, l'uso delle e-mail e dei motori di ricerca⁴⁴⁷.

La locuzione pone dunque l'accento non tanto su un progresso a livello tecnologico quanto piuttosto su un cambiamento culturale nel modo di intendere il web come strumento che coinvolge gli utenti in quanto potenziali creatori di valore aggiunto nei processi di comunicazione e condivisione. La versione 2.0 è costruita sull'architettura della

⁴⁴³ CASSELLA [2012], p. 28.

⁴⁴⁴ Anche se fino al 1992/1994 non se ne è accorto quasi nessuno: cfr. <www.isko.org/cyclo/hypertext.htm#3.8>.

⁴⁴⁵ LO CASTRO [2016], p. 26.

⁴⁴⁶ MORRIELLO [2010], p. 14.

⁴⁴⁷ FRED A [2010], p. 6. MORRIELLO [2010], p. 9: La nascita dell'espressione web 2.0 si deve a Tim O'Reilly e Dale Dougherty, rispettivamente presidente e vicepresidente della casa editrice O'Reilly Inc. specializzata in pubblicazioni relative alle nuove tecnologie informatiche. Il termine è stato coniato nel 2004 durante una conferenza sul Web, occasione in cui Dale Dougherty indicò come internet stava andando incontro a una serie di caratteristiche innovative tramite una serie di nuove applicazioni di cui ogni sito web aziendale avrebbe dovuto tenerne conto d'ora in avanti.

partecipazione, che consente agli utenti di contribuire alla creazione della conoscenza a distanza attraverso un uso della rete incentrato sulla persona e sugli aspetti sociali⁴⁴⁸.

Tim Berners-Lee ha criticato il concetto di web 2.0 in quanto mera speculazione terminologica e commerciale, visto che già dalla sua nascita il web aveva come funzione specifica quella di connettere persone e che quindi tutti gli strumenti e le applicazioni caratterizzanti la nuova versione 2.0 erano già esistenti da quando è nata e si è sviluppata la rete stessa⁴⁴⁹.

Sono quindi altri gli elementi collegati a una maggiore centralità e partecipazione dell'utente, il quale, abbandonando il ruolo di fruitore passivo dei servizi, interviene attivamente nella loro creazione⁴⁵⁰.

Da un punto di vista tecnologico, diversi miglioramenti hanno permesso di abbattere gli ostacoli che prima impedivano a un gran numero di utenti di usare gli strumenti del web e di incrementare il potenziale di istanza socializzante⁴⁵¹. Si sviluppano piattaforme che consentono all'utente di operare in modalità di *cloud computing*, si diffonde la banda larga con l'ADSL con la conseguente possibilità di diffondere più velocemente quantità maggiori di informazioni digitali, le procedure di scrittura su web diventano più facili e non è necessario conoscere l'HTML⁴⁵².

Sempre più ricercatori hanno iniziato a svolgere il proprio lavoro sfruttando proprio gli strumenti del web 2.0 e influenzando sulle modalità di diffusione della scienza stessa e sui benefici tratti da quest'ultima in termini di creatività e collaborazione culturale tra ricercatori e fruitori⁴⁵³.

⁴⁴⁸ FREDA [2010], pp. 7-8.

⁴⁴⁹ FREDA [2010], p. 11. MORRIELLO [2010], p. 13: Quando Tim O'Reilly coniò l'espressione "web 2.0", molti dei servizi che ne fanno parte erano infatti già presenti in rete da diversi anni. Negli anni Novanta c'è stata una grossa diffusione delle *mailing list*, tra le prime modalità di condivisione e collaborazione tra utenti, seguite dai forum e i *newsgroup*, tutti spazi web nei quali era possibile la conversazione e la condivisione. La necessità di confrontarsi e di collaborare esisteva dunque prima del web 2.0, poiché aggregarsi e collaborare fanno parte della natura umana.

⁴⁵⁰ RIDI [2007], p. 82.

⁴⁵¹ FREDA [2010], p. 12.

⁴⁵² MORRIELLO [2010], p. 13.

⁴⁵³ SCOTTI [2017], pp. 119-121.

4.2.2 Tipologie

Nel presente e nel successivo paragrafo vengono esaminati alcuni aspetti delle piattaforme *social* incluse nel fenomeno del web 2.0, prendendo prima in considerazione le principali categorie e la loro applicazione nel ciclo della comunicazione scientifica e successivamente approfondendo le somiglianze e le differenze rispetto agli strumenti contemplati dal movimento *Open Access*.

Nel *blog*, combinazione delle parole inglesi *web* e *log*, il *blogger* “tiene traccia” (*to log*) delle pagine internet di suo interesse in uno spazio sul web. La definizione *weblog*, data da Jorn Barger nel 1997, sottolinea in particolare la possibilità in un sito di aggiungere singoli interventi (articoli, contenuti multimediali, eccetera), chiamati *post*, organizzati in ordine cronologico con il più recente in cima alla pagina, e di inserire all’interno eventuali collegamenti ipertestuali (*link*). Ad ogni *post* vengono generalmente attribuiti dei *tag*, parole chiave che consentono di ordinarli semanticamente nell’archivio e di facilitarne il recupero successivo⁴⁵⁴.

Tale impostazione tenda a rendere la loro struttura sia instabile (considerando quanto tempo può passare tra un *post* e l’altro e come questi ultimi possono essere soggetti a cancellazioni repentine)⁴⁵⁵, sia caratterizzata da un forte senso di proprietà, dal momento che sui *blog* non si discute in modo paritario sul piano della visualizzazione grafica e del diritto di opinione (i *post* del curatore hanno maggiore evidenza rispetto a quelli meno visibili dei commentatori)⁴⁵⁶. Nonostante questo i *blog* accademici possono comunque essere considerati per certi aspetti validi strumenti per veicolare la comunicazione scientifica e facilitare l’accessibilità alle informazioni⁴⁵⁷.

In linea con i principi di accessibilità e di promozione della conoscenza, essi permettono ai propri lettori, riportando nei *post* rimandi ipertestuali alla letteratura recente, di aggiornarsi sugli ultimi sviluppi della ricerca in forma mirata senza perdersi nel vasto mondo della rete e agli stessi ricercatori di consultare i *blog* di altri colleghi in cerca di

⁴⁵⁴ MORRIELLO [2010], pp. 14-15.

⁴⁵⁵ SCOTTI [2017], p. 134.

⁴⁵⁶ METITIERI [2009], p. 35: “Il proprietario del blog può gestire il proprio spazio come meglio crede, persino censurando arbitrariamente i commenti, senza doverne rendere conto a nessuno”.

⁴⁵⁷ SCOTTI [2017], p. 134.

notizie e articoli appena pubblicati⁴⁵⁸. L'affermazione di questo strumento nel settore della comunicazione scientifica è stata inoltre favorita dalla percezione generalizzata che l'indipendenza dagli editori costituisca un elemento di maggiore garanzia della qualità dell'informazione⁴⁵⁹.

Il *microblogging*, sviluppatosi inizialmente da una pratica di *blogging* in cui i *blogger* avrebbero potuto inviare piccoli messaggi (*micropost*) sul *blog*, ha poi visto diffondersi delle piattaforme distinte per favorire la differenziazione di esse rispetto ai *blog* tradizionali⁴⁶⁰. Gli utenti possono seguire altri utenti, creare liste e gruppi di *follower* e ricercare i *tweet* per parole chiave o *hashtag*. In genere, i *tweet* (che letteralmente significa cinguettio) degli studiosi tendono a contenere i collegamenti ad articoli recenti o appena pubblicati sulle riviste scientifiche, presentazioni, video o articoli dei *blog*. *Twitter* ha trovato ad esempio una valida applicazione nel campo dei convegni e delle conferenze ove, assieme alle password per connettersi con sistema wi-fi, vengono forniti gli *hashtag* per twittare dal proprio account in tempo reale cosa accade durante tali eventi anche a chi non è presente fisicamente. Inoltre, relatori e partecipanti che twittano durante la conferenza, possono incrementare i propri contatti ed entrare in contatto con nuovi colleghi o fornire il proprio account di *Twitter* come biglietto da visita⁴⁶¹.

I siti di *social networking* promuovono l'aggregazione, la creazione di reti sociali e la condivisione di notizie e informazioni in più formati (testi, immagini, materiale audio e video)⁴⁶².

Si tratta di una tipologia particolare di comunità profondamente diversa da quella di prima generazione, basata essenzialmente sulla persona e sulla sua presenza nel web. Diversamente, incentrate sull'atto comunicativo, le comunità di seconda generazione

⁴⁵⁸ SCOTTI [2017], p. 134. Rilevanti esempi in ambito scientifico sono *Nature* (<www.nature.com/>, *PLOS* (<www.plos.org/>) e *Wired* (<www.wired.it/>).

⁴⁵⁹ FREDA [2010], pp. 17-18.

⁴⁶⁰ SCOTTI [2017], p. 134. Tra i più popolari *Twitter*, nato nel 2006 ad opera di Jack Dorsey, è il più popolare (<www.twitter.com/>) e *Tumblr*, lanciato nel 2007 da David Karp (<www.tumblr.com/>).

⁴⁶¹ SCOTTI [2017], p. 136.

⁴⁶² SCOTTI [2017], p. 127. *Facebook* (<www.facebook.com>) è la piattaforma più utilizzata e vanta ad oggi 1.8 miliardi di utenti attivi almeno una volta al mese, *LinkedIn* (<www.linkedin.com/>), lanciato nel 2003, viene impiegato principalmente per lo sviluppo di contatti professionali, *SlideShare* (<www.slideshare.net/>) è utilizzato per la condivisione di presentazioni, dando la possibilità ai ricercatori di dar modo agli utenti di scaricare le sue *slides* spesso rilasciate sotto licenza *Creative Commons* con la possibilità di essere riutilizzate.

permettono di sviluppare reti di persone, realizzando concretamente la promessa di connettività e interattività del web annunciata da Tim Berners-Lee⁴⁶³.

Nell'ambito accademico ciò si traduce nella facoltà di condividere informazioni, materiali e pubblicazioni, discutere problemi rilevanti per la comunità scientifica e per la propria crescita professionale, connettersi con altri esperti, diffondere maggiormente le proprie ricerche e poter seguire i risultati di altri ricercatori e studiosi selezionandoli in base ad elementi di affinità ed estendibili a piacimento⁴⁶⁴.

Il web mette a disposizione una vasta scelta di reti sociali mirate a diverse attività e argomenti e rivolte a diverse categorie di utenti, dalla comunità intera fino ad arrivare a quelli pensati più nello specifico per gli addetti ai lavori, quali in particolare *Academia.edu* e *ResearchGate*)⁴⁶⁵.

Fondato da Richard Price e lanciato nel settembre del 2008, *Academia.edu*⁴⁶⁶ è un sito di *social networking* gratuito finalizzato alla collaborazione in tutti i campi accademici e della ricerca. Al momento dell'iscrizione, in cui ciascun utente descrive il proprio background accademico e i progetti correnti, viene richiesto il settore per poter meglio calibrare i successivi *feed* associati al proprio campo di ricerca. Gli utenti ricevono una notifica quando gli autori che seguono pubblicano nuovi articoli sul sito i quali, a loro volta, possono condividere tali articoli con altri ricercatori del proprio settore. L'obiettivo del servizio è quello di contribuire a mantenere i ricercatori collegati tra loro e aiutarli a trovare il materiale maggiormente rilevante per il loro campo di studio in modo da consentire uno scambio di idee e dati che favorisca lo sviluppo e la ricerca scientifica. *Academia* consente a ogni accademico di avere una pagina web semplice da gestire in cui possono presentarsi e lasciare i propri recapiti e decidere di caricare i propri articoli, *abstracts* o presentazioni, oltre a *paper*, presentazioni di convegni, dispense didattiche, articoli pubblicati nei media, libri, tesi o capitoli di tesi⁴⁶⁷.

Sempre nello stesso anno si è diffuso *ResearchGate.net*⁴⁶⁸. Nato da un progetto di un gruppo di scienziati dell'Università di Harvard, è anch'esso una piattaforma *social* rivolta a tutte le materie scientifiche rivolto alla ricerca efficiente e veloce di informazioni

⁴⁶³ FREDA [2010], pp. 22-23.

⁴⁶⁴ SCOTTI [2017], p. 127.

⁴⁶⁵ SCOTTI [2017], pp. 128-129.

⁴⁶⁶ Sito web di riferimento: <www.academia.edu/>.

⁴⁶⁷ SCOTTI [2017], pp. 130-131.

⁴⁶⁸ Sito web di riferimento: <www.researchgate.net/>.

rilevanti. Tra le principali attività, i ricercatori possono caricare, archiviare e condividere pubblicazioni, presentazioni, atti di convegni, creare e partecipare a gruppi di discussione, costruire un profilo personale, trovare conferenze e offerte di lavoro, fare domande e ricerche. Possono inoltre pubblicare il riassunto del proprio curriculum vitae e il network, analizzando le informazioni sul profilo di ogni utente, è in grado di suggerire gruppi, altri membri e letture riguardanti i campi d'interesse dell'utente. La piattaforma offre inoltre un accesso gratuito ad applicazioni web 2.0, come ad esempio la condivisione di *file*, la possibilità di rendere disponibili in rete i propri testi, forum e discussioni di gruppo nei topics⁴⁶⁹.

I siti di *social bookmarking* e di *reference management* permettono all'utenza di pubblicare, salvare, organizzare materiale bibliografico e di condividere le proprie ricerche con altri, consentendo di crearsi un proprio account e rendere disponibili elenchi di segnalibri (*bookmark*) creati dagli utenti⁴⁷⁰. Attraverso i *reference manager* è possibile organizzare e condividere con altre persone o ricercatori le citazioni bibliografiche estratte automaticamente da ricerche sulle varie banche dati bibliografiche, rendendo per di più possibile convertire le citazioni nello stile richiesto dalle riviste in cui si scrive un articolo. Gli utenti possono scrivere commenti, creare *tag* e, in alcune piattaforme, citare le voci nei propri documenti. Dal momento che sono spesso dotati di componenti di *social networking* in cui gli utenti possono partecipare a gruppi, condividere documenti e seguire altri utenti, queste piattaforme integrate possono anche essere considerate dei servizi di *social networking* accademici⁴⁷¹.

Le piattaforme di condivisione (o siti di *media sharing*) consentono agli utenti di condividere contenuti di vario genere da loro creati (fotografie, video, eccetera)⁴⁷². Il tipo di media condiviso è in realtà soltanto l'interesse comune che consente di ritrovarsi in rete e di facilitare la nascita di una relazione. L'interazione tra le persone, il loro coinvolgimento

⁴⁶⁹ SCOTTI [2017], pp. 129-130.

⁴⁷⁰ Rilevanti *Delicious*, creato nel 2003 da Joshua Schachter <www.del.icio.us/> e *Mendeley* <www.mendeley.com/>, sviluppato dall'omonima azienda londinese.

⁴⁷¹ SCOTTI [2017], pp. 131-132.

⁴⁷² SCOTTI [2017], pp. 133-134: Tra le varie piattaforme di condivisione video, *YouTube* <www.youtube.com/>, lanciato nel 2005, è il più conosciuto. Tra le varie possibilità offerte dalla piattaforma, la sezione *Science & Technology* permette di trovare moltissimi filmati, mentre i video tratti da conferenze TED21 (*TED Talks-video*) sono stati ritenuti come le iniziative di maggior successo di comunicazione scientifica contemporanea.

attivo con la possibilità di commentare i contenuti generati da altri è il vero valore di questi siti al di là del tipo di interessi che aggregano⁴⁷³.

4.2.3 *Social media* e archivi *open*: differenze e punti di contatto

Come anticipato nell'introduzione al capitolo, tutto ciò che è *social* non è anche *open*⁴⁷⁴ e sebbene tali piattaforme siano accattivanti per la loro facilità di utilizzo e per i servizi offerti, esse non sono propriamente associabili al concetto di accessibilità libera, aperta e senza barriere⁴⁷⁵.

Si tratta in primo luogo di piattaforme proprietarie e commerciali i cui termini e condizioni possono cambiare in qualsiasi momento. I siti possono anche essere cancellati senza preavviso e le aziende che li gestiscono possono chiudere, fallire o essere acquisite, interrompendo l'accesso ai documenti di ricerca caricati⁴⁷⁶.

Tali strumenti differiscono inoltre dai principi dell'*Open Access* in merito all'interoperabilità, poiché al contrario di dati e metadati dei *repositories* istituzionali che sono aperti e riutilizzabili, ai siti di *social networking* non è consentito né esportare i propri dati e riutilizzarli altrove né utilizzare tecniche di *data mining*⁴⁷⁷. Per di più, il *download* da parte di altri utenti può avvenire solo quando un utente si registra ed effettua il *log in*. Benché l'accesso alla piattaforma sia libero, questo limite diverge dalla concezione *open* che invece richiede che i contenuti siano visibili e scaricabili senza previa autenticazione. Essi pongono anche dei limiti al numero dei *download* che un utente registrato può richiedere, ostacolando ulteriori ricerche⁴⁷⁸.

⁴⁷³ MORRIELLO [2010], pp. 18-19.

⁴⁷⁴ Secondo TRUCCOLO [2017], p. 25 tale credenza è da imputare principalmente al fatto che il bisogno di visibilità è ormai prioritario a quello di una corretta e attenta conoscenza e analisi degli strumenti utilizzati per veicolare i contenuti.

⁴⁷⁵ GIGLIA [2017b], p. 62.

⁴⁷⁶ SCOTTI [2017], pp. 137-138. La stessa SCOTTI [2017], p. 131 ricorda come non deve trarre in inganno il dominio “.edu” di *Academia*, visto che quest'ultimo è generalmente riservato a enti che si occupano di istruzione e ricerca ed è gestito dall'associazione no profit EDUCAUSE. *Academia*, così come anche *ResearchGate* e altre piattaforme simili, rimangono progetti a fini commerciali gestiti da aziende.

⁴⁷⁷ SCOTTI [2017], pp. 138-139.

⁴⁷⁸ SCOTTI [2017], p. 139.

Tali piattaforme consentono innumerevoli possibilità di collegamenti e interazioni per gli utenti, incoraggiandoli a invitare amici e colleghi per connettersi alla propria rete. A differenza degli archivi *open*, se da una parte questa modalità consente di costruire una rete virtuale di scambio con gli altri utenti e di crearsi una pagina personale fornendo i propri dati e contatti, dall'altra, nell'ambito della *privacy*, tali e-mail possono rivelarsi invasive e non sempre desiderate. Attraverso le attività di profilazione, i siti proprietari raccolgono, analizzano e confrontano dati e contatti personali degli utenti registrati e inviano e-mail studiate in base ai comportamenti e alle abitudini caratteristiche per annunciare nuove pubblicazioni o attività di utenti tra loro in contatto⁴⁷⁹.

Una questione di rilievo concerne la gestione del diritto d'autore. Spesso manca la consapevolezza da parte di chi utilizza tali siti in cui, pubblicandovi opere proprie o prodotte da altri, rinuncia al diritto d'autore o ignora la questione della titolarità dei diritti di terzi sulle stesse, autorizzando i gestori dei siti a utilizzarle per produrre opere derivate⁴⁸⁰. A loro volta i gestori tendono a non assumersi la responsabilità piena e concreta della questione, deplorando nei loro termini d'uso la ripubblicazione di contenuti di cui l'utente non possiede i diritti o le opportune autorizzazioni da parte del titolare, e contemporaneamente assecondando questa prassi per aumentare il traffico sui loro server e i propri profitti economici⁴⁸¹. Chi utilizza tali strumenti per pubblicare i propri lavori tende spesso a violare la normativa autorale anche perché la pubblicazione del *file* editoriale è un'azione proibita da molti editori commerciali⁴⁸². Di conseguenza, questi ultimi potrebbero rifiutarsi di pubblicare un lavoro non del tutto esclusivo in quanto già pubblicato e diffuso su piattaforme proprietarie⁴⁸³.

Questa impostazione porta con sé il rischio della riduzione del livello qualitativo delle informazioni. I contenuti di qualità impongono dei costi correlati alle competenze professionali che rendono insostenibile l'eliminazione dei diritti economici a favore della gratuità dei contributi. Applicando dunque la concezione del "tutto gratis" in internet, ciò può provocare uno scarso livello di approfondimento⁴⁸⁴.

⁴⁷⁹ SCOTTI [2017], pp. 139-140.

⁴⁸⁰ SCOTTI [2017], p. 140.

⁴⁸¹ ALIPRANDI [2012], p. 133.

⁴⁸² GIGLIA [2017b], p. 63.

⁴⁸³ SCOTTI [2017], p. 140.

⁴⁸⁴ FREDA [2010], pp. 29-30.

In modo simile a quanto già precedentemente evidenziato per gli *open archives* (che indeboliscono il classico processo di validazione di un documento non prevedendo la *peer-review*), un'altra criticità delle piattaforme commerciali riguarda l'autorevolezza dei contenuti e quali criteri adottare per distinguere le informazioni affidabili da quelle che non lo sono⁴⁸⁵.

Alcune autorità accademiche trovano problematico accettare l'uso di tali piattaforme nelle attività della produzione scientifica. In particolare, come nel caso dei *blog*, è complicato definire la loro pertinenza a fronte dei meccanismi di *ranking* impiegati dai motori di ricerca nel favorire il calcolo del peso dei *link*. È prassi tra gli autori, infatti, lo scambio di tali *link* affinché possano avere più rilievo di quanto ne abbiano fonti più attendibili e collocarsi in una posizione più in alto nella lista dei risultati della ricerca, potendo così beneficiare di un numero maggiore di lettori⁴⁸⁶.

A differenza dei *blog*, gli *open archives*, che comunque presentano alcune difficoltà nella validazione e valutazione dei contenuti, hanno ad ogni modo delle precise garanzie di qualità legate all'istituzione stessa e ai ricercatori che vi collaborano. Nei *repositories* istituzionali gli autori, che usano il loro vero nome e curriculum, hanno un'autorevolezza assodata riconducibile dalla loro posizione di prestigio e di responsabilità in un ente di ricerca. In modo simile negli archivi disciplinari, letti da grandi esperti nella materia di riferimento, le falsificazioni e i plagi vengono facilmente eliminati. Queste caratteristiche non sono invece pienamente applicabili nelle blogosfere, dove al contrario gli autori non appartengono spesso a istituzioni prestigiose o a comunità professionali, mancano le identità reali degli autori, vengono prevalentemente utilizzati nickname anonimi e vi è l'impossibilità di cancellare o correggere gli errori pubblicati e di segnalarli in modo efficace e visibile⁴⁸⁷.

In base alle criticità fino ad ora messe in luce, è importante che chi utilizzi tali piattaforme sia consapevole delle loro caratteristiche e dei loro limiti, preferendo comunque affiancare la pubblicazione in questi siti a quella in archivi o riviste *open*⁴⁸⁸. In particolare, il deposito su archivi istituzionali realizzato da esperti nel settore dei metadati specializzati

⁴⁸⁵ FREDA [2010], p. 30.

⁴⁸⁶ FREDA [2010], pp. 30-31.

⁴⁸⁷ METITIERI [2009], pp. 107-108.

⁴⁸⁸ SCOTTI [2017], p. 140.

nell'archiviazione a lungo termine (tra cui archivisti, bibliotecari, eccetera) risulta una delle soluzioni più valide per garantire l'accesso a lungo termine ai propri lavori di ricerca⁴⁸⁹.

Un impiego consapevole e informato degli strumenti del web 2.0, e nel rispetto del diritto d'autore, può comunque contribuire a trasmettere la conoscenza scientifica, in particolare consentendo ai ricercatori di comunicare con un pubblico più vasto, entrare in contatto con altri esperti del proprio settore, avere maggiore confronto e collaborazione, farsi conoscere da un pubblico più ampio, condividere i risultati delle ricerche svolte, diffondere la cultura della ricerca scientifica, acquistare visibilità e migliorare la fiducia e la considerazione sociale per la ricerca universitaria e ottenere finanziamenti e consenso politico e istituzionale sui progetti di ricerca⁴⁹⁰.

⁴⁸⁹ SCOTTI [2017], pp. 137-138.

⁴⁹⁰ SCOTTI [2017], pp. 140-141.

4.3 Le licenze d'uso

4.3.1 Dalla *GNU General Public License* alle *Creative Commons*

I paragrafi precedenti hanno messo in luce come internet, ideato in un primo momento come strumento per la condivisione dell'informazione, abbia gradualmente rivoluzionato l'attività della ricerca stessa, arricchendola di nuovi strumenti e portando a maturazione l'idea della libera circolazione del sapere scientifico e della collaborazione tra scienziati come condizioni essenziali nel processo di lavoro. Tali principi sono stati formalizzati e rafforzati grazie al movimento per il *software* libero⁴⁹¹, che a sua volta ha ispirato la creazione di licenze d'uso specificamente pensate per quelle situazioni in cui gli autori preferiscono che le proprie opere circolino libere dai vincoli di *copyright*⁴⁹².

L'idea di creare delle licenze d'uso di questo tipo ha origine in ambito informatico negli anni Ottanta in seno al Progetto GNU guidato da Richard Stallman⁴⁹³, contemporaneamente all'approvazione in quegli anni da parte del governo americano di una legge che, sottoponendo il *software* alla tutela del *copyright*, preparava il terreno all'industria del *software* proprietario e a codice sorgente chiuso⁴⁹⁴. Il gruppo di informatici guidato da Stallman cercò di contrastare questo modello, coniando la definizione di *free software*, espressione con la quale si intende la libertà di eseguire, copiare, distribuire, studiare e modificare un programma. Tali azioni sono possibili solo se, assieme al codice eseguibile di un *software*, viene fornito anche il codice sorgente, cosiddetto *open source*, cioè se è possibile accedere al "testo" di un programma scritto da chi l'ha creato. Stallman ha inoltre introdotto il concetto di *copyleft*, cioè permesso di copia, in cui l'autore cede al pubblico parte dei suoi diritti economici sull'opera indicando ai suoi fruitori le condizioni alle quali può essere usata⁴⁹⁵.

Il risultato di tali eventi è la pubblicazione, nel 1989, della *GNU General Public License* (GPL), progenitrice delle licenze *open* e licenza di *software* libero più utilizzata⁴⁹⁶.

⁴⁹¹ LO CASTRO [2016], pp. 26-27.

⁴⁹² ALIPRANDI [2017a], p. 110.

⁴⁹³ WIKIPEDIA [2019c]: Richard Matthew Stallman (New York, 16 marzo 1953).

⁴⁹⁴ ALIPRANDI [2017a], pp. 110-112.

⁴⁹⁵ LO CASTRO [2016], pp. 26-27.

⁴⁹⁶ ALIPRANDI [2017a], pp. 110-112.

L'etimologia latina del termine licenza deriva da "licere", che significa essere lecito e indica un atto autorizzativo o una concessione. Nel diritto della proprietà intellettuale una licenza è l'atto che il titolare dei diritti d'autore, definito licenziante⁴⁹⁷, allega alla sua opera, autorizzando la sua utilizzazione e diffusione a un altro soggetto, cosiddetto licenziatario⁴⁹⁸. Fondandosi sui principi del diritto d'autore, essa definisce quali condizioni devono rispettare gli utilizzatori dell'opera⁴⁹⁹.

Il mancato rispetto delle condizioni comporta la violazione del rapporto giuridico e il venir meno dell'autorizzazione stessa. Al momento della diffusione dell'opera, il detentore dei diritti presenta il testo della licenza d'uso e comunica che chiunque volesse utilizzare il suo lavoro creativo, oltre ad attenersi alle norme del diritto d'autore, deve rispettare quanto riportato nella licenza d'uso⁵⁰⁰.

L'ascesa delle nuove e varie tecnologie degli anni Novanta fa emergere l'esigenza di sperimentare il modello *copyleft* al di fuori dell'ambito ristretto del *software* informatico. Iniziano dapprima a comparire alcune bozze di licenze per opere musicali, testuali, grafiche e fotografiche fino ad arrivare alla predisposizione da parte del Progetto GNU della *Free Documentation License* (FDL), finalizzata al libero rilascio della documentazione informatica e utilizzata in seguito come prima licenza dell'enciclopedia libera *Wikipedia*⁵⁰¹.

Dagli anni 2000, in contemporanea alla diffusione di internet come fenomeno di massa, il concetto va ad investire il campo della ricerca scientifica, così come anche della pubblica amministrazione, attraverso i vari movimenti *open*⁵⁰². Nello stesso periodo viene predisposto un set di licenze applicabile a tutte le tipologie di lavori creativi (ad esclusione del *software*), intuitivo e facilmente utilizzabile anche per i meno esperti e nel 2002 viene elaborata la prima versione delle licenze *Creative Commons*⁵⁰³.

⁴⁹⁷ ALIPRANDI [2017a], p. 113 definisce come il licenziante è colui che detiene i diritti sull'opera, può quindi essere l'autore stesso o un altro titolare dei diritti, come ad esempio una casa editrice o un'etichetta discografica.

⁴⁹⁸ ALIPRANDI [2017a], pp. 112-113.

⁴⁹⁹ ALIPRANDI [2013], p. 21.

⁵⁰⁰ ALIPRANDI [2017a], p. 113. ALIPRANDI [2013], pp. 21-22 sottolinea come non sia la licenza a tutelare l'opera, bensì i principi del diritto d'autore. La licenza si muove infatti nel senso inverso: poiché è finalizzata alla libera distribuzione, essa autorizza gli utilizzi dell'opera che non sarebbero altrimenti consentiti nel modello di *copyright* tradizionale. La licenza non è quindi una forma di tutela dell'opera.

⁵⁰¹ ALIPRANDI [2017a], pp. 110-112.

⁵⁰² LO CASTRO [2016], pp. 26-27.

⁵⁰³ ALIPRANDI [2017a], pp. 110-112.

4.3.2 Il progetto *Creative Commons*

Sotto il nome *Creative Commons* rientrano sia l'organizzazione a cui ricondurre le attività divulgative legate al progetto sia il progetto stesso delle licenze CC⁵⁰⁴.

Sulla pagina ufficiale statunitense dell'ente si trova un breve testo di presentazione del progetto e dei suoi scopi. *Creative Commons* è una forma di associazione a carattere non lucrativo nata nel 2002 dedicata alla costruzione di beni pubblici di cultura e conoscenza accessibili a livello globale. Essa si impegna a rendere più facile per le persone condividere il loro lavoro creativo e accademico, nonché accedere e sviluppare il lavoro degli altri. Aiutando le persone e le organizzazioni a condividere conoscenze e creatività, essa mira a costruire un mondo più equo, accessibile e innovativo⁵⁰⁵.

Per raggiungere questa missione, è nato il progetto frutto dell'iniziativa di alcuni ricercatori giuristi e informatici⁵⁰⁶ di Cambridge (Massachusetts, Stati Uniti) e localizzato in circa una settantina di Stati del mondo⁵⁰⁷. Esso si occupa di fornire licenze e strumenti di dominio pubblico che offrano a ogni persona e organizzazione a livello globale un modo gratuito, semplice e standardizzato per concedere autorizzazioni di *copyright* per opere creative e accademiche, assicurare una corretta attribuzione della paternità dell'opera e consentire ad altri di copiare, distribuire e utilizzare tali lavori. L'ente si impegna a lavorare a stretto contatto con le principali istituzioni per garantire l'uso e l'implementazione corretti delle licenze CC e dei contenuti con licenza CC e supporta la *CC Global Network*, iniziativa che lavora per aumentare il volume, l'ampiezza e la qualità delle conoscenze apertamente disponibili in tutto il mondo. Il programma si dedica infine allo sviluppo di tecnologie come *CC Search* che semplifica la scoperta e l'utilizzo di materiale con licenza aperta e all'organizzazione del *CC Summit*, un evento annuale che riunisce un gruppo internazionale di educatori, artisti, tecnologi, esperti legali e attivisti per promuovere il potere delle licenze aperte e dell'accesso globale⁵⁰⁸.

⁵⁰⁴ ALIPRANDI [2013], p. 11.

⁵⁰⁵ Cfr. il sito web di riferimento al seguente URL <www.creativecommons.org/about/>.

⁵⁰⁶ CREATIVE COMMONS Italia [2005b]: *Creative Commons* è stata fondata da James Boyle, Michael Carroll e Lawrence Lessig, esperti di diritto della rete e di proprietà intellettuale, Hal Abelson, informatico del MIT, Eric Saltzman, avvocato-documentarista e regista-esperto di diritto della rete, e Eric Eldred, editore web per il pubblico dominio. Un apporto nel decollo del progetto è riconosciuto anche ai ricercatori del *Berkman Center for Internet and Society* della *Harvard Law School*. *Creative Commons* ha infine ricevuto supporto dalla *Stanford Law School* e dal *Center for Internet & Society*.

⁵⁰⁷ ALIPRANDI [2013], p. 11.

⁵⁰⁸ Cfr. <www.creativecommons.org/about/>.

Il sito web italiano di *Creative Commons* chiarisce invece con un carattere più pratico le motivazioni alla base del progetto e il fine da perseguire. L'avvento della rivoluzione digitale e di internet con le conseguenti possibilità di distribuire opere in vari formati, di collaborare tra contesti diversi e di creare opere nuove, derivate o collettive a livello globale e a basso costo, ha presentato una nuova occasione per incoraggiare e promuovere la creatività e la produzione del sapere. L'interconnessione e la comunicazione in diverse aree del sapere permettono di instaurare una cooperazione fruttuosa tra i consumatori che possono ottenere in modo più facile e preciso informazioni, contenuti e soluzioni che si desiderano e tra coloro che contribuiscono ai progetti, ad esempio nell'ambito della comunità del *software* libero *open source* o dell'enciclopedia gratuita Wikipedia, disinteressate dall'immediato desiderio di guadagno, ma volte all'aspirazione di imparare, diventare conosciute e aiutare altre persone. L'accostamento delle tecnologie e dei media crea inoltre diverse possibilità per creare opere derivate, tra cui ad esempio *remix* e *mashup*⁵⁰⁹.

Tra i possibili svantaggi di questi sviluppi le nuove tecnologie possono essere adoperate per violare oltremodo il diritto d'autore e molti consumatori non si preoccupano di tenere in considerazione le richieste legali e legittime dei creatori e dei produttori di contenuti in merito all'uso degli stessi. Di conseguenza diversi titolari di diritti d'autore reagiscono cercando di impedire il rilascio di nuove tecnologie che possano essere usate per finalità illecite, sviluppando tecnologie che permettano di gestire i loro diritti e che rendano illegale l'aggiramento e lanciando campagne pubblicitarie indirizzate a insegnare di evitare di appropriarsi di opere coperte dal diritto d'autore⁵¹⁰.

La preoccupazione è che questa situazione rischierà di frenare l'occasione di utilizzare in modo diffuso le tecnologie digitali per promuovere la creatività, la collaborazione e la risoluzione dei problemi. Il dovere degli autori di confrontarsi con leggi complicate e limiti tecnologici porterà molti di essi a ignorare le regole o a non cimentarsi nemmeno nell'esercitare la propria creatività⁵¹¹.

In alternativa ad un "forte" diritto d'autore, una soluzione è fornire agli autori un modo agevole per esprimere quali libertà si intende associare alla propria opera, rendendo più semplice conservare solo alcuni diritti e creare o condividere opere derivate. Gli autori

⁵⁰⁹ CREATIVE COMMONS ITALIA [2005].

⁵¹⁰ CREATIVE COMMONS ITALIA [2005].

⁵¹¹ CREATIVE COMMONS ITALIA [2005].

potrebbero infatti preferire comunicare al mondo “alcuni diritti riservati” o addirittura “nessun diritto riservato”⁵¹².

Creative Commons intende aiutare le persone ad esprimere il loro desiderio di condivisione offrendo al mondo, gratuitamente, degli strumenti che permettano l’affermazione del modello “alcuni diritti riservati” (*some rights reserved*) a metà tra il rigido modello di *copyright* “tutti i diritti riservati” (*all rights reserved*) e quello più permissivo di pubblico dominio “nessun diritto riservato” (*no rights reserved*) nella distribuzione di prodotti culturali⁵¹³.



Logo Some Rights Reserved
(tratto da Creative Commons, pubblico dominio)

4.3.2.1 Le sei licenze CC

Ogni licenza CC è espressa in tre diversi formati: il *Legal Code* (la licenza vera e propria, cioè il contratto espresso in linguaggio tecnico-giuridico), il *Commons Deed* (una sintesi del contratto comprensibile all’utente comune) e il *Digital Code* (i metadati associati alla licenza che la rendono ricercabile attraverso i motori di ricerca)⁵¹⁴.



I tre livelli delle licenze *Creative Commons*

(tratto da Creative Commons,
<<https://creativecommons.org/licenses/?lang=it>>,
CC BY 4.0)

Le licenze CC possono essere scomposte teoricamente in due sezioni. La prima definisce quali libertà il licenziante intende concedere sulla sua opera ai licenziatari, mentre la seconda precisa secondo quali condizioni è possibile utilizzare l’opera⁵¹⁵.

In merito alla prima parte, le libertà consentite da *Creative Commons* riguardano innanzitutto la condivisione dell’opera (*to share*), definita nel *Commons Deed* come la possibilità di riprodurre, distribuire, comunicare al pubblico, esporre in pubblico, rappresentare, eseguire e recitare l’opera con qualsiasi mezzo e formato. Solo alcune

⁵¹² CREATIVE COMMONS ITALIA [2005].

⁵¹³ ALIPRANDI [2013], p. 11.

⁵¹⁴ CREATIVE COMMONS ITALIA [2005].

⁵¹⁵ ALIPRANDI [2017a], p. 115.

licenze consentono anche di modificare l'opera (*to remix*), concedendo libertà di remixare, trasformare il materiale e basarsi su di esso per le proprie opere⁵¹⁶.

La seconda parte, relativa alle condizioni poste da licenziante per l'utilizzo dell'opera, suddivide le licenze in quattro clausole, che l'autore può scegliere e combinare a seconda delle sue esigenze:

- “Attribuzione” (*attribution*, BY): si deve attribuire una menzione di paternità adeguata, fornire un link alla licenza e indicare se sono state effettuate delle modifiche. È consentito fare ciò in qualsiasi maniera ragionevole possibile, ma non con modalità tali da suggerire che il licenziante avalli l'utilizzatore o il suo utilizzo del materiale. Questa clausola è presente di default in tutte le licenze. Essa indica che, ogni volta che viene utilizzata l'opera, si deve segnalare in modo chiaro chi è l'autore⁵¹⁷.

- “Non commerciale” (*non commercial*, NC): non si può utilizzare il materiale per scopi commerciali, ossia la distribuzione di copie dell'opera non deve essere diretta al perseguimento di un vantaggio commerciale o di un compenso monetario privato. Per farne tali usi, è necessario chiedere uno specifico permesso all'autore⁵¹⁸.

- “Non opere derivate” (*no derivative works*, ND): se si remixa, si trasforma il materiale o ci si basa su di esso, non puoi distribuire il materiale così modificato. Se si intende dunque modificare, correggere, tradurre, remixare l'opera, è necessario chiedere uno specifico permesso all'autore originario⁵¹⁹.

- “Condividi allo stesso modo” (*share alike*, SA): se si remixa, si trasforma il materiale o ci si basa su di esso, si devono distribuire i propri contributi con la stessa licenza del materiale originario⁵²⁰.



I simboli delle quattro clausole previste da *Creative Commons*

(tratto da Foter, <<https://foter.com/blog/how-to-attribute-creative-commons-photos/>>, CC BY SA 3.0)

⁵¹⁶ ALIPRANDI [2013], p. 30.

⁵¹⁷ ALIPRANDI [2013], p. 30.

⁵¹⁸ ALIPRANDI [2013], p. 31.

⁵¹⁹ ALIPRANDI [2013], p. 31.

⁵²⁰ ALIPRANDI [2013], p. 31.

La combinazione delle quattro condizioni presentate dà origine alle sei licenze *Creative Commons* in uso. La versione internazionale è oggi alla sua 4.0 release⁵²¹, mentre le traduzioni italiane sono ferme alla versione 3.0⁵²², poiché richiedendo un lavoro di traduzione e di discussione, vengono rilasciate con un certo ritardo rispetto alle versioni originali in inglese⁵²³. Come riportato nel sito web statunitense⁵²⁴, la versione 4.0 comprende sei tipologie di licenza:

- “Attribuzione” (CC-BY): permette la distribuzione, la modifica e la creazione di opere derivate dall’originale, anche a scopi commerciali, a condizione che venga riconosciuta la paternità dell’opera all’autore.
- “Attribuzione-Condividi allo stesso modo” (CC-BY-SA): permette la distribuzione, la modifica e la creazione di opere derivate dall’originale, anche a scopi commerciali, a condizione che venga riconosciuta la paternità dell’opera all’autore e che alla nuova opera vengano attribuite le stesse licenze dell’originale.
- “Attribuzione-Non opere derivate” (CC-BY-ND): permette la distribuzione dell’opera originale senza alcuna modifica, anche a scopi commerciali, a condizione che venga riconosciuta la paternità dell’opera all’autore.
- “Attribuzione-Non commerciale” (CC-BY-NC): permette la distribuzione, la modifica e la creazione di opere derivate dall’originale, a condizione che venga riconosciuta la paternità dell’opera all’autore, ma non a scopi commerciali.
- “Attribuzione-Non commerciale-Condividi allo stesso modo” (CC-BY-NC-SA): permette la distribuzione, la modifica, la creazione di opere derivate dall’originale, ma non a scopi commerciali, a condizione che venga riconosciuta la paternità dell’opera all’autore e che alla nuova opera vengano attribuite le stesse licenze dell’originale.
- “Attribuzione-Non commerciale-Non opere derivate” (CC-BY-NC-ND): si tratta della licenza più restrittiva, poiché consente soltanto di scaricare e condividere i lavori originali a condizione che non vengano modificati né utilizzati a scopi commerciali, sempre attribuendo la paternità dell’opera all’autore.

In realtà solo alcune delle sei licenze CC incarnano i principi del movimento *Open Access*. Rispetto alle due condizioni esaminate precedentemente previste nella

⁵²¹ Verificato durante la stesura di questa tesi, ossia nell’anno accademico 2019/2020.

⁵²² Si veda in riferimento <www.creativecommons.it/Licenze>.

⁵²³ ALIPRANDI [2017a], p. 117.

⁵²⁴ Si veda in riferimento <www.creativecommons.org/licenses/>.

Dichiarazione di Berlino, quelle compatibili risultano essere le più libere e meno restrittive la “Attribuzione” e la “Attribuzione-Condividi allo stesso modo”⁵²⁵. Come già indicato, la prima è la licenza più aperta, poiché prevede la possibilità per il licenziatario di fare qualsiasi uso dell’opera, compresi quelli di tipo commerciale e le rielaborazioni, alla sola condizione di citare la fonte⁵²⁶, mentre la seconda inserisce un solo vincolo per il quale, qualora vengano realizzate opere derivate, esse devono a loro volta essere rilasciate con la stessa licenza. In questo modo le libertà d’utilizzo presenti sull’opera originaria vengono trasmesse anche sulle opere derivate e progressivamente anche sulle derivate delle derivate⁵²⁷.

CREATIVE COMMONS LICENSES		COPY & PUBLISH	ATTRIBUTION REQUIRED	COMMERCIAL USE	MODIFY & ADAPT	CHANGE LICENSE
	PUBLIC DOMAIN	✓	✗	✓	✓	✓
	CC BY	✓	✓	✓	✓	✓
	CC BY-SA	✓	✓	✓	✓	✗
	CC BY-ND	✓	✓	✓	✗	✗
	CC BY-NC	✓	✓	✗	✓	✓
	CC BY-NC-SA	✓	✓	✗	✓	✗
	CC BY-NC-ND	✓	✓	✗	✗	✗

You can redistribute (copy, publish, display, communicate, etc.)	You have to attribute the original work	You can use the work commercially	You can modify and adapt the original work	You can choose license type for your adaptations of the work.

Schema riassuntivo delle sei licenze *Creative Commons*

(tratto da Foter, <<https://foter.com/blog/how-to-attribute-creative-commons-photos/>>, CC BY SA 3.0)

Oltre alle sei licenze d’uso, *Creative Commons* offre uno strumento, denominato CC0 (*CC Zero*), funzionale alla distribuzione di opere dell’ingegno in un regime di pubblico dominio artificiale. Nonostante il diritto d’autore preveda, come descritto nel

⁵²⁵ ALIPRANDI [2017b], p. 107.

⁵²⁶ GUERRINI [2010], pp. 111-112.

⁵²⁷ ALIPRANDI [2017b], p. 108.

primo capitolo, che un'opera creativa ricada nel pubblico dominio alla scadenza dei 70 anni dalla morte dell'autore o nei casi previsti dalla legge, tale mezzo consente all'autore di rinunciare ai suoi diritti su un'opera per rilasciarla immediatamente in una condizione di pubblico dominio. Ciò avviene allegando all'opera il testo o il link (al pari di quanto avviene per le licenze) di un atto di rinuncia (*waiver*) con cui il detentore dei diritti d'autore si impegna pubblicamente e irrevocabilmente a non esercitarli⁵²⁸.



Logo CC0

(tratto da Creative Commons, pubblico dominio)

⁵²⁸ ALIPRANDI [2017a], p. 117. Attualmente non è prevista una versione italiana di CC0, ma è comunque possibile visionare la traduzione della versione internazionale al seguente URL <www.creativecommons.org/publicdomain/zero/1.0/deed.it>.

5 I diritti applicati alle fotografie digitali in Italia

Quel che sta esplodendo nel cielo della fotografia è qualcosa che dipende essenzialmente dalla diffusione, disseminazione e condivisione immediata e ubiquitaria delle fotografie pubbliche e private resa possibile da Internet. Se qualcuno avesse inventato la fotografia digitale ma nessuno avesse inventato Internet, non avremmo proprio nessuna rivoluzione in corso⁵²⁹.

La fotografia (termine che combina le parole greche *phôs* (luce) e *graphè* (grafia) per indicare una “scrittura di/con la luce”⁵³⁰), è stata una delle invenzioni più trasversali del XIX secolo. Sviluppata come efficace mezzo di comunicazione, essa viene impiegata in svariati campi dell’agire umano, dalle discipline scientifiche (come la tecnica e le scienze) a quelle umanistiche (tra cui l’arte, l’estetica, la storia, la filosofia) fino alla sociologia e al diritto. Durante il suo sviluppo, con la crescente consapevolezza del potenziale di questo strumento, essa è stata utilizzata per le finalità più diverse, dall’ambito familiare e ritrattistico fino a quello scientifico e medico, giungendo all’ambito militare, pubblicitario, architettonico, giornalistico, eccetera⁵³¹.

Sotto l’aspetto oggettivo è possibile individuare svariate tipologie di fotografie, ognuna di esse riconosciuta come categoria distinta nell’ambito dei generi fotografici⁵³², con proprie caratteristiche tali da richiedere all’interprete giurista approcci differenti a seconda delle specificità normative che regolano ognuna di esse⁵³³.

Allo stesso tempo, dal punto di vista soggettivo, più individui possono detenere ed esercitare dei diritti, eterogenei e potenzialmente confliggenti, sulla fotografia nella sua accezione di bene materiale, culturale ed economico⁵³⁴. In particolare, in maniera più

⁵²⁹ SMARGIASSI [2012].

⁵³⁰ ROVERE [2015], p. 2.

⁵³¹ DELL’ARTE [2004], p. 3.

⁵³² Per citarne alcuni, l’astrofotografia, la fotografia di servizi nuziali, la fotografia naturalistica, i ritratti fotografici, la fotografia di architettura, il fotogiornalismo, la fotografia urbana, la fotografia sportiva, ecc.

⁵³³ DELL’ARTE [2004], p. 3.

⁵³⁴ MEZZETTI [2013], p. 63.

marcata rispetto ad altre forme di espressione, la fotografia risponde ad esigenze con finalità sociali, culturali ed economiche dalle quali discendono diversi interessi dal punto di vista della loro protezione giuridica⁵³⁵.

In ambito legislativo italiano, più precisamente in base all'articolo 810 del Codice civile, è possibile riconoscere nella fotografia una serie di “cose che possono formare oggetto di diritti”, cioè un insieme di beni oggetto di interesse per l'uomo e suscettibile di appropriazione e utilizzo. Nel “bene-fotografia” si riconoscono in particolare l'esemplare o il supporto, cioè la fotografia nella sua consistenza materiale; l'opera dell'ingegno (o il lavoro protetto da un diritto connesso al diritto d'autore), vale a dire la fotografia intesa come oggetto di tutela compreso nella proprietà intellettuale; l'immagine, dunque la fotografia quale rappresentazione di persone o di oggetti; il documento, ossia la fotografia in quanto veicolo di informazioni e l'input, cioè la fotografia quale fattore produttivo per l'industria culturale e dell'intrattenimento⁵³⁶.

In questo capitolo si intende indagare le principali tappe che hanno segnato nel campo fotografico il passaggio dall'analogico al digitale insieme all'avvento di internet, evidenziando come tali passaggi abbiano avuto non solo degli evidenti risvolti tecnologici nel processo di produzione e diffusione della fotografia, ma anche e soprattutto delle conseguenze relative al rapporto dell'odierna società dell'informazione con le nuove immagini digitali. Confrontando questo aspetto con la fotografia analogica, si vedrà in particolare come tale nuova relazione abbia influito sulle interazioni e i comportamenti degli utenti sul web.

Per fornire una visione generale delle norme operanti nel settore della fotografia, si considereranno *in primis* i diritti di coloro che scattano le fotografie. Verranno dunque delineati i principi giuridici specifici nel settore, sia esponendo le caratteristiche previste dalla legge italiana sul diritto d'autore sia presentando le norme sancite a livello europeo e internazionale in relazione alla diffusione della fotografia come strumento di comunicazione in internet.

Per scattare una fotografia e utilizzarla correttamente sul web, si rifletterà successivamente sui diritti dei soggetti ritratti negli scatti, così come anche il diritto alla *privacy* in quei casi in cui la diffusione dell'immagine tocchi aspetti di riservatezza e i principi a tutela dei minori nel caso in cui le fotografie ritraggano soggetti minorenni.

⁵³⁵ DELL'ARTE [2004], p. 5.

⁵³⁶ MEZZETTI [2013], pp. 63-64.

Costituendo l'immagine digitale il fulcro di questa tesi, l'ultima parte del capitolo intende soffermarsi in particolare, nell'ambito della tutela culturale del patrimonio fotografico, sulle fotoriproduzioni dei beni culturali diffuse in rete.

5.1 Dalla fotografia analogica alla rivoluzione digitale

5.1.1 Excursus storico: la fotografia come documento riproducibile

Nel corso dell'evoluzione umana è sempre stata ritenuta fondamentale la facoltà di poter rappresentare, fissare e creare su una superficie piana, attraverso gli strumenti del tempo disponibili, raffigurazioni della realtà o dell'immaginario⁵³⁷. Documentare gli aspetti della vita con figure statiche o in movimento (persone, animali, piante, oggetti, paesaggi, opere d'arte, fatti, avvenimenti, manifestazioni, eccetera) è sempre stata una esigenza dell'essere umano spinta dalle più svariate necessità (magiche e propiziatriche, come nel caso dei graffiti preistorici, di creatività dell'artista, di narrazione, di cronaca, eccetera)⁵³⁸.

Fino alla prima metà del XVII secolo le sole tecniche adatte a tale scopo erano il disegno e la pittura, ma la loro incapacità di fissare le immagini su un supporto senza l'intervento dell'artista e di riprodurle in più copie uguali all'originale, spinse gli uomini del tempo a sperimentare nuovi metodi. Indagando le caratteristiche della luce che, interagendo con alcune sostanze chimiche, consentivano di generare un'immagine, vennero eseguite diversi studi⁵³⁹, fino a che alla fine del XVIII secolo il disegno lasciò il posto alla fotografia, che divenne una forma di riproduzione dell'immagine impressa su un supporto chimico⁵⁴⁰.

Nel 1826 il francese Joseph-Nicéphore Niépce (1765-1833) fissò per la prima volta in maniera permanente su una lastra sensibilizzata un'immagine ottenuta in una camera oscura⁵⁴¹, mentre nel 1839 il parigino Louis Jaques M. Daguerre (1787-1851) presentò la dagherrotipia come tecnica per imprimere l'immagine su una lastra di rame argentata. Il prezzo elevato di tale supporto e l'impossibilità di riprodurre più copie dalla fonte principale spinse gli studiosi ad individuare un sistema che consentisse la produzione di più

⁵³⁷ DELL'ARTE [2004], p. 19.

⁵³⁸ ROVERE [2015], p. 2.

⁵³⁹ DELL'ARTE [2004], pp. 19-22.

⁵⁴⁰ MENDUNI [2007], p. 167.

⁵⁴¹ Si tratta della prima fotografia nella storia dell'umanità, intitolata *Point de vue du Gras*, ritraente la veduta dalla finestra della casa di Niépce.

esemplari con una riduzione dei costi di produzione⁵⁴². Sempre nel 1839 il fisico inglese William Henry Fox Talbot (1800-1877) perfezionò il procedimento di stampa positiva su carta da negativo, inventando la fotografia come comunemente intesa al giorno d'oggi, caratterizzata cioè da una matrice riproducibile in infinite copie⁵⁴³. Tale tecnica, denominata con il tempo in diversi modi (talbotipo, calotipo e, infine, fotografia), permetteva di realizzare copie positive da un'immagine negativa mettendo a contatto il negativo stesso con fogli di carta similmente trattati ed esponendoli alla luce. Questa invenzione fu rivoluzionaria, poiché andando ad incrementare la produzione di fotografie ad un costo minore, le immagini divennero fulcro di interessi economici e bene dal quale trarre un guadagno⁵⁴⁴.

Nei primi anni la fotografia fu principalmente concepita come un'arte elitaria rivolta soprattutto a raffigurare la borghesia⁵⁴⁵, mentre dalla seconda metà del XIX secolo, grazie al perfezionamento dei metodi⁵⁴⁶, delle macchine fotografiche e dei materiali per imprimere le immagini, essa cominciò a pervadere ogni strato sociale e ambito della società e della cultura⁵⁴⁷.

La fotografia come strumento democratico a disposizione dei ceti popolari investì, tra i diversi generi, il ritratto, subentrato alla pittura come metodo economico per farsi ritrarre⁵⁴⁸. D'altra parte, vennero sempre più realizzati i reportage di guerra, evidenziando il ruolo della fotografia come documento per la creazione di una memoria storica condivisa⁵⁴⁹, e di esploratori e missionari, introducendo la fotografia etnografica e antropologica. Successivamente vennero realizzate le prime foto aeree e nacque la fotografia scientifica, industriale, come anche quella erotica e pornografica⁵⁵⁰.

Nel Novecento si affermarono poi sempre più nel settore pubblico i giornali illustrati con servizi giornalistici relativi a paesi lontani e guerre in corso, fotografie a

⁵⁴² DELL'ARTE [2004], pp. 22-23.

⁵⁴³ ROVERE [2015], p. 13.

⁵⁴⁴ DELL'ARTE [2004], p. 23.

⁵⁴⁵ ROVERE [2015], p. 17.

⁵⁴⁶ DELL'ARTE [2004], pp. 23-24.

⁵⁴⁷ ROVERE [2015], pp. 17-19.

⁵⁴⁸ MENDUNI [2007], p. 163. ROVERE [2015], p. 17: nel 1854 il parigino André Disdéri (1819-1889) brevettò il suo sistema per ritratti, una fotocamera dotata di quattro obiettivi, che in un secondo tempo diventeranno otto o anche dodici, attraverso i quali su di un'unica lastra possono essere riprese quattro, otto o dodici immagini, uguali oppure diverse fra loro, sia dello stesso soggetto che di soggetti diversi.

⁵⁴⁹ ROVERE [2015], p. 18.

⁵⁵⁰ DELL'ARTE [2004], p. 25.

sfondo sociale e di cronaca, immagini scandalistiche rubate dai paparazzi, le foto segnaletiche e le foto mediche. La fotografia entrò anche nel settore pubblicitario e della moda, e accompagnando la pratica e la competizione di tutti gli sportivi⁵⁵¹.

5.1.2 Le nuove tecnologie e l'immagine digitale

Il settore giuridico in generale e, in particolare, il diritto d'autore nell'ambito del diritto della fotografia sono stati influenzati in modo significativo da diversi elementi, quali nello specifico le nuove possibilità di imprimere e trattare le immagini sul formato digitale, le loro proprietà e le innovazioni tecnologiche degli ultimi decenni⁵⁵².

Dagli anni Ottanta del secolo scorso, in cui è stata introdotta sul mercato una nuova tipologia di macchina fotografica che, utilizzando un sensore di immagine e una scheda di memoria, permetteva la registrazione della fotografia su un supporto digitale mobile anziché su una normale pellicola⁵⁵³, si è velocemente passati agli inizi degli anni 2000 alle prime fotocamere digitali incorporate nei telefoni cellulari⁵⁵⁴. Al giorno d'oggi gli smartphones di ultima generazione sono progettati per fornire un'ampia gamma di prestazioni finalizzate alla produzione, alla gestione, alla manipolazione delle immagini integrando fotocamere ad alta risoluzione e *software* appositi e consentendo innumerevoli possibilità di condivisione in rete⁵⁵⁵.

Riprendendo quanto già affrontato nel capitolo I in merito alla rappresentazione in bit delle informazioni, la fotografia in formato digitale ha introdotto la possibilità di replicare illimitatamente la medesima immagine e di creare copie indistinguibili tra loro e rispetto all'originale. La replicazione di un'immagine in formato binario in più esemplari identici non comporta alcuna modifica o alterazione della matrice primaria, poiché si tratta di fatto di una copia frutto di una sequenza costituita dai valori 0 e 1 esattamente uguale a

⁵⁵¹ MENDUNI [2007], pp. 164-165.

⁵⁵² DELL'ARTE [2004], p. 239.

⁵⁵³ ROVERE [2015], p. 36. Nel 1981 viene presentata dalla Sony la reflex Mavica (Magnetic Video Camera), che utilizzava un floppy-disk come supporto di memorizzazione principale. Sette anni più tardi appare la prima macchina completamente in digitale: la Fuji DS-1P, che registra le immagini su flash card removibili.

⁵⁵⁴ MENDUNI [2007], p. 160. I primi esemplari si trovano in Giappone, con il J-SH04 prodotto dalla Sharp e il VP-210 della Kyocera, e in Corea, con il Samsung SCH-V200.

⁵⁵⁵ FIORENTINO [2013], p. 108. Il connubio tra fotografia e cellulare è diventato così forte tant'è che negli ultimi anni si parla della cosiddetta *mobile photography*.

quella dell'originale. Tale aspetto permette a qualsiasi autore di trasferire l'immagine digitale telematicamente tramite le reti di calcolatori che trasmettono i bit dell'immagine senza la necessità di un particolare supporto materiale, consentendo sia allo stesso di diffondere senza limiti territoriali la propria opera sia all'utente del web di averne immediata disponibilità⁵⁵⁶.

Il digitale dà inoltre la possibilità di intervenire sui negativi digitali prima ancora della loro realizzazione definitiva. L'immagine catturata dal sensore della fotocamera viene inizialmente impressa in un *file raw*, cioè grezzo, non elaborato⁵⁵⁷, per poi solo successivamente essere rielaborata con le impostazioni di bilanciamento dei colori della luminosità, del contrasto e del bianco, in modo automatico e diretto dalla fotocamera⁵⁵⁸. Specifici *software*⁵⁵⁹ consentono infine di intervenire su singole parti della fotografia e modificare una zona prescelta dell'immagine⁵⁶⁰.

Tutti questi fattori hanno avuto delle conseguenze sull'evoluzione del diritto nel suo insieme, incidendo sulla funzione svolta dalle normative per regolamentare la produzione, lo sfruttamento e l'applicazione delle nuove tecnologie in riferimento alle opere dell'ingegno⁵⁶¹. Altri risvolti riguardano ad esempio la messa in discussione del ruolo del mediatore/editore, non più ritenuto necessario nel momento in cui le opere vengono pubblicate su internet e scaricate in via autonoma e diretta tramite l'operazione di download, come anche l'aumento delle possibilità, tramite la pirateria, di scaricare illegalmente ogni genere di opere creative facilmente accessibile sul web, tra cui anche le fotografie⁵⁶².

Gli aspetti fino ad ora messi in luce, dall'evoluzione degli apparecchi fotografici fino alla possibilità di tradurre le immagini in una stringa numerica, hanno rappresentato fattori tecnici importanti nell'implementazione della fotografia digitale, anche se, come

⁵⁵⁶ DELL'ARTE [2004], p. 247.

⁵⁵⁷ Tra i principali formati proprietari si trovano CRW (Canon), RAF (Fuji), NEF (Nikon), Olympus (ORF), Samsung (SRW), ecc.

⁵⁵⁸ DELL'ARTE [2004], pp. 247-248.

⁵⁵⁹ Esiste una varietà infinita di programmi di gestione dell'immagine. Nel 1982 la *software house* statunitense Adobe Systems Incorporated presenta Photoshop, specializzato nella post-produzione di fotografie e nell'elaborazione di immagini digitali <<http://www.adobe.com/it/products/photoshop.html>>. Tra i *software* liberi e gratuiti si segnala invece GIMP (GNU Image Manipulation Program) <<http://www.gimp.org/>>, introdotto nel 1996.

⁵⁶⁰ DELL'ARTE [2004], p. 246.

⁵⁶¹ DELL'ARTE [2004], p. 240: Basti pensare all'invenzione della stampa che comportò tutta una serie di problematiche che hanno imposto una regolamentazione di norme.

⁵⁶² DELL'ARTE [2004], p. 241.

vedremo in seguito, non è corretto individuare solamente in questi fattori ciò che principalmente ha contrassegnato la fotografia digitale, trasformando profondamente il ruolo nella società, nelle relazioni umane e nei circuiti economici e culturali⁵⁶³.

5.1.3 La rivoluzione digitale della fotografia: parvenza di cambiamento o evento rivoluzionario?

Per quanto non siano mancati alcuni autori che fin dalla nascita della fotografia ne hanno riconosciuto l'impossibilità di documentare in modo autentico la realtà⁵⁶⁴, dagli inizi degli anni Novanta altri studiosi individuarono nelle caratteristiche tecnologiche della fotografia digitale una tappa rivoluzionaria, con la conseguente crisi del regime di verità caratteristico delle tecnologie analogiche⁵⁶⁵. Nella concezione secondo la quale "la fotografia analogica è la realtà, mentre la pittura ci consegna emozioni e sentimenti", l'origine sintetica dell'immagine digitale parrebbe svincolarla dalla verità e farla apparire come una rottura delle convenzioni visuali e degli usi sociali tipici utilizzati nella fotografia analogica⁵⁶⁶.

Nonostante la tecnologia abbia effettivamente permesso di smaterializzare le immagini codificandole in sequenze numeriche, tale visione tende a trascurare in realtà come l'approccio alle nuove fotografie non sia cambiato in virtù del mutamento da analogico a digitale e come il regime di veridicità nella fotografia non sia stato interrotto per il solo fatto che l'immagine viene ora archiviata sotto forma di bit⁵⁶⁷.

L'evoluzione della fotografia non consisterebbe dunque in uno stravolgimento delle proprietà analogiche o nel suo distaccamento dal vero, considerando che fin dalla sua

⁵⁶³ SMARGIASSI [2012].

⁵⁶⁴ BENJAMIN [2007] rigetta l'oggettività dell'immagine fotografica, intesa come copia autentica della realtà. Per far affiorare la storia dalla superficie dell'immagine, è necessario abbattere la coerenza che questa stessa superficie oppone al nostro sguardo. Allo stesso modo BARTHES [2003] scrive che "[la fotografia] non può in alcun modo costituire l'oggetto visibile di una scienza, non può stabilire un'oggettività, nel senso positivo del termine".

⁵⁶⁵ GUNTHERT [2015], p. 15. Si vedano a tal proposito i lavori di MITCHELL [1992], che asserisce come la transizione verso il digitale, che ha annullato la relazione dell'immagine con il suo referente, ha reso le immagini non veritiere, e RITCHING [2009], secondo il quale il ruolo della fotografia digitale è equiparabile a quello di un dipinto e della cui rappresentazione non ci si può realmente fidare.

⁵⁶⁶ MENDUNI [2007], p. 167.

⁵⁶⁷ GUNTHERT [2015], pp. 8-9.

creazione essa si è consciamente distanziata dalla realtà che documentava⁵⁶⁸. Sarebbe invece più appropriato indicare come l'immagine digitale abbia avuto il merito di accentuare caratteristiche originarie preesistenti e di implementare la sua più rapida riproducibilità tecnica (nata come già visto nel periodo analogico con l'invenzione del negativo e perfezionata nell'epoca digitale con la possibilità di scomporre le informazioni in bit)⁵⁶⁹.

Non c'è stata dunque né una rivoluzione digitale della fotografia, né una crisi della fotografia nell'era digitale⁵⁷⁰, dal momento che essa costituisce da sempre “un fascio di pratiche sociali il cui valore sta nell'efficacia con cui assolve ogni volta il suo specifico scopo”, “è un oggetto comunitario attivo, che evolve insieme ai suoi contesti”⁵⁷¹.

Più corretto sarebbe dunque riconoscere una rivoluzione della condivisione e della disseminazione delle immagini in rete⁵⁷², parallelamente all'apparizione di nuovi usi della fotografia resi possibili dalla nascita del web orizzontale interattivo e da quella che Gunthert definisce come “fluidità digitale”⁵⁷³. L'immagine fluida, indipendente dal suo supporto materiale, permette di convertire l'informazione visiva in dati archiviabili, modificabili e comunicabili, favorendo una maggiore moltiplicazione e visibilità delle immagini nel ciclo di diffusione delle fotografie nel panorama digitale⁵⁷⁴.

Benché il fascino della fotografia risieda nella sua capacità di non avere, per sua stessa natura, confini e limitazioni di sorta⁵⁷⁵, e in era analogica si realizzavano numerosi scatti tanto da riconoscere nella fotografia una pratica di massa, la maggior parte delle immagini veniva apprezzata da poche unità di persone. Anche in questo caso, come già

⁵⁶⁸ MENDUNI [2007], p. 155: Anche se non sempre dichiarandolo esplicitamente per motivi di estetica, di censura, ecc.

⁵⁶⁹ MENDUNI [2007], p. 167. Lo stesso MENDUNI [2007], pp. 153-154: Mentre i passaggi adottati durante l'era analogica per manipolare le immagini erano più lunghi e laboriosi (la messa in posa consentiva alla foto di essere più o meno essere costruita, l'esposizione permetteva di creare effetti di luci e ombre, con lo sviluppo era possibile modificare le caratteristiche dell'immagine rendendole più o meno sfumate, il ritocco permetteva, con matite da ritocco, di cancellare o aggiungere dettagli e il montaggio consentiva di sovrapporre le immagini in un collage), nell'epoca digitale tutte le fasi sono state rese più veloci e facili grazie alle possibilità offerte dai *software* di fotoritocco, i filtri, ecc.

⁵⁷⁰ GUNTHERT [2015], p. 16.

⁵⁷¹ GUNTHERT [2015], p. 9.

⁵⁷² SMARGIASSI [2012].

⁵⁷³ GUNTHERT [2015], p. 10.

⁵⁷⁴ GUNTHERT [2015], p. 17. Non sono esenti gli aspetti negativi. Con la sua conversione informatica, l'immagine ha infatti abbandonato il campo degli oggetti che possono essere spostati senza intermediazione per entrare in quello della registrazione elettronica basato sui dispositivi di lettura.

⁵⁷⁵ DELL'ARTE [2004], p. 4.

sostenuto, il digitale non ha fatto altro che potenziare caratteristiche già esistenti, con il risultato che nel mondo di oggi ogni singola immagine è potenzialmente di massa e, una volta riversata sulla rete, può essere vista da milioni di utenti⁵⁷⁶.

Diversi strumenti tipici del web 2.0 (per cui si rimanda al capitolo IV) incentivano l'uso della fotografia come strumento di comunicazione di massa. In particolare le piattaforme di *social networking*, facilitando la familiarizzazione delle tecnologie di rete e trasformando internet come strumento di comunicazione ordinario per le pratiche quotidiane⁵⁷⁷, hanno reso i cittadini non più solamente consumatori passivi di immagini, ma fruitori attivi nel ciclo di creazione di informazioni⁵⁷⁸.

Tra i servizi più utilizzati, *Facebook* (che raggiunge una media di 2,5 miliardi di utenti mensili) accumula giornalmente oltre 300 milioni di immagini digitali, su Instagram si toccano i 95 milioni, *WhatsApp* arriva a 1,6 miliardi⁵⁷⁹, mentre tra i siti dedicati essenzialmente alla conservazione e alla condivisione di fotografie *Flickr*⁵⁸⁰ arriva intorno ai cinque milioni⁵⁸¹.

Questi numeri suggeriscono un nuovo aspetto “conversazionale” dell’odierna fotografia digitale. Nelle relazioni online si parla più con le fotografie che di fotografie e le immagini vengono pubblicate e mostrate sulla rete seguendo le stesse modalità con cui gli individui si scambiano in presenza gesti, intercalari e segni non verbali che da sempre completano la comunicazione⁵⁸².

⁵⁷⁶ SMARGIASSI [2012].

⁵⁷⁷ FIORENTINO [2013], p. 109.

⁵⁷⁸ MODOLO [2018], p. 73.

⁵⁷⁹ NOVAGA [2019], p. 16.

⁵⁸⁰ URL di riferimento: <<https://www.flickr.com/>>.

⁵⁸¹ FIORENTINO [2013], p. 109.

⁵⁸² GUNTHERT [2015], p. 11, p. 144: Come evidenziato per altri aspetti, anche in questo campo la fotografia digitale accentua caratteristiche sue proprie fin dall’origine. La capacità di adoperare un’immagine come un messaggio non è infatti nata con gli strumenti digitali. Questa proprietà è per esempio offerta dalla cartolina illustrata, il cui uso conosce un notevole sviluppo all’inizio del Novecento. Se si accetta di inserire la corrispondenza tra i generi conversazionali, l’associazione dell’immagine permette di osservare uno stato primitivo di tale elaborazione, a un ritmo evidentemente più lento. Anche se la produzione industriale impone panorami o situazioni standardizzate, le cartoline postali antiche possono ritenersi preziosi esempi archeologici di conversazione visiva.

5.1.4 La nostra responsabilità nei confronti delle fotografie in rete

Dagli aspetti fino ad ora emersi risulta interessante indagare le funzioni delle immagini sul web, valutandone i possibili rischi e implicazioni.

Rispetto alle istituzioni culturali (archivi, musei, biblioteche, eccetera), concepite come forme di deposito razionali e selettive gestite da operatori che effettuano un lavoro consapevole di conservazione e scarto, molte delle piattaforme che raccolgono immagini in rete sono prive di filtri. Anche se, rispetto a *Facebook*, siti come *Flickr* si poggiano su un interesse più ricercato verso la fotografia, assegnando un peso maggiore alla singola immagine e al concetto di autore, i meccanismi arbitrari di condivisione e disseminazione di informazioni in assenza di relazione personale valgono anche per loro⁵⁸³.

Quando diventa enorme lo scarto fra centinaia di miliardi di immagini potenzialmente visibili ad ogni utente sul web e concreta la possibilità per quest'ultimo di trovare le fotografie di suo interesse, il potere sulle immagini non va ricercato, come si sottolineerà nei paragrafi seguenti, in chi le effettivamente le possiede, ma in chi ne gestisce e regola l'accesso. La vera titolarità dei miliardi di fotografie condivise potrebbe dunque appartenere al fruitore finale, che decide in autonomia cosa vedere, scaricare, rielaborare e condividere senza particolari limiti e restrizioni⁵⁸⁴.

Il ciclo di pubblicazione e di condivisione di informazioni, insieme all'avvento dei *social network* come promotori di diffusione delle immagini, rischia di “usura[re] la dignità della fotografia, la rende indifferente nella sua banalità quotidiana, appiattisce la capacità di giudizio e di interpretazione, rendendo paradossalmente necessaria una prima elementare formazione del gusto, di una cultura visiva, di una capacità di discernimento quanto mai urgente”⁵⁸⁵.

Di conseguenza, si verifica “la perdita di peso e spessore di senso della singola immagine, la migrazione da deposito di memoria a flusso continuo ed effimero di proiezioni del sé, da opera a performance, da contenuto a veicolo, la rinuncia alla selezione all'origine, la riduzione del tempo di visione, la fungibilità, la rimediabilità,

⁵⁸³ SMARGIASSI [2012].

⁵⁸⁴ SMARGIASSI [2012].

⁵⁸⁵ MIBACT [2017], p. 13.

l'intercambiabilità quasi assoluta di ogni immagine con infinite altre” con il rischio “di non farci più capire nulla di quel che sono le fotografie oggi”⁵⁸⁶.

Se tale confusione accomuna la maggior parte delle immagini riversate in rete, è possibile applicare un simile approccio per quelle fotografie sottoposte ai cittadini dai media, dalle istituzioni e dai poteri e, in generale, per quegli scatti sui quali gli individui basano i propri giudizi, formano le proprie opinioni e prendono le decisioni sul mondo, sulle persone, sulla politica e sulla vita⁵⁸⁷.

Considerando sia il carattere ambiguo, dal momento che la fotografia è realtà ed immaginario, verità e falsità, rappresentazione e creatività. È tutto ed il contrario di tutto, ambiguità ed umanità”, sia l'aspetto sociale e di comunicazione, la fotografia può essere impiegata come strumento del potere finalizzata, a volte, ad alterare la realtà dandone una lettura falsata⁵⁸⁸.

Se nel passato vi sono stati diversi esempi di immagini utilizzate con scopi distorti, il problema si è enormemente potenziato con il fenomeno della rete. Essa necessita dunque di accurate considerazioni per la sua tutela, poiché strumento concepito per essere posseduto dall'uomo: “bisogna tutelare la fotografia dall'uomo e l'uomo dalla fotografia e, in particolare, dall'uso distorto che se ne può fare”⁵⁸⁹.

⁵⁸⁶ SMARGIASSI [2012].

⁵⁸⁷ SMARGIASSI [2012].

⁵⁸⁸ DELL'ARTE [2004], p. 4.

⁵⁸⁹ DELL'ARTE [2004], p. 4.

5.2 Diritto d'autore e fotografia

5.2.1 Brevi cenni sulla storia del diritto italiano della fotografia

Rispetto ad alcuni paesi che si sono impegnati fin da subito per attribuire una tutela alle fotografie e ai loro autori⁵⁹⁰, in Italia si è dovuto attendere quasi un secolo dalla sua invenzione per riconoscere una vera e propria tutela dell'opera fotografica. Questa è avvenuta con l'emanazione del R.D.L. 7 novembre 1925 n. 1950 relativo alle "Disposizioni sul diritto d'autore"⁵⁹¹, che tutelava tutte le opere dell'ingegno scientifiche, letterarie, artistiche e didattiche, qualunque ne fosse il merito e la destinazione, individuando tra le opere artistiche anche "le fotografie e i lavori eseguiti con procedimenti analoghi alla fotografia"⁵⁹². La protezione era accordata per un ventennio a partire dalla prima pubblicazione⁵⁹³.

Tale formulazione diede origine a due principali interpretazioni. Mentre la prima posizione riteneva che fossero oggetto di tutela della legge del diritto d'autore tutte le opere risultanti dal lavoro intellettuale, qualunque ne fosse il merito e la loro destinazione, indipendentemente dal fatto che in esse si potesse riscontrare un carattere creativo, la seconda affermava invece che, al fine di rientrare nella suddetta tutela, tutte le opere, dunque anche quelle fotografiche, dovessero contraddistinguersi da elementi di creatività⁵⁹⁴.

Il testo originale della legge italiana sul diritto d'autore originaria nel 1941 sovvertì la novità operata dalla precedente norma, non menzionando più le fotografie dalla categoria delle opere dell'ingegno. Ritenendo che il suo carattere tecnico fosse prevalente su quello

⁵⁹⁰ DELL'ARTE [2004], p. 595: La Francia e l'Inghilterra, che hanno avuto un ruolo principale nell'ambito dello sviluppo della fotografia e delle sue tecniche, furono tra i primi paesi ad interessarsi alla sua protezione. Lo stato francese fu in particolare attiva per riconoscere la fotografia come opera d'arte e per sollecitare la sua tutela tra gli altri Stati membri aderenti alla Convenzione di Berna del 1886.

⁵⁹¹ Cfr. GU [1925], convertito poi con la Legge 18 marzo 1926, n. 1950.

⁵⁹² GU [1925], art. 1.

⁵⁹³ GU [1925], art. 31.

⁵⁹⁴ DELL'ARTE [2004], p. 61.

creativo, la fotografia venne relegata tra gli oggetti dei diritti connessi disciplinati dagli artt. 87 e seguenti della medesima legge⁵⁹⁵.

Solamente il D.P.R. 19/1979 modificò e integrò la legge italiana sul diritto d'autore per adeguarla al testo di Parigi del 1971 di revisione della Conferenza internazionale di Berna, specificando come anche la fotografia potesse assurgere a livello di opera d'arte. L'articolo 1 del decreto aggiunse dunque all'articolo 2 della Legge 633/1941 il settimo comma, autorizzando a considerare opere artistiche "le opere fotografiche e quelle espresse con procedimento analogo a quello della fotografia sempre che non si tratti di semplice fotografia protetta ai sensi delle norme del capo V del Titolo II"⁵⁹⁶. La durata dei diritti di utilizzazione economica dell'opera fotografica venne poi estesa dai vent'anni della previgente normativa a cinquant'anni di produzione dell'opera⁵⁹⁷.

A completamento del quadro giuridico delineato, il Codice civile (Libro Quinto - Titolo IX), pur non menzionando direttamente all'articolo 2575 le fotografie tra le tipologie di opere tutelate dal diritto d'autore, è indiscutibile che queste ultime siano comprese nella più ampia definizione di opere dell'ingegno di carattere creativo e contenute nella locuzione "arti figurative"⁵⁹⁸.

5.2.2 Le opere fotografiche, le semplici fotografie e le fotografie documentali

Come anticipato, dal 1979 nella legge italiana sul diritto d'autore vengono distinte, nella tutela della fotografia, due categorie distinte: l'opera fotografica, dotata di carattere creativo, e la semplice fotografia.

La prima è protetta da un diritto d'autore completo⁵⁹⁹ e per il suo creatore sono previsti sia diritti morali, illimitati, sia di utilizzazione economica, validi settant'anni dalla morte dell'autore (già analizzati nel capitolo I). La seconda, avendo meramente un intento di documentazione⁶⁰⁰, è tutelata da un mero diritto connesso e le vengono riconosciuti

⁵⁹⁵ CERENZA [1996], p. 11. Cfr. GU [1941].

⁵⁹⁶ Cfr. GU [1979].

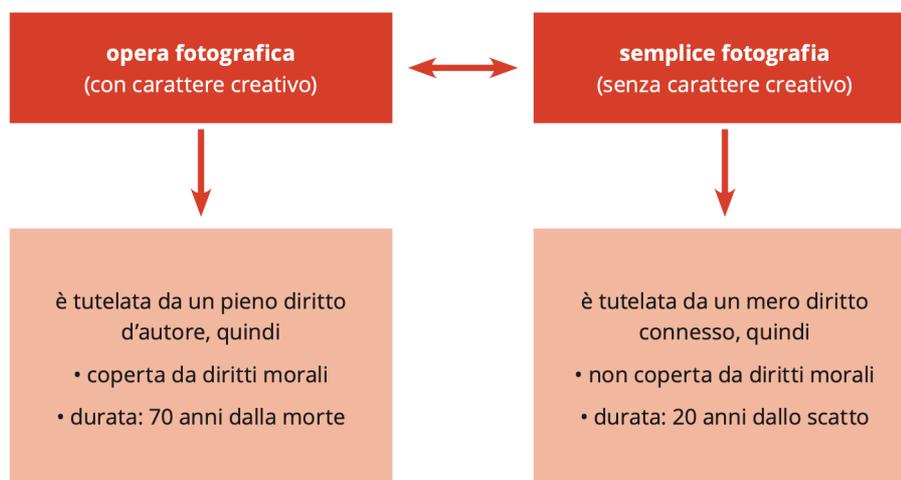
⁵⁹⁷ GU [1979], art. 3.

⁵⁹⁸ DELL'ARTE [2004], p. 51.

⁵⁹⁹ ALTALEX [2020]: definito all'art. 2, c. 7.

⁶⁰⁰ ALTALEX [2020], art. 87, c. 1: Sono ricomprese le seguenti tipologie di immagini: "immagini di persone o di aspetti, elementi o fatti della vita naturale e sociale, ottenute col processo fotografico o

solamente alcuni diritti patrimoniali esclusivi, ossia di riproduzione, diffusione e spaccio⁶⁰¹ validi vent'anni dalla produzione dello scatto⁶⁰².



La distinzione tra opere fotografiche e semplici fotografie

(tratto da "Fotografia e diritti d'immagine nel diritto italiano" di Simone Aliprandi, in "Custodire le fotografie. Il manuale del progetto Argento vivo", a cura di Martin Kofler e Notburga Siller [2019], p. 58)

La Legge 633/1941 cita infine una terza categoria relativa alle "fotografie di scritti, documenti, carte di affari, oggetti materiali, disegni tecnici e prodotti simili", che non è però protetta dalla suddetta normativa⁶⁰³. Dal momento che effettuando semplici digitalizzazioni di scritti e documenti non si apporta un valore aggiunto né creativo né di documentazione, non vanta alcun particolare diritto secondo la legge italiana⁶⁰⁴.

Benché si presentino alcuni casi inequivocabili per i quali è possibile escludere facilmente il carattere creativo di un'immagine⁶⁰⁵, nella maggior parte dei casi tali differenziazioni rendono complesso definire in modo esauriente cosa debba essere inteso come opera fotografica, dal momento che il carattere creativo deve essere spesso valutato

con processo analogo, comprese le riproduzioni di opere dell'arte figurativa e i fotogrammi delle pellicole cinematografiche".

⁶⁰¹ ALTALEX [2020], art. 88.

⁶⁰² ALTALEX [2020], art. 92.

⁶⁰³ ALTALEX [2020], art. 87, c. 2.

⁶⁰⁴ ALIPRANDI [2019], p. 59.

⁶⁰⁵ ALIPRANDI [2019], p. 60: Alcune categorie di immagini, meno creative sono, meglio riproducono la realtà in maniera più fedele. Si considerino ad esempio le foto aeree scattate per documentare talune aree geografiche e per realizzare delle mappe, le foto realizzate per documentare degli scavi archeologici o l'evoluzione di un cantiere oppure la dinamica di un incidente stradale.

dal legislatore di volta in volta, esaminando sia la scelta e la preparazione del soggetto fotografato sia le modalità con cui il fotografo ha rappresentato un soggetto⁶⁰⁶.

Si può comunque individuare l'opera fotografica nel momento in cui "il fotografo interpreta la realtà con la propria fantasia, col proprio gusto, con la propria sensibilità, trasmettendo le proprie emozioni a chi godrà della fotografia realizzata". La creatività può esplicarsi "sia nella fase preparatoria e preliminare curando la scelta del materiale, dalla pellicola all'obiettivo, della luce, la sistemazione del soggetto, l'inquadratura, sia nella fase della realizzazione scegliendo il momento magico e irripetibile dello scatto, sia, infine, nella fase successiva della stampa scegliendo la carta, la grana e simili, il dosaggio dei toni chiari e scuri"⁶⁰⁷.

5.2.3 Le opere fotografiche digitali

Considerando che la Legge 633/1941 individua la titolarità del diritto d'autore originaria in capo all'autore nel momento della creazione dell'opera⁶⁰⁸, una riflessione va rivolta alle opere fotografiche digitali, che vengono comunque tutelate dal diritto d'autore in modo uguale a quelle cartacee⁶⁰⁹.

Esse possono essere realizzate in fasi diverse in base al momento in cui l'artista opera sul codice binario. La creatività dell'autore può infatti rivelarsi in un momento successivo a quello dello scatto intervenendo attraverso i diversi *software* di fotoritocco e di elaborazione delle immagini. Nella prima ipotesi, l'immagine può dunque non possedere al momento dello scatto alcun carattere creativo, ed essere quindi classificata come semplice fotografia, per acquisirlo solo successivamente quando l'artista interviene sul *file* interpretando soggettivamente l'immagine. L'opera fotografica così realizzata viene creata in un tempo successivo allo scatto ed è in quel momento che si verifica la nascita del diritto d'autore. Nella seconda, l'immagine è da considerarsi creativa già con la sua realizzazione

⁶⁰⁶ DELL'ARTE [2004], p. 55. ALIPRANDI [2019], p. 59: La decisione verrà detta solo dal giudice qualora emergesse una diatriba giudiziale sulla portata dei diritti di tutela sulla singola immagine. In quel caso quindi il giudice e le parti incaricheranno dei periti (esperti di fotografia, di storia dell'arte, di design) e si arriverà a una decisione sul livello di creatività.

⁶⁰⁷ DELL'ARTE [2004], p. 54.

⁶⁰⁸ ALTALEX [2020], art. 6: Il titolo originario dell'acquisto del diritto di autore è costituito dalla creazione dell'opera, quale particolare espressione del lavoro intellettuale.

⁶⁰⁹ D'AMASSA [2014d].

ma l'artista provvede ugualmente ad elaborarla e a modificarla aggiungendo nuovi elementi personali creativi. In questo caso si avranno due distinte opere fotografiche, la prima creata al momento dello scatto e la seconda realizzata successivamente con il programma di elaborazione⁶¹⁰.

Diversa è l'applicazione della norma per le opere fotografiche realizzate originariamente tramite il procedimento analogico e solo in seguito digitalizzate tramite apparecchiature atto allo scopo (scanner, eccetera). In questo caso il diritto d'autore sorge con la creazione dell'opera tradizionale, mentre la sua digitalizzazione non porta la nascita di un nuovo diritto ma configura esercizio del diritto di riproduzione. La digitalizzazione opera una riproduzione della fotografia che rientra nell'accezione dell'art. 13 "ogni altro procedimento di riproduzione", mentre non comporta una trasformazione dell'opera protetta dal diritto morale⁶¹¹.

5.2.4 I diritti del fotografo

Come già delineato, il titolare del diritto d'autore di una fotografia è principalmente chi l'ha realizzata. Possono però verificarsi alcune eccezioni, poiché, a seconda dei casi, il titolare può essere l'autore in vita, i suoi eredi *post mortem*, più coautori, il titolare dello studio fotografico, il committente o una pubblica amministrazione⁶¹².

In base a quanto accennato precedentemente, all'autore dell'opera fotografica spettano i diritti previsti dal Capo III del Titolo I della legge italiana sul diritto d'autore intitolato "contenuto e durata del diritto d'autore", in quanto compatibili con la natura dell'opera stessa⁶¹³, mentre nel caso delle fotografie non creative spetta al fotografo solamente il diritto esclusivo di riproduzione, il diritto di elaborazione della stessa, di diffusione e spaccio della fotografia⁶¹⁴. Se però la fotografia si riferisce a un ritratto di persona, va osservato quanto indicato nel Capo VI, in particolare l'art. 98, che definisce gli

⁶¹⁰ DELL'ARTE [2004], p. 266.

⁶¹¹ DELL'ARTE [2004], p. 266. Cfr. ALTALEX [2020], art. 13.

⁶¹² Cfr. ALTALEX [2020], Capo II: Soggetti del diritto.

⁶¹³ Cfr. ALTALEX [2020], art. 12-19.

⁶¹⁴ ALTALEX [2020], art. 88.

aspetti relativi alla committenza del ritratto e alle autorizzazioni o pagamento di diritti nel caso il ritratto usato per scopi commerciali⁶¹⁵.

Se l'opera è stata ottenuta nel corso e nell'adempimento di un contratto di impiego o di lavoro, entro i limiti dell'oggetto e delle finalità del contratto, il diritto esclusivo compete al datore di lavoro⁶¹⁶. La stessa norma si applica, salvo patto contrario a favore del committente, quando si tratti di fotografia di cose in possesso del committente medesimo e salvo pagamento a favore del fotografo, da parte di chi utilizza commercialmente la riproduzione, di un equo corrispettivo⁶¹⁷.

In merito ai diritti dei soggetti fotografati si rimanda al sottocapitolo 5.4.

5.2.5 Eccezioni e limitazioni: la riproduzione degradata

Per trovare un equilibrio tra gli interessi degli autori a vedersi remunerati e quelli della collettività alla diffusione della cultura⁶¹⁸, la legge italiana sul diritto d'autore prevede in ambito didattico alcune eccezioni in merito al riassunto, la citazione, la riproduzione e la comunicazione al pubblico di opere in modo da ovviare al monopolio degli autori sulle loro opere (alcune già esaminate nel capitolo I).

Tra queste, viene consentito l'uso di materiale protetto per motivi di insegnamento o di ricerca⁶¹⁹, purché l'opera non venga utilizzata nel suo intero (si parla di riproduzione di "brani o di parti di opera"), deve essere effettuata per soli usi di critica, di discussione o illustrative (in caso di insegnamento) e non deve essere finalizzata a scopi commerciali⁶²⁰.

Tale utilizzazione deve inoltre essere sempre accompagnata da un'adeguata citazione della fonte, in particolare menzionando il titolo dell'opera, il nome dell'autore e dell'editore, così come anche l'eventuale nome del traduttore⁶²¹.

Nel 2007, a seguito del caso del professore d'arte che aveva fatto scalpore tra il popolo della rete, fu appositamente introdotta nella legge italiana sul diritto d'autore una

⁶¹⁵ DELL'ARTE [2004], p. 85.

⁶¹⁶ ALTALEX [2020], art. 88, c. 2.

⁶¹⁷ ALTALEX [2020], art. 88, c. 3.

⁶¹⁸ BERLINGIERI [2007].

⁶¹⁹ ALTALEX [2020], art. 70, c. 1-bis.

⁶²⁰ ALTALEX [2020], art. 70, c. 1.

⁶²¹ ALTALEX [2020], art. 71-bis, c. 3.

nuova eccezione per la pubblicazione in rete di immagini a bassa risoluzione per usi didattici o scientifici, non a scopo di lucro⁶²². In limite all'uso didattico e scientifico, è dunque 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”⁶²³. Come sottolineato da Robbio, si tratta di una definizione normativa che genera problemi interpretativi non di poco conto, dal momento che è anche difficile comprendere cosa debba intendersi per “bassa risoluzione”⁶²⁴.

⁶²² Per una disamina della vicenda si veda BERLINGIERI [2007]. Riassumendo, nel 2007 un docente di Cesena, titolare del sito didattico Homolaicus (<<http://www.homolaicus.com/>>), ricevette da parte della SIAE una richiesta di pagamento di quasi 5.000 euro per diritti d'autore relativi a 74 *files* digitali caricati sul sito e accessibili a tutti, che riproducevano opere d'arte di autori tutelati (Picasso, Klee, Marinetti, ecc.). A seguito di questa ingiunzione vi furono due interrogazioni parlamentari che richiesero di applicare adeguate eccezioni nell'ambito della didattica tenendo conto dell'avvento delle nuove tecnologie e dello sviluppo di nuove modalità di didattica virtuale e insegnamenti e-learning.

⁶²³ ALTALEX [2020], art. 71-bis.

⁶²⁴ DE ROBBIO [2014], p. 15.

5.3 La distribuzione delle immagini digitali

5.3.1 La dematerializzazione dei beni digitali nell'era dell'accesso

Fino a qualche decennio fa il patrimonio era formato, sotto l'aspetto economico, da beni, mobili e immobili, e le persone erano tanto più benestanti quanti più beni e ricchezze possedevano. L'avvento dell'era digitale con la possibilità di tradurre le informazioni in caratteri numerici, invece, ha comportato la progressiva smaterializzazione (o dematerializzazione) del capitale e dei beni, pensati fino a quel momento come strettamente tangibili, e al cambiamento radicale della loro rilevanza economico-giuridica⁶²⁵.

Nel momento in cui le opere dell'ingegno, tra cui anche le fotografie, vengono impresse utilizzando le tecnologie digitali, si modifica da un punto di vista sostanziale quanto giuridico, il binomio tra *corpus mysticum* e *corpus mechanicum* (già esaminata nel capitolo I). La modifica di tale rapporto richiede di conseguenza di approcciarsi diversamente alla suddetta relazione sotto diversi punti di vista e a fronte dei diversi istituti giuridici coinvolti (tra cui la proprietà, il possesso, la consegna e la distribuzione del bene, eccetera)⁶²⁶.

È opinione comune degli economisti che, nell'epoca attuale, non è più rilevante essere proprietari di un bene, bensì avere la possibilità di accedere ai servizi che tale bene offre. Rifkin in particolare evidenzia come mentre fino a qualche tempo fa, nell'era cosiddetta del possesso, i rapporti economici si fondavano sulla proprietà privata e su un mercato circoscritto geograficamente, nell'economia di oggi, basata sull'accesso, non esistono più dei confini territoriali e le relazioni che caratterizzano il commercio non sono più di tipo venditore-compratore, ma fornitore-utente. Viene cioè venduto l'accesso a un servizio e si stabilisce un legame duraturo con l'utente, senza che quest'ultimo diventi proprietario del bene di cui gode⁶²⁷.

Nell'ambito della fruizione delle opere fotografiche digitali, tale scenario si combina in maniera decisiva con il potere, legittimo o meno, di accedere al codice di bit

⁶²⁵ DELL'ARTE [2004], pp. 249-250. Diverse imprese multinazionali prevedono ad esempio il godimento di beni mobili e immobili tramite leasing, noleggio o altro.

⁶²⁶ DELL'ARTE [2004], p. 249.

⁶²⁷ RIFKIN [2000], p. 6.

grazie al quale le informazioni digitali si trasformano in fotografia, diventando così maggiormente importante avere in possesso i codici di accesso ai bit che quello del *corpus mechanicum*⁶²⁸.

5.3.2 La tutela del *copyright* sulle opere digitali

I legislatori hanno cominciato a maturare una maggiore consapevolezza sulle conseguenze apportate in ambito economico dal digitale. Oltre a considerare gli aspetti fino ad ora delineati, si è anche dovuto prendere atto del carattere virtuale della rete, che ha condizionato il declino dei valori spazio-temporali tramite i quali si sono individuati e definiti solitamente i fenomeni giuridici. La rete è infatti concepita come un'entità non individuabile ma virtuale appunto, che collega un numero infinito di reti più ristrette alle quali è connessa una serie indeterminata di computer dislocati nel mondo⁶²⁹.

In campo internazionale, comunitario e nazionale si è iniziato ad adeguare il sistema del diritto d'autore con l'emanazione di nuove norme, in particolare introducendo la nozione di diritto di accesso alle opere d'arte digitali come diritto esclusivo dell'autore che può essere oggetto di autorizzazione e trasferito o concesso in licenza a terzi⁶³⁰.

Come già accennato (vedasi capitolo I), il *W.I.P.O Copyright Treaty* (WCT) introduce alcune nozioni di rilievo nell'ambito della presente trattazione e in riferimento alle *literary and artistic works*⁶³¹.

Oltre a definire il *Right of distribution* come il diritto esclusivo dell'autore di autorizzare l'accessibilità al pubblico di originali o copie dell'opera⁶³², il WCT opera una distinzione tra le misure tecnologiche di protezione e le informazioni elettroniche. Le prime (*Obligations concerning Technological Measures*) impongono l'applicazione di informazioni, di un processo o di un trattamento con l'autorizzazione del titolare del *copyright* al fine di ottenere l'accesso all'opera, salvo che l'accesso non sia autorizzato

⁶²⁸ DELL'ARTE [2004], p. 249.

⁶²⁹ DELL'ARTE [2004], p. 251.

⁶³⁰ DELL'ARTE [2004], p. 251.

⁶³¹ Cfr. WIPO [1996].

⁶³² WIPO [1996], art. 6. DELL'ARTE [2004], p. 260: La locuzione *right of authorizing the making available* introduce per la prima volta, anche se indirettamente, il concetto di diritto all'accesso dell'opera d'arte.

dalla legge⁶³³. Le seconde (*Obligations concerning Rights Management Information*) riguardano tutte quelle informazioni che definiscono l'opera, il suo autore, il titolare di ogni diritto sulla stessa, quelle riguardanti i termini e le condizioni d'uso dell'opera, così come anche qualsiasi numero o codice che rappresenti le suddette informazioni⁶³⁴.

Il trattato prevede che gli Stati contraenti siano obbligati ad introdurre norme volte a punire ogni azione che rimuova o alteri le informazioni elettroniche, senza autorizzazione, o quelle azioni non autorizzate volte alla distribuzione, importazione o comunicazione al pubblico, di opere o di copie di opere con la consapevolezza che su queste ultime sono state rimosse o alterate le informazioni elettroniche⁶³⁵.

Tali concetti, formulati per la prima volta nel WCT, sono il frutto di un allineamento del legislatore alle opportunità rese possibili dalla tecnologia digitale per tutelare i diritti d'autore sulle opere fotografiche digitali. Successivamente essi sono stati recepiti sia in ambito comunitario che nazionale⁶³⁶.

Con la Direttiva 2001/29/CE (già indagata nel capitolo II), la Comunità Europea individua un diritto d'accesso esclusivo degli autori qualora l'opera non sia incorporata in un supporto tangibile, quale è la fotografia in formato digitale⁶³⁷. In merito essa prevede che gli Stati membri introducano adeguate protezioni giuridiche contro le elusioni di misure tecnologiche applicate alla protezione del diritto di autore. All'uopo gli Stati membri devono altresì prevedere un'adeguata protezione giuridica contro coloro che fabbricano, importano, distribuiscono prodotti e componenti il cui scopo sia quello di eludere le misure tecnologiche applicate per la protezione del diritto d'autore⁶³⁸.

Gli autori, tramite la tecnologia, possono altresì inserire informazioni elettroniche sul regime dei loro diritti. L'era digitale consente la distribuzione delle opere attraverso la rete internet e ciò comporta la necessità per gli autori di identificare la loro opera e fornire informazioni sui termini e sulle condizioni di utilizzo della medesima così da poter esercitare il controllo sui propri diritti. All'uomo è possibile quindi imporre sulle opere e

⁶³³ WIPO [1996], art. 11.

⁶³⁴ WIPO [1996], art. 12, c. 2.

⁶³⁵ WIPO [1996], art. 12, c. 1.

⁶³⁶ DELL'ARTE [2004], p. 261.

⁶³⁷ Cfr. GUUE [2001].

⁶³⁸ GUUE [2001], art. 6.

sui materiali protetti contrassegni indicanti l'informazione di cui sopra e l'eventuale possibilità di ottenere l'autorizzazione al loro uso⁶³⁹.

In base a quanto già analizzato nel capitolo II, la Direttiva CE è stata introdotta in Italia con il Decreto Legislativo 68/2003, che ha conferito ai fotografi delle opere digitali il potere di apporre sulle fotografie misure tecnologiche di protezione comprendenti tutte le tecnologie, i dispositivi o i componenti che nel normale corso del loro funzionamento siano destinati a impedire o limitare atti non autorizzati dai fotografi stessi⁶⁴⁰. Esso introduce infine anche la possibilità per il fotografo di inserire le informazioni elettroniche sul regime dei diritti riguardanti la fotografia digitale, che, similmente al WTC, identificano l'opera, l'autore o qualsiasi altro titolare dei diritti e possono altresì contenere indicazioni circa i termini o le condizioni d'uso della fotografia nonché qualunque numero o codice che rappresenti le informazioni stesse o altri elementi di identificazione⁶⁴¹.

5.3.3 Il possesso dell'immagine digitale

Se nell'ambito della fotografia analogica la legge italiana sul diritto d'autore prevede che con la cessione del negativo vengano ceduti al contempo i diritti di riproduzione, diffusione e spaccio⁶⁴², in quella digitale l'attestazione di titolarità dell'immagine fotografica consiste nel possesso del suo corrispondente digitale, ossia il formato immagine *raw*. A dispetto di altri possibili formati completi che possono essere consegnati dal fotografo al suo committente (quali ad esempio il *tif* o il *jpeg*), il *raw* comprende tutti i dati, registrati nel *software* della fotocamera, inerenti allo scatto originale e che documentano la titolarità di una fotografia⁶⁴³.

Nel formato *raw* vengono registrati i dati *Exif* (*Exchangeable image file format*) che sono indelebili e imm modificabili⁶⁴⁴. Riprendendo in parte le informazioni richieste dalla

⁶³⁹ DELL'ARTE [2004], p. 265.

⁶⁴⁰ ALTALEX [2020], art. 102-quater.

⁶⁴¹ ALTALEX [2020], art. 102-quinquies.

⁶⁴² ALTALEX [2020], art. 89.

⁶⁴³ DE ROBBIO [2014], p. 19.

⁶⁴⁴ DE ROBBIO [2014], pp. 19-20.

Legge 633/1941 all'art. 90⁶⁴⁵, gli *Exif* includono i cosiddetti dati statici (marca e modello della macchina fotografica, nome del proprietario della macchina fotografica, eccetera) e i dati dinamici (data e ora in cui la foto è stata scattata, il valore utilizzato per l'apertura del diaframma, il tempo di esposizione e l'ISO, eccetera)⁶⁴⁶.

~ Dati fotocamera (Exif)	
Metodo esposizione	Auto
Valore luminosità	2.55
Tipo sensibilità	Sensibilità output standard (SOS)
Lunghezza focale	27,0 mm
Lunghezza focale	41,0 mm
Lente	XF27mmF2.8
Valore massimo apertura	f/2.8
Data e ora originale	30/11/18, 13:55:59
Flash	Senza flash
Metodo misurazione	Pattern
Rendering personale	Quadricromia normale
Bilanciamento bianco	Auto
Tipo di acquisizione	Standard
Contrasto	Normale
Metodo sensore	Sensore a 1 chip
Origine file	Fotocamera digitale
Crea	FUJIFILM
Modello	X-T20
Numero di serie corpo	7DQ24804
Specifica lente	27mm f/2.8
Marca lente	FUJIFILM
Numero di serie lente	7CA18403

I dati *Exif* visualizzabili nel programma *Adobe Bridge* (screenshot)

⁶⁴⁵ ALTALEX [2020], art. 90, c. 1: Gli esemplari della fotografia devono portare le seguenti indicazioni: 1) il nome del fotografo, o, nel caso previsto nel primo capoverso dell'art. 88, della ditta da cui il fotografo dipende o del committente; 2) la data dell'anno di produzione della fotografia; 3) il nome dell'autore dell'opera d'arte fotografata.

⁶⁴⁶ DE ROBBIO [2014], p. 20.

5.3.4 Le licenze CC applicate alle fotografie diffuse attraverso internet

Il ruolo della licenza *Creative Commons* (vedasi il capitolo IV) è di poter essere abbinata ad un'opera affinché gli eventuali suoi utilizzatori vengano informati sulle libertà concesse e le condizioni d'uso intese dal licenziante⁶⁴⁷.

Se nel caso delle opere distribuite su un supporto fisico, l'indicazione della licenza può essere apposta nello spazio in cui si trovano solitamente i dati di edizione e di produzione dell'opera⁶⁴⁸, per le opere digitali distribuite sulla rete il sito ufficiale di *Creative Commons* predispone una specifica procedura. Attraverso alcune domande, la sezione “*Creative Commons license chooser*”⁶⁴⁹ del sito ufficiale del progetto CC guida l'utente nella scelta della licenza più indicata per le sue esigenze ed elabora in automatico il codice html con il disclaimer e il link alla licenza⁶⁵⁰.

Tra le diverse possibilità offerte da internet per individuare immagini sottostanti a una licenza CC, il motore di ricerca *Google* consente attraverso la modalità “Ricerca Avanzata” un'opzione di ricerca basata sui diritti di utilizzo. In alternativa è possibile utilizzare un motore predisposto specificamente da *Creative Commons*⁶⁵¹.

Sono poi disponibili molti altri siti web che si occupano della gestione, pubblicazione e catalogazione di opere sotto licenze CC, tra cui ad esempio il già citato *Flickr* per le opere fotografiche, *Wikimedia Commons* più genericamente per immagini, filmati e testi, *Vimeo* e *Youtube* per video, *SlideShare* per le presentazioni, eccetera⁶⁵².

⁶⁴⁷ La procedura consigliabile è di inserire un *disclaimer* che contenga il nome per esteso della licenza con l'indirizzo web in cui è disponibile visionare il testo integrale della licenza, ALIPRANDI [2017a], p. 118.

⁶⁴⁸ ALIPRANDI [2017a], p. 119: Ad esempio come nel colophon di un libro, nel booklet di un CD musicale, nella cover di un DVD o nella didascalia di una fotografia.

⁶⁴⁹ Cfr. l'URL <<https://creativecommons.org/choose/>>.

⁶⁵⁰ ALIPRANDI [2017a], pp. 118-119. ALIPRANDI [2017a], p. 118: *Creative Commons* inserisce nel codice sorgente creato anche alcuni *metatag* inerenti all'autore e al tipo di opera, permettendo ai motori di ricerca di reperire in modo più efficace le opere.

⁶⁵¹ Vedasi gli URL <<https://ccsearch.creativecommons.org/>> e <<http://eng.letscc.net/>>.

⁶⁵² ALIPRANDI [2017a], p. 119.

Google

Tutti Immagini Notizie Video Maps Altro **Impostazioni** Strumenti

Circa 803.000.000 risultati (0,54 secondi)

it.wikipedia.org › wiki › Sole ▾
Sole - Wikipedia
Il **Sole** (dal latino: Sol) è la stella madre del sistema solare, attorno alla quale
planeti principali (tra cui la Terra), i pianeti nani, i loro satelliti, ...
Velocità di rotazione (all'equatore): 1993 m/s Periodo di rotazione all'ec
Velocità di fuga: 617,54 km/s A 60° di latitudine: 30 d 19
[Sole \(divinità\)](#) · [Esplorazione del Sole](#) · [Sole \(disambigua\)](#) · [Nana gialla](#)

- Impostazioni di ricerca
- Lingue (Languages)
- Attiva SafeSearch
- Nascondi risultati privati
- Ricerca avanzata**
- Attività di ricerca
- I tuoi dati nella Ricerca
- Cerca nella Guida

Poi limita i risultati per...

lingua:

area geografica:

ultimo aggiornamento:

sito o dominio:

termini che compaiono:

SafeSearch:

tipo di file:

diritti di utilizzo:

- risultati non filtrati in base alla licenza
- risultati utilizzabili o condivisibili liberamente
- risultati utilizzabili o condivisibili liberamente, anche a scopo commerciale
- risultati utilizzabili, condivisibili o modificabili liberamente
- risultati utilizzabili, condivisibili o modificabili liberamente, anche a scopo commerciale
- risultati non filtrati in base alla licenza

Modalità di ricerca avanzata tramite il motore di ricerca *Google*
(screenshots)

5.4 La tutela delle persone ritratte

5.4.1 I diritti di immagine

Benché la tutela dei soggetti fotografati venga generalmente inquadrata nell'ambito dei diritti della personalità, trovando un riferimento nel Codice civile⁶⁵³, essa ha subito con il tempo una crescente patrimonializzazione, affermando l'esistenza di un vero e proprio diritto allo sfruttamento commerciale della propria immagine. La giurisprudenza ha dunque inserito tale materia nei diritti connessi previsti dalla legge italiana sul diritto d'autore, che nel Capo VI, Sezione II "Diritti relativi al ritratto" contempla appunto le ipotesi di sfruttamento economico dell'immagine di una persona fotografata o ritratta in altro modo al suo consenso⁶⁵⁴.

La legge prescrive in via generale che "il ritratto di una persona non può essere esposto, riprodotto o messo in commercio senza il consenso di questa"⁶⁵⁵, salvo alcune eccezioni specifiche in cui "la riproduzione dell'immagine è giustificata dalla notorietà o dall'ufficio pubblico coperto, da necessità di giustizia o di polizia, da scopi scientifici, didattici o culturali, o quando la riproduzione è collegata a fatti, avvenimenti, cerimonie di interesse pubblico o svoltisi in pubblico"⁶⁵⁶.

Esempio di "necessità di giustizia o di polizia" si verificano ad esempio nel momento in cui le forze dell'ordine chiedono ai media di diffondere l'immagine di un criminale per rendere noto il suo aspetto e trovarlo. Tra gli "scopi scientifici, didattici o culturali" potrebbe invece rientrare la divulgazione in una rivista di medicina specialistica dell'immagine di un individuo affetto da una malattia, così come anche l'utilizzo del volto di un personaggio noto al fine di realizzarne un'opera di pop art⁶⁵⁷.

⁶⁵³ BROCARDI [2019]: "Il Codice civile tutela all'art. 10 tutela l'interesse del soggetto a che la sua immagine non venga diffusa o esposta pubblicamente, stabilendo che "Qualora l'immagine di una persona o dei genitori, del coniuge o dei figli sia stata esposta o pubblicata fuori dei casi in cui l'esposizione o la pubblicazione è dalla legge consentita, ovvero con pregiudizio al decoro o alla reputazione della persona stessa o dei detti congiunti, l'autorità giudiziaria, su richiesta dell'interessato, può disporre che cessi l'abuso, salvo il risarcimento dei danni".

⁶⁵⁴ ALIPRANDI [2020a].

⁶⁵⁵ ALTALEX [2020], art. 96, c. 1.

⁶⁵⁶ ALTALEX [2020], art. 97, c. 1.

⁶⁵⁷ ALIPRANDI [2020a].

Inoltre, tale norma non si applica semplicemente ai luoghi pubblici, bensì a “fatti, avvenimenti, cerimonie di interesse pubblico o svoltisi in pubblico”. Non è dunque sufficiente trovarsi in un luogo pubblico (come ad esempio una piazza, un parco, una spiaggia, eccetera) per essere autorizzati a fotografare chiunque, ma in quel luogo pubblico deve svolgersi un fatto rilevante e la divulgazione dell’immagine deve avere, in riferimento all’evento, una pubblica utilità e interesse. Si pensi ad esempio ad un privato cittadino che partecipa a una manifestazione sindacale o a un concerto, vedendosi il giorno successivo il suo volto sui giornali tra le fotografie di reportage che parlano dell’evento⁶⁵⁸.

In ogni caso è reso chiaro come il ritratto non possa in ogni caso “essere esposto o messo in commercio, quando l’esposizione o messa in commercio rechi pregiudizio all’onore, alla riputazione od anche al decoro nella persona ritrattata”⁶⁵⁹. Dunque, anche un personaggio pubblico ha il diritto di avere i suoi momenti privati senza ingerenze da parte dei giornalisti o dei fan. Allo stesso modo, anche il politico che, mentre tiene un comizio in una piazza, ha un malore o viene aggredito, può pretendere che le immagini non vengano divulgate e utilizzate in modo scorretto⁶⁶⁰.

In tutte le altre circostanze il consenso alla diffusione dell’immagine è invece imprescindibile e può anche diventare una fonte di contrattazione e remunerazione per quei soggetti che per motivi lavorativi prestano la loro immagine. Si pensi in particolare a quelle specifiche categorie professionali che si mantengono economicamente grazie alla cessione dei diritti di utilizzo sulla propria immagine come i testimonial di pubblicità, gli attori o i fotomodelli⁶⁶¹.

5.4.2 La fotografia e la legge sulla *privacy*: fotografia come dato personale

Il diritto alla riservatezza applicato alle immagini riveste un ruolo attuale osservando come la fotografia, di per sé veicolo di informazione⁶⁶², scattata tramite

⁶⁵⁸ ALIPRANDI [2020a].

⁶⁵⁹ ALTALEX [2020], art. 97, c. 2.

⁶⁶⁰ ALIPRANDI [2020a].

⁶⁶¹ ALIPRANDI [2019], p. 61.

⁶⁶² MEZZETTI [2013], p. 72.

smartphone consenta a chiunque di memorizzare dei dati personali di persone e di trasmetterli a chi possiede un altro cellulare o computer⁶⁶³.

Come già emerso nel precedente paragrafo, il diritto alla tutela della propria immagine può in alcuni casi incrociarsi con il diritto alla riservatezza⁶⁶⁴ e alla protezione dei dati personali⁶⁶⁵.

Tra le varie tipologie di dati personali, definiti come tutti quelle informazioni relative ad un soggetto che permettano la sua identificazione (vedasi in riferimento il capitolo III), è compresa anche l'immagine della persona fissata tramite la fotografia. È incontestabile che essa sia portatrice di informazioni volte a identificare direttamente l'identità di una persona⁶⁶⁶, memorizzando anche quei dati definiti dal GDPR come elementi caratteristici della identità "fisica, fisiologica, genetica, psichica, economica, culturale o sociale" di un individuo⁶⁶⁷. Inoltre, la fotografia può in alcuni casi rientrare nella categoria dei cosiddetti dati biometrici, ossia dati ottenuti attraverso il riconoscimento facciale⁶⁶⁸.

Dalle fotografie è possibile individuare tutta una serie di informazioni relative ad un individuo. Si può ad esempio risalire all'etnia (si pensi al colore della pelle, ai tratti somatici, eccetera), alla religione (alcune persone vengono ritratte con simboli religiosi, con particolari abiti o accessori) o allo stato di salute (alcune persone riportano mutilazioni, menomazioni, cicatrici, segni evidenti di terapie o interventi chirurgici)⁶⁶⁹.

I limiti alla possibilità di godimento e disposizione del bene fotografico derivanti da tale disciplina possono essere diversi, considerando che nella definizione di trattamento di dati rientrano le operazioni di organizzazione, conservazione e consultazione. Così ad esempio, la vendita di un esemplare fotografico, implicando che l'acquirente venga a conoscenza delle informazioni che esso contiene, è qualificabile come comunicazione di dati personali⁶⁷⁰.

⁶⁶³ DELL'ARTE [2004], pp. 291-292.

⁶⁶⁴ ALIPRANDI [2020b].

⁶⁶⁵ MEZZETTI [2013], p. 72.

⁶⁶⁶ DELL'ARTE [2004], p. 292.

⁶⁶⁷ GUEE [2016a], art. 4, punto 1.

⁶⁶⁸ GUEE [2016a], art. 4, punto 14. GUEE [2016a], considerando 51: Le fotografie possono rientrare nella categoria dei dati biometrici nel momento in cui esse vengono "trattate attraverso un dispositivo tecnico specifico che consente l'identificazione univoca o l'autenticazione di una persona fisica".

⁶⁶⁹ ALIPRANDI [2020b].

⁶⁷⁰ MEZZETTI [2013], p. 72. Cfr. GUEE [2016a], art. 4, punto 2.

Uno dei principali problemi provenienti dalla sovrapposizione tra norme sulla *privacy* e sul diritto d'autore è il significato diverso attribuito al consenso dell'interessato. Se la legge italiana sul diritto d'autore ammette infatti anche la possibilità di un consenso implicito, la normativa sulla *privacy* richiede che esso sia invece esplicitamente espresso mediante un atto positivo inequivocabile con il quale l'interessato manifesta l'intenzione libera, specifica, informata e inequivocabile⁶⁷¹.

Sebbene la tendenza a livello comunitario sia quella di conciliare la protezione dei dati personali “con il diritto alla libertà d'espressione e di informazione, incluso il trattamento a scopi giornalistici o di espressione accademica, artistica o letteraria”⁶⁷², negli altri casi il trattamento è lecito solamente nel momento in cui si è ottenuto il consenso dell'interessato, nel nostro caso cioè da parte dell'individuo le cui fattezze sono identificabili nell'immagine⁶⁷³.

In riferimento è interessante il provvedimento n. 69 del 25 marzo 2019 emanato dal Garante per la protezione dei dati personali nei confronti del sito del quotidiano italiano d'informazione Leggo, accusato di aver pubblicato un video che mostrava le reazioni autolesioniste di un uomo in evidente stato di alterazione psicofisica all'interno dei locali di un commissariato di polizia. Secondo l'Autorità, il video rendeva identificabile l'interessato, risultando lesivo della sua dignità. Quindi, nonostante il diritto di cronaca, in questo caso si sono configurati delle limitazioni in materia di *privacy* e tutela dell'immagine⁶⁷⁴.

5.4.3 I principi a tutela dei minori

Nel caso in cui il soggetto ritratto in un'immagine sia minorenne, è opportuno tenere presente ulteriori accorgimenti nell'ambito della tutela dei minori. Nel settore sono rilevanti i principi deontologici della professione giornalistica e, nello specifico, quelli sanciti dalla cosiddetta Carta di Treviso⁶⁷⁵, documento e codice deontologico varato e approvato nel

⁶⁷¹ Cfr. GUEE [2016a], considerando 32 e art. 4, punto 1.

⁶⁷² GUEE [2016a], art. 85.

⁶⁷³ MEZZETTI [2013], p. 72.

⁶⁷⁴ ALIPRANDI [2020b]. Il provvedimento è disponibile al seguente URL <<https://www.garanteprivacy.it/web/guest/home/docweb/-/docweb-display/docweb/9114126>>.

⁶⁷⁵ ALIPRANDI [2019], p. 61.

1900 dall'Ordine dei giornalisti, dalla Federazione nazionale della stampa italiana e dal Telefono azzurro con l'intento di disciplinare il rapporto tra informazione e infanzia⁶⁷⁶.

Dopo essere stato integrato da un ulteriore documento deontologico, il Vademecum Treviso '95, il testo è stata aggiornato nel 2006 estendendo la tutela dei minori ai mezzi di comunicazione digitali che caratterizzano il mondo dell'informazione nel terzo millennio e degli scenari culturali e sociali dell'Europa Unita⁶⁷⁷.

In generale, tra i principi vincolanti per gli operatori dell'informazione, deve essere “evitata la pubblicazione di tutti gli elementi che possano portare alla sua identificazione [del minore], quali le generalità dei genitori, l'indirizzo dell'abitazione o della residenza, la scuola, la parrocchia o il sodalizio frequentati, e qualsiasi altra indicazione o elemento: foto e filmati televisivi non schermati, messaggi e immagini on-line che possano contribuire alla sua individuazione”⁶⁷⁸.

In circostanze più specifiche, come “nel caso di minori malati, feriti, svantaggiati o in difficoltà occorre porre particolare attenzione e sensibilità nella diffusione delle immagini e delle vicende al fine di evitare che, in nome di un sentimento pietoso, si arrivi ad un sensazionalismo che finisce per divenire sfruttamento della persona”. Inoltre, se nei casi “di rapimento o di bambini scomparsi - si ritiene indispensabile la pubblicazione di dati personali e la divulgazione di immagini, andranno tenuti comunque in considerazione il parere dei genitori e delle autorità competenti”. Infine, “particolare attenzione andrà posta nei confronti di strumentalizzazioni che possano derivare da parte di adulti interessati a sfruttare, nel loro interesse, l'immagine, l'attività o la personalità del minore”⁶⁷⁹.

⁶⁷⁶ ORDINE DEI GIORNALISTI [2006], p. 11.

⁶⁷⁷ ORDINE DEI GIORNALISTI [2006], p. 12.

⁶⁷⁸ ORDINE DEI GIORNALISTI [2006], p. 17.

⁶⁷⁹ ORDINE DEI GIORNALISTI [2006], p. 19.

5.5 Fotografie e beni culturali

5.5.1 Premessa: le fotografie e le fotocopie nel sistema normativo

Come introdotto nel capitolo II, il settore del patrimonio culturale fotografico (fotografie storiche, collezioni, raccolte, eccetera) e delle produzioni fotografiche (opere fotografiche, opere d'arte che utilizzano la fotografia, eccetera) viene regolamentato principalmente dal Codice dei beni culturali e del paesaggio⁶⁸⁰ e dalla legge italiana sul diritto d'autore⁶⁸¹.

In particolare, sia le opere culturali cadute nel pubblico dominio (per le quali dunque i diritti di proprietà intellettuale sono scaduti), sia quelle, più recenti, rientranti nella tutela del diritto d'autore, possono essere incluse dal Codice⁶⁸². Per essere considerate nel suddetto Codice, i requisiti che le fotografie devono possedere coincidono solo parzialmente con quelli richiesti dal diritto d'autore italiano per classificare le stesse come opere fotografiche. Infatti, non soltanto le fotografie che presentano pregio artistico rientrano nel patrimonio culturale ma anche quelle immagini che non hanno alcun elemento di creatività e non siano individuabili come opere fotografiche⁶⁸³.

Inoltre, nella fotografia che riproduce un bene culturale si presentano due elementi che si riferiscono a un unico contenuto: il bene culturale (un'opera d'arte, un bene museale, eccetera), nella maggior parte dei casi rientranti nel pubblico dominio, e l'immagine che riproduce il suddetto bene. Come già delineato, in questo caso la fotografia in sé non viene considerata tanto un'opera dell'ingegno quanto una semplice riproduzione ed è per questo esclusa dal diritto d'autore⁶⁸⁴, ma come verrà esaminato di seguito, le riproduzioni di opere

⁶⁸⁰ Abbreviato nel paragrafo come Codice.

⁶⁸¹ MIBACT [2017], p. 22.

⁶⁸² DE ROBBIO [2014], p. 12.

⁶⁸³ DELL'ARTE [2004], p. 347. GU [2004], art. 10 individua come oggetto di tutela i beni culturali di interesse artistico, storico, archeologico o etnoantropologico e di appartenenza pubblica e degli enti non lucrativi e privata. All'interno vi rientrano anche le fotografie, con relativi negativi e matrici, aventi carattere di rarità e di pregio. Inoltre, sempre GU [2004], art. 11, c. 1, lett. f inserisce nell'elenco delle cose oggetto di specifiche disposizioni di tutela le fotografie, con relativi negativi e matrici, la cui produzione risale a oltre venticinque anni.

⁶⁸⁴ DE ROBBIO [2014], pp. 13-14.

originali sottostanno ugualmente a dei vincoli legali relativi alle loro modalità di accesso, fruizione e diffusione⁶⁸⁵.

5.5.2 La fotografia digitale di un bene culturale: funzioni e criticità

Mentre fino a qualche tempo fa era impensabile poter acquistare e trasferire dalla rete immagini ad alta risoluzione, oggi la diminuzione costante dei costi di acquisizione e di conversione in digitale, l'automazione delle procedure di scansione, la diffusione di *device* personali e il progressivo sviluppo delle tecnologie di connettività a banda larga rendono possibili nuove modalità per distribuire i contenuti⁶⁸⁶. Se in passato il pubblico poteva accedere alle opere d'arte unicamente recandosi fisicamente ai musei o apprezzando le riproduzioni fotografiche delle stesse riportate sulle pagine dei libri, la digitalizzazione delle immagini e la rete internet hanno consentito di ampliare in modo notevole l'accesso, l'uso e il riuso dei contenuti digitali delle collezioni conservate negli enti culturali⁶⁸⁷.

Tali fotografie digitali possono essere utilizzate per svariate attività e come strumento di lavoro nelle attività di ricerca, tutela e valorizzazione svolte dalle pubbliche amministrazioni, dagli istituti di ricerca e dai liberi professionisti. Al tempo stesso il digitale ha offerto agli utenti di musei, archivi e biblioteche nuove modalità di realizzare nuove tipologie di interazione tra enti culturali e visitatori, ad esempio attraverso i canali di condivisione offerti dalle piattaforme di *social networking*⁶⁸⁸.

D'altra parte, negli ultimi anni l'evoluzione delle tecnologie e della domanda di servizi in campo culturale ha determinato un rafforzamento del valore della proprietà intellettuale detenuto e generato dagli enti culturali⁶⁸⁹. Parallelamente la crescente

⁶⁸⁵ DE ROBBIO [2014], p. 12.

⁶⁸⁶ GUERZONI [2002], p. 7.

⁶⁸⁷ MIBACT [2017], p. 12.

⁶⁸⁸ MODOLO [2018], p. 73.

⁶⁸⁹ GUERZONI [2002], p. 5: Tra questi il diritto di autorizzazione al noleggio e al prestito (loghi e marchi istituzionali, riproduzioni di ogni tipo, pezzi originali prestati per mostre temporanee, format editoriali, mostre itineranti auto e coprodotte, spazi museali esterni ed interni), di autorizzazione alla pubblicazione, di pubblicazione (su libri, cataloghi, audiovisivi, *software*, materiale didattico e scientifico), di pubblicazione in raccolta, di riproduzione su supporti offline (stampe fotografiche, negativi, diapositive, film, nastri, dischi ottici) e online (cataloghi di immagini) di originali detenuti da o depositati presso istituzioni consegnatarie, di diffusione, di distribuzione, di uso commerciale di loghi, marchi e riproduzioni (produzioni su licenza di oggettistica e merchandising), di traduzione (su testi in generale, progetti ed eventi espositivi, programmi, *software*), di elaborazione (su testi,

importanza economica dell'immagine ha aumentato le criticità tra i proprietari dell'opera e i potenziali fruitori⁶⁹⁰.

Sebbene diverse istituzioni accademiche abbiano applicato un approccio *open source* per valorizzare i contenuti fotografici e renderli disponibili gratuitamente a chiunque in modalità di *public domain*⁶⁹¹, si vedrà come la sfera giuridica appare invece essere più interessata alle possibilità economiche che caratterizzano le attività di distribuzione delle immagini⁶⁹².

5.5.3 Un mero interesse economico o di decoro?

Nonostante il Decreto Artbonus del 2004 e la Legge annuale per il mercato e la concorrenza 124/2017 testimonino, come delineato nel capitolo II, minori restrizioni in merito all'utilizzo delle immagini di beni per scopi culturali⁶⁹³, nel settore commerciale si assiste al contrario al rafforzamento dei diritti proprietari a favore dell'amministrazione pubblica che detiene il bene⁶⁹⁴.

In merito il Codice stabilisce come l'autorizzazione per riprodurre i beni culturali sia sottoposta a un provvedimento di concessione discrezionale dell'ente (Ministero, regione o altro ente pubblico) che ha in consegna il bene stesso, e alla valutazione delle utilizzazioni previste, che devono costituire oggetto di dichiarazione e di impegno da parte del richiedente nei confronti dell'Amministrazione⁶⁹⁵, limitando in molti casi l'utilizzo delle fotografie sul web⁶⁹⁶.

La volontà di valorizzare gli elementi visivi del patrimonio culturale italiano come estrazione di valore economico è stata perseguita nello specifico da alcune normative. L'art.

riproduzioni, progetti ed eventi espositivi), d'autore sugli allestimenti museali e su progetti ed eventi espositivi.

⁶⁹⁰ MODOLO [2018], pp. 73-74.

⁶⁹¹ Cfr. gli esempi riportati da MORANDO e BERTACCHINI [2012] e DE ROBBIO [2014].

⁶⁹² GUERZONI [2002], p. 6.

⁶⁹³ MODOLO [2018], p. 79.

⁶⁹⁴ MODOLO [2018], p. 79.

⁶⁹⁵ Cfr. GU [2004], artt. 107-109.

⁶⁹⁶ MEZZETTI [2013], p. 71. MORANDO e BERTACCHINI [2012]: Ad esempio nel 2007 il Polo Museale Fiorentino ha chiesto e ottenuto la rimozione da Wikipedia delle immagini (tendenzialmente a bassa risoluzione) relative alle opere conservate nei propri musei, dal momento che non era stata ottenuta una autorizzazione esplicita alla loro pubblicazione.

12 del Decreto Legislativo 13 agosto 2010, n. 131, conferisce ad esempio alle amministrazioni dello Stato ed agli enti locali la facoltà di registrare come marchio gli “elementi grafici distintivi tratti dal patrimonio culturale, storico, architettonico o ambientale del relativo territorio” al fine di trarne proventi anche “mediante la concessione di licenze e per attività di merchandising”⁶⁹⁷. Similmente anche il Decreto Legislativo 18 maggio 2015, n. 102, considera il libero riuso commerciale dei dati della pubblica amministrazione un moltiplicatore di ricchezza per l’economia dei Paesi membri, ma con una possibile deroga per alcuni dati, tra cui le digitalizzazioni di collezioni museali, librerie e documentarie detenute da musei, archivi e biblioteche⁶⁹⁸.

All’autorizzazione preventiva sull’uso lucrativo prevista dal Codice viene generalmente attribuito l’intento di voler salvaguardare il decoro del patrimonio culturale italiano. Si può però presupporre come il *focus* sia piuttosto rivolto all’eventuale possibilità che un privato possa ricavare un eventuale guadagno da un contenuto culturale e che dunque l’intento di preservare gli utilizzi dell’immagine siano finalizzati a rivendicare i diritti economici sul bene culturale stesso⁶⁹⁹.

Come domandato da Modolo, se l’autorizzazione per la riproduzione fotografica è sottoposta discrezionalmente a un provvedimento dell’ente che lo conserva, chi e in base a quale autorità morale ci si può fare carico di un giudizio simile che attiene alla sfera dell’interpretazione di senso del patrimonio italiano? Se il bene culturale è un bene comune, dovrebbe essere infatti messa a disposizione di chiunque la possibilità di rielaborare le immagini in un’ottica democratica⁷⁰⁰.

Il bene culturale digitale può essere un medium di sviluppo, arricchimento e stimolo per la cultura, la creatività e l’economia. La *mission* di musei, biblioteche e archivi non è di ricavare utili sulla vendita delle fotografie così come le società private che lucrano sul commercio di fotografie, ma di essere utili per le esigenze della collettività⁷⁰¹.

⁶⁹⁷ MEZZETTI [2013], pp. 71-72. MODOLO [2018], pp. 79-80: Il Codice della proprietà industriale (art. 30), offre la possibilità alle amministrazioni pubbliche di ottenere la registrazione di un marchio avente ad oggetto elementi grafici e distintivi tratti dal patrimonio culturale, storico, architettonico o ambientale del proprio territorio, che potrà così essere valorizzato commercialmente: l’ente pubblico diventa perciò titolare di una privativa di un bene culturale collettivo, acquisendo la facoltà di sfruttamento commerciale attraverso la concessione di una esclusiva a favore di un terzo.

⁶⁹⁸ MODOLO [2018], p. 80.

⁶⁹⁹ MODOLO [2018], p. 82.

⁷⁰⁰ MODOLO [2018], p. 82.

⁷⁰¹ MODOLO [2018], pp. 82-83.

6 I diritti applicati alle fotografie digitali in Austria

La fotografia, come forma d'espressione artistica e no, si è sempre caratterizzata, nell'arco della sua storia, di una matrice internazionalista, legando tra di loro movimenti, artisti o semplici fruitori appartenenti a diverse nazionalità⁷⁰².

Considerando le nuove tecnologie digitali, l'avvento di internet e l'arrivo della fotografia digitale, è stato possibile assistere ad una sempre maggiore e progressiva presenza della fotografia a livello internazionale. In particolare, l'abbattimento delle barriere di confine, come anche il rapido aumento della mobilità dei soggetti, ha richiesto un'azione collettiva indirizzata a raggiungere le stesse misure normative di tutela e a creare un contesto giuridico senza frontiere interne⁷⁰³.

Per diverse normative nazionali sul diritto d'autore è stato infatti previsto un allineamento a livello europeo grazie all'istituzione di numerose direttive. In particolare, le normative degli Stati aderenti alla Convenzione di Berna sono oramai quasi tutte uniformate secondo le disposizioni fondamentali previste dalla stessa Convenzione⁷⁰⁴.

Nonostante ciò, ogni Stato prevede le sue specifiche normative e, in questo capitolo, si estenderà la disamina della tutela del diritto d'autore e di riservatezza applicata dalla legislazione austriaca alle fotografie. Per quanto le disposizioni austriache possano apparire delle mere ripetizioni rispetto a quanto già indagato per l'ambito italiano nei precedenti capitoli, si cercherà di mettere in luce come queste costituiscano in realtà la testimonianza dell'uniformità di trattamento perseguita dai Paesi membri della Convenzione di Berna, alla quale l'Austria ha aderito in data 1° ottobre 1920⁷⁰⁵.

⁷⁰² DELL'ARTE [2004], p. 579.

⁷⁰³ DELL'ARTE [2004], p. 86.

⁷⁰⁴ DELL'ARTE [2004], p. 580.

⁷⁰⁵ Cfr. in merito la lista delle Parti contraenti della Convenzione di Berna al seguente URL <https://www.wipo.int/treaties/en/ShowResults.jsp?lang=en&treaty_id=15>.

6.1 Le fotografie nel diritto d'autore austriaco

La fonte giuridica centrale è costituita dalla Legge 9 aprile 1936, denominata comunemente “*Urheberrechtsgesetz*”⁷⁰⁶ e modificata recentemente il 27 dicembre 2018⁷⁰⁷.

In modo simile alla legge italiana sul diritto d'autore, essa definisce in modo generico l'opera (“*Werk*”) come il risultato della creazione intellettuale e personale dell'autore nei settori della letteratura, dell'arte, del suono, delle arti visive e dell'arte cinematografica⁷⁰⁸. Tra queste vengono specificatamente incluse quattro categorie di opere, ossia quelle musicali (cioè le composizioni), letterarie (linguistiche, teatrali, scientifiche e didattiche), d'arte (pittura, disegno, grafica, scultura, opere fotografiche, architettura) e cinematografiche⁷⁰⁹.

Analogamente a quanto appare nella legge germanica sul diritto d'autore⁷¹⁰, nella “*Urheberrechtsgesetz*” austriaca non si fa direttamente riferimento alla fotografia in quanto tale bensì alle definizioni di “*Lichtbildwerk*” e “*Lichtbild*”. Rimandando letteralmente al concetto di immagine (*Bild*) creata con la luce (*Licht*), tali termini indicano le immagini prodotte da un processo fotografico o analogo alla fotografia, trasponendosi rispettivamente alle definizioni di opera fotografica e semplice fotografia definite nell'ordinamento giuridico italiano.

Come in Italia, anche in Austria le prime, inserite nell'elenco delle opere d'arte (*Werke der bildenden Künste*), e vengono tutelate da un diritto d'autore completo⁷¹¹, mentre

⁷⁰⁶ Comunemente abbreviata come UrhG, titolo completo: *Bundesgesetz über das Urheberrecht an Werken der Literatur und der Kunst und über verwandte Schutzrechte*.

⁷⁰⁷ Per il testo originale, pubblicato nella *Bundesgesetzblatt für die Republik Österreich* (Gazzetta ufficiale austriaca), si rimanda a BGBl [1936], mentre il testo aggiornato alle ultime modifiche è disponibile su RIS [2018].

⁷⁰⁸ “*Werke im Sinne dieses Gesetzes sind eigentümliche geistige Schöpfungen auf den Gebieten der Literatur, der Tonkunst, der bildenden Künste und der Filmkunst*”, RIS [2018], § 1 abs. 1.

⁷⁰⁹ RIS [2018], § 1, abs. 1.

⁷¹⁰ Per l'ambito germanico si rimanda alla legge 9 settembre 1965 “*Gesetz über Urheberrecht und verwandte Schutzrechte*” pubblicata sulla *Bundesgesetzblatt* (Gazzetta ufficiale) del 16 settembre 1965 disponibile al seguente URL <https://www.bgbl.de/xaver/bgbl/start.xav?start=%2F%2F%5B%40attr_id%3D%27bgbl165s1273.pdf%27%5D#__bgbl__%2F%2F%5B%40attr_id%3D%27bgbl165s1273.pdf%27%5D__1585390988497>.

⁷¹¹ RIS [2018], § 3, abs. 2.

per le seconde sono validi solamente i diritti connessi (detti *Leistungsschutzrechte* o *Verwandte Schutzrechte*)⁷¹².

6.2 Il titolare dei diritti, i diritti di utilizzazione economica e i diritti morali

L'autore di un'opera corrisponda alla persona che l'ha creata, indipendentemente dalla presenza o meno di un committente⁷¹³. Nel momento in cui un'opera viene creata da più individui e il risultato del processo creativo realizza un'unità inseparabile, il diritto d'autore spetta a tutti congiuntamente⁷¹⁴.

Nell'ordinamento austriaco si configurano i diritti di utilizzazione economica, detti "*Verwertungsrechte*", e i diritti morali, validi solo per le opere creative e identificati come "*Urheberpersönlichkeitsrechte*".

In merito ai diritti di utilizzazione economica la legge vigente in Austria distingue ulteriormente tra i "*Verwertungsrechte*", che restano in capo all'autore dell'opera, e i "*Werknutzungsrechte*", ceduti ed esercitati da terzi. Come già analizzato nell'ordinamento italiano, attraverso questi diritti viene configurata in Austria la possibilità di sfruttare, commercializzare trarre degli introiti da un'opera⁷¹⁵.

In particolare, durante gli albori della nascita del concetto di diritto d'autore, si sono configurati per primi i diritti di riproduzione (*Vervielfältigungsrecht*)⁷¹⁶ e di diffusione (*Verbreitungsrecht*)⁷¹⁷ per rispondere alle esigenze date dall'invenzione della tipografia e dall'avviamento di attività editoriali. Mentre il primo permette di realizzare e produrre una certa tiratura, il secondo consente invece di diffonderla⁷¹⁸.

Nei decenni a venire l'elenco dei diritti è stato integrato con il diritto al noleggio e al prestito, di rivendita, di trasmissione, rappresentazione pubblica (recite, spettacoli,

⁷¹² RIS [2018], § 73 e § 74.

⁷¹³ RIS [2018], § 10, abs. 1.

⁷¹⁴ RIS [2018], § 11.

⁷¹⁵ BECK [2019], p. 54.

⁷¹⁶ RIS [2018], § 15.

⁷¹⁷ RIS [2018], § 16.

⁷¹⁸ BECK [2019], p. 54.

eccetera) e di messa a disposizione dell'opera. Questi diritti spettano primariamente e originariamente all'autore⁷¹⁹.

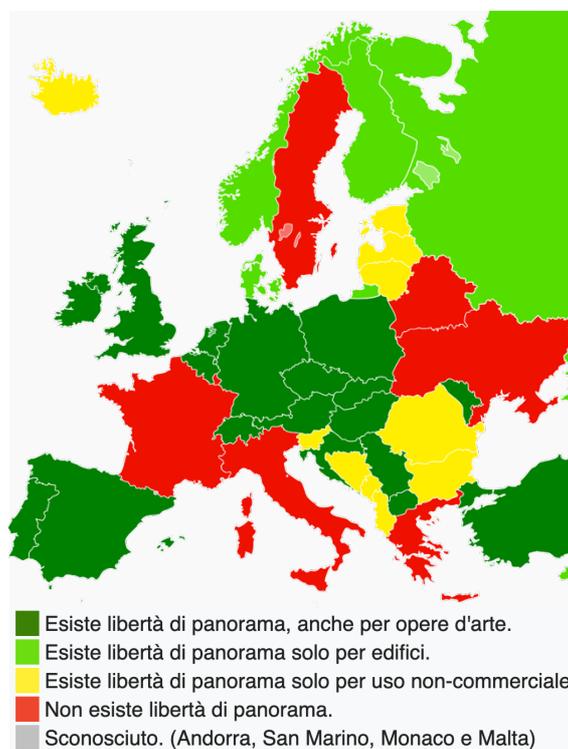
Tali diritti scadono, per le opere fotografiche, al termine dei canonici settant'anni dalla morte dell'autore⁷²⁰. Una differenza rispetto alla legge italiana vale invece per le fotografie semplici in Austria, tutelate per cinquant'anni dalla ripresa. Inoltre, se pubblicate, per quest'ultime sono previsti ulteriori cinquant'anni dalla data di pubblicazione per un massimo di cento anni se pubblicate entro il cinquantesimo anno dalla ripresa (a fronte dei venti in Italia)⁷²¹.

Il diritto morale dell'autore si sostanzia infine nel diritto di vedersi riconosciuta la paternità dell'opera e nel diritto di potersi opporre a ogni modificazione dell'opera⁷²².

6.3 Gli utilizzi liberi delle opere

Il diritto d'autore austriaco prevede diverse limitazioni alla tutela piena dell'autore, definite come utilizzi liberi (*freie Werknutzungen*) dell'opera. Tra queste figurano ad esempio libertà di produrre copie per scopi privati, così come gli utilizzi liberi durante le lezioni nelle scuole e nelle università⁷²³.

Specifico nell'ambito della fotografia è la cosiddetta "libertà di panorama" (*Panoramafreiheit*), non prevista in Italia, che permette di scattare fotografie di opere d'arte o edifici ancora tutelate dal diritto



La libertà di panorama nei paesi europei.

Immagine tratta da Wikimedia Commons,
<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Freedom_of_Panorama_in_Europe_NC.svg>, CC BY SA 3.

⁷¹⁹ BECK [2019], p. 54.

⁷²⁰ RIS [2018], § 60, abs. 1.

⁷²¹ RIS [2018], § 74, abs. 6.

⁷²² RIS [2018], § 19 e § 20.

⁷²³ BECK [2019], p. 56. Cfr. RIS [2018], § 54.

d'autore ma situate in un luogo pubblicamente accessibile e di utilizzare tali foto in modo illimitato, anche per scopi commerciali. In merito non è ammesso l'impiego di strumenti ausiliari, ad esempio di scale, e nemmeno fotografare abitazioni dalle finestre di altre abitazioni⁷²⁴.

6.4 Il diritto alla propria immagine

In Austria il diritto alla propria immagine (*Recht am eigenen Bild* o *Bildnisschutz*) viene sempre tutelato dalla “*Urheberrechtsgesetz*”, che, come previsto dall'ordinamento italiano assicura a ogni persona raffigurata e identificabile su una fotografia la tutela dall'utilizzo di tale immagine in violazione degli interessi della persona rappresentata⁷²⁵. L'esposizione o la distribuzione al pubblico del ritratto di una persona è cioè vietata se vengono violati gli interessi legittimi del soggetto raffigurato o, in certi contesti, anche di uno stretto parente⁷²⁶.

⁷²⁴ BECK [2019], p. 56. Diversamente, la libertà di panorama non esiste in Italia. Come già approfondito precedentemente, oltre a non essere prevista alcuna particolare eccezione in merito da parte del diritto d'autore, la tutela dei beni mobili e immobili rientranti nella definizione di bene culturale limita ancora di più il quadro normativo italiano nel settore.

⁷²⁵ BECK [2019], p. 56.

⁷²⁶ RIS [2018], § 78.

7 Linee guida sull'utilizzo delle fotografie

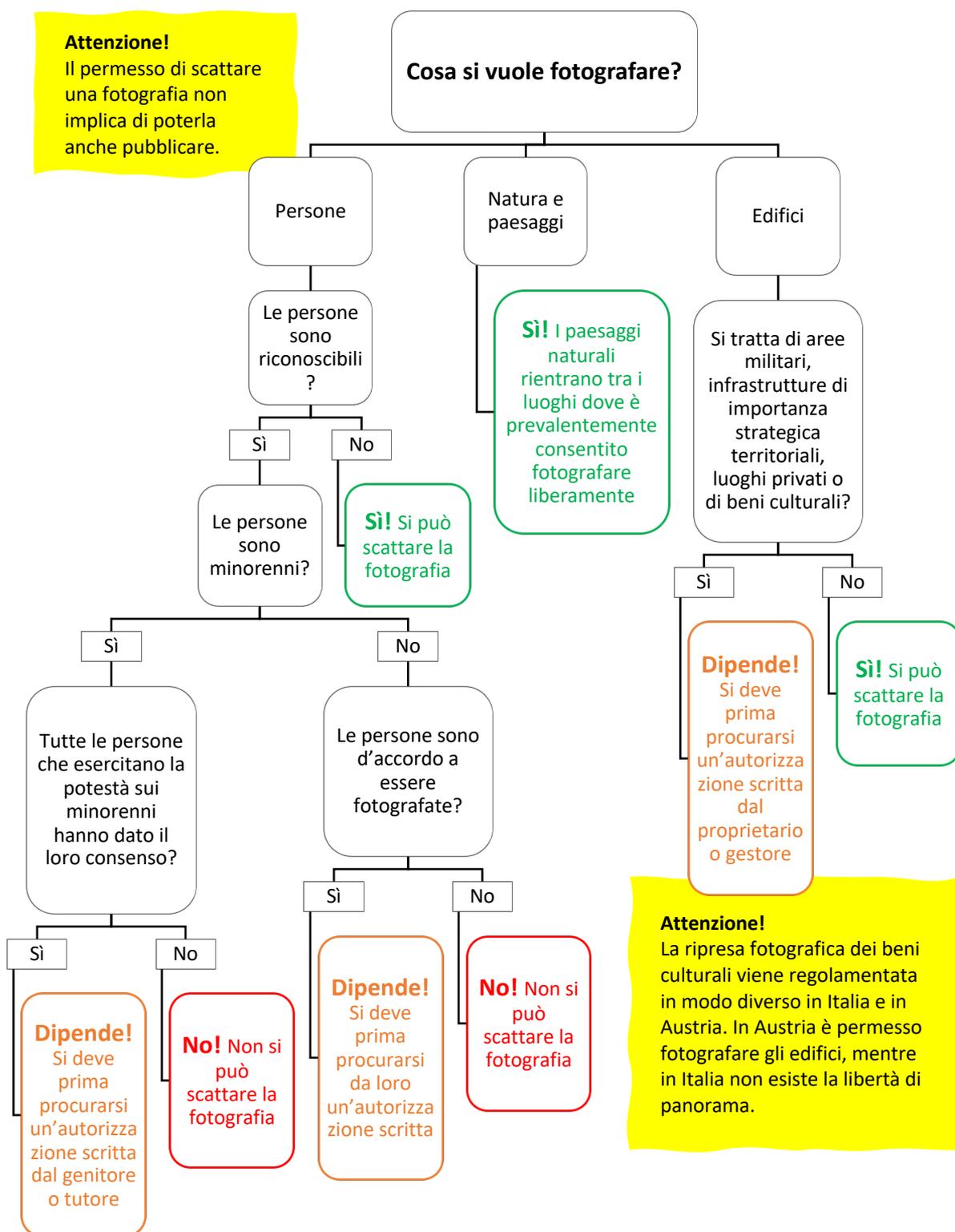
Per completare il quadro degli aspetti giuridici italiani e austriaci coinvolti nella fotografia, verranno rappresentati graficamente e in modo esemplificativo e sintetico gli aspetti più salienti emersi nei precedenti capitoli.

Il risultato è la redazione di quattro diagrammi ad albero suddivisi in tre categorie (“Si può scattare una fotografia?”, “Si può pubblicare una fotografia?” e “Si può pubblicare un ritratto fotografico di un individuo che si è fotografato?”) riguardanti gli elementi di cui tenere particolarmente conto nel momento in cui viene realizzato e pubblicato uno scatto fotografico e quando alcune persone appaiono su di esso.

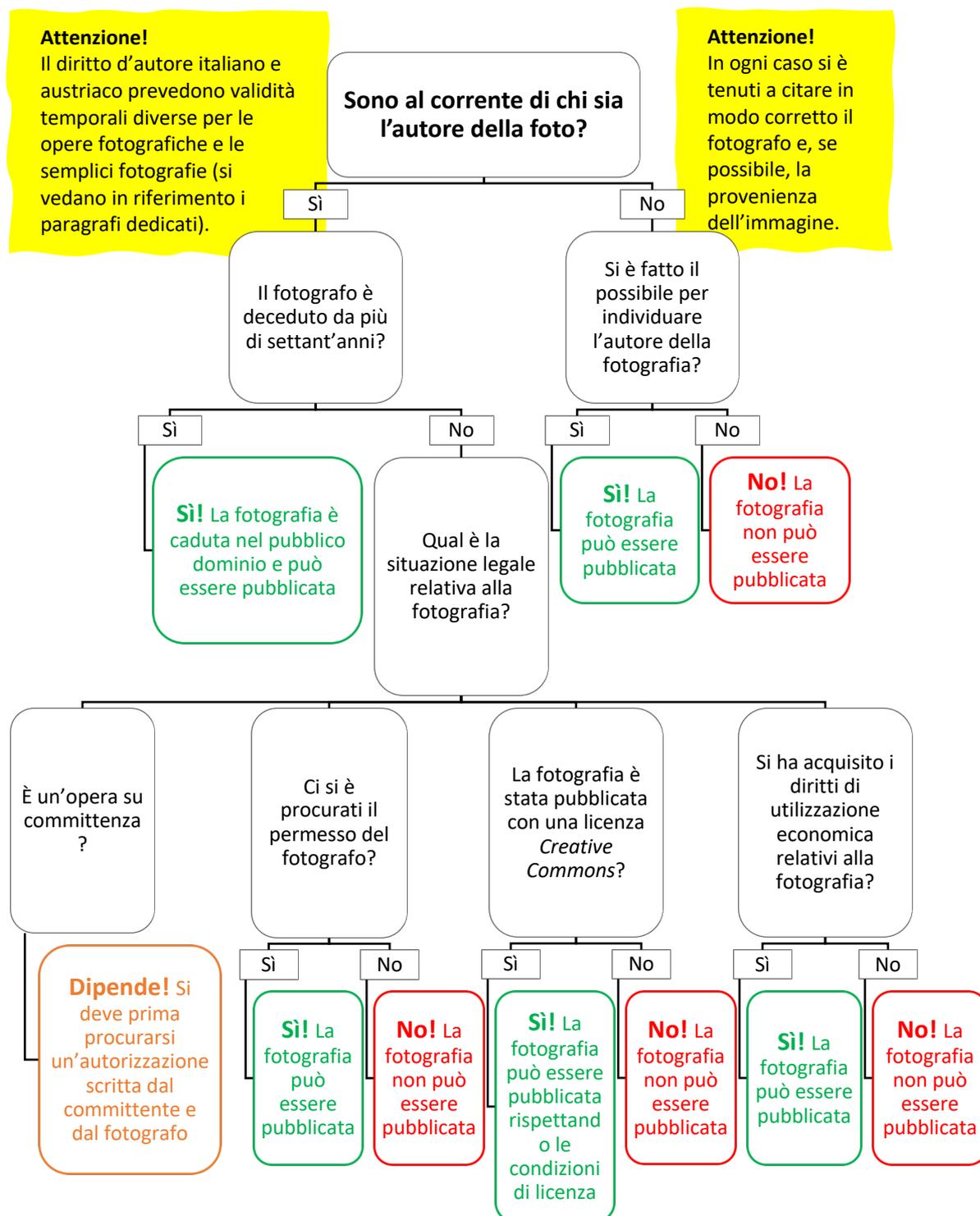
Le dinamiche esaminate coinvolgono i quesiti più comuni che possono sorgere nel momento in cui un individuo (dal semplice cittadino fino all'operatore culturale in una biblioteca, in un archivio, in un museo, eccetera) deve occuparsi di fotografia⁷²⁷.

⁷²⁷ Per l'elaborazione dei seguenti diagrammi si è preso a riferimento i grafici elaborati nelle linee guida nell'ambito del progetto Interreg “*Argento vivo - Lichtbild*”, cfr. SILLER [2019], pp. 88-91.

7.1 Si può scattare una fotografia?

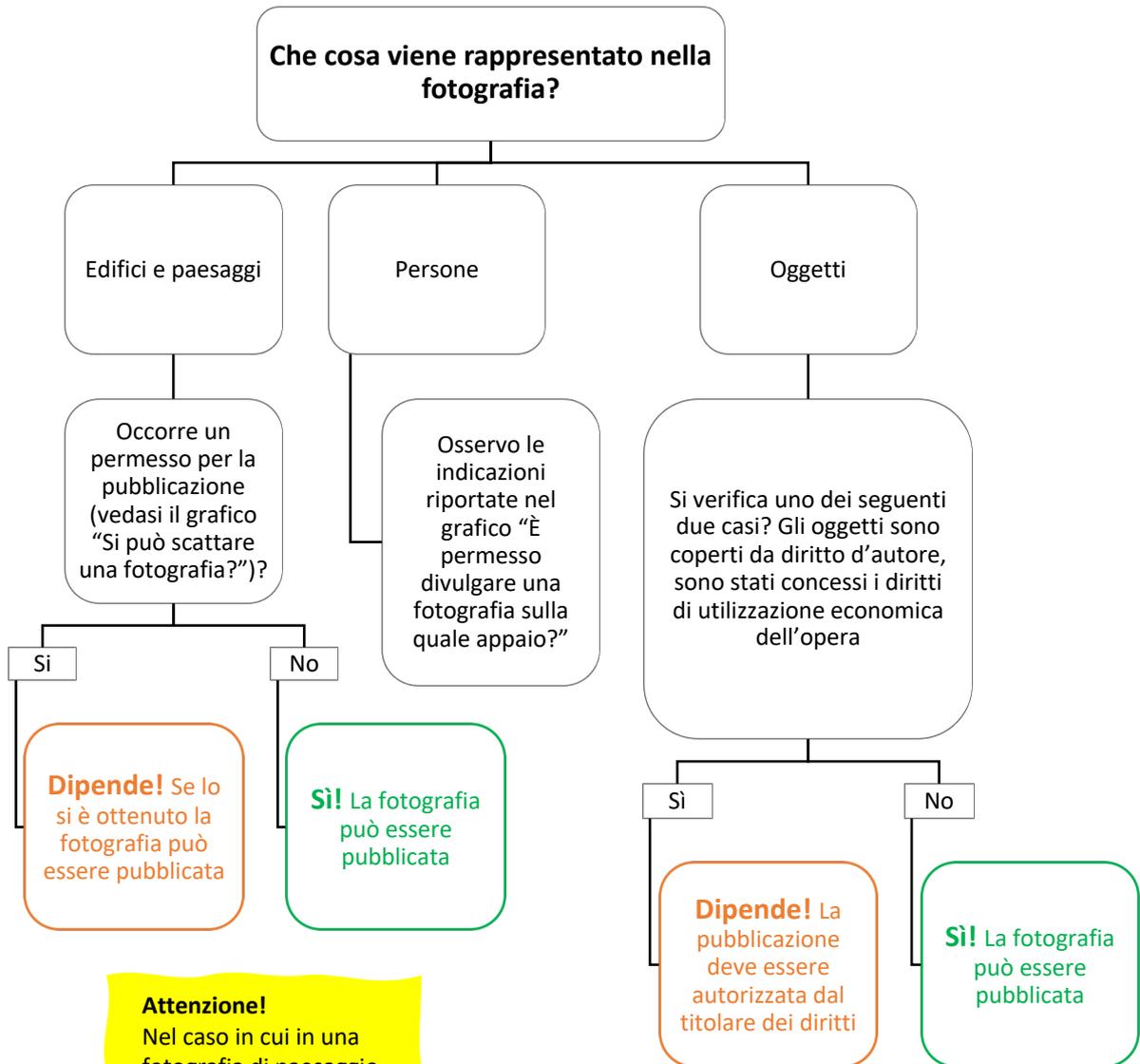


7.2 Si può pubblicare una fotografia?



Attenzione!

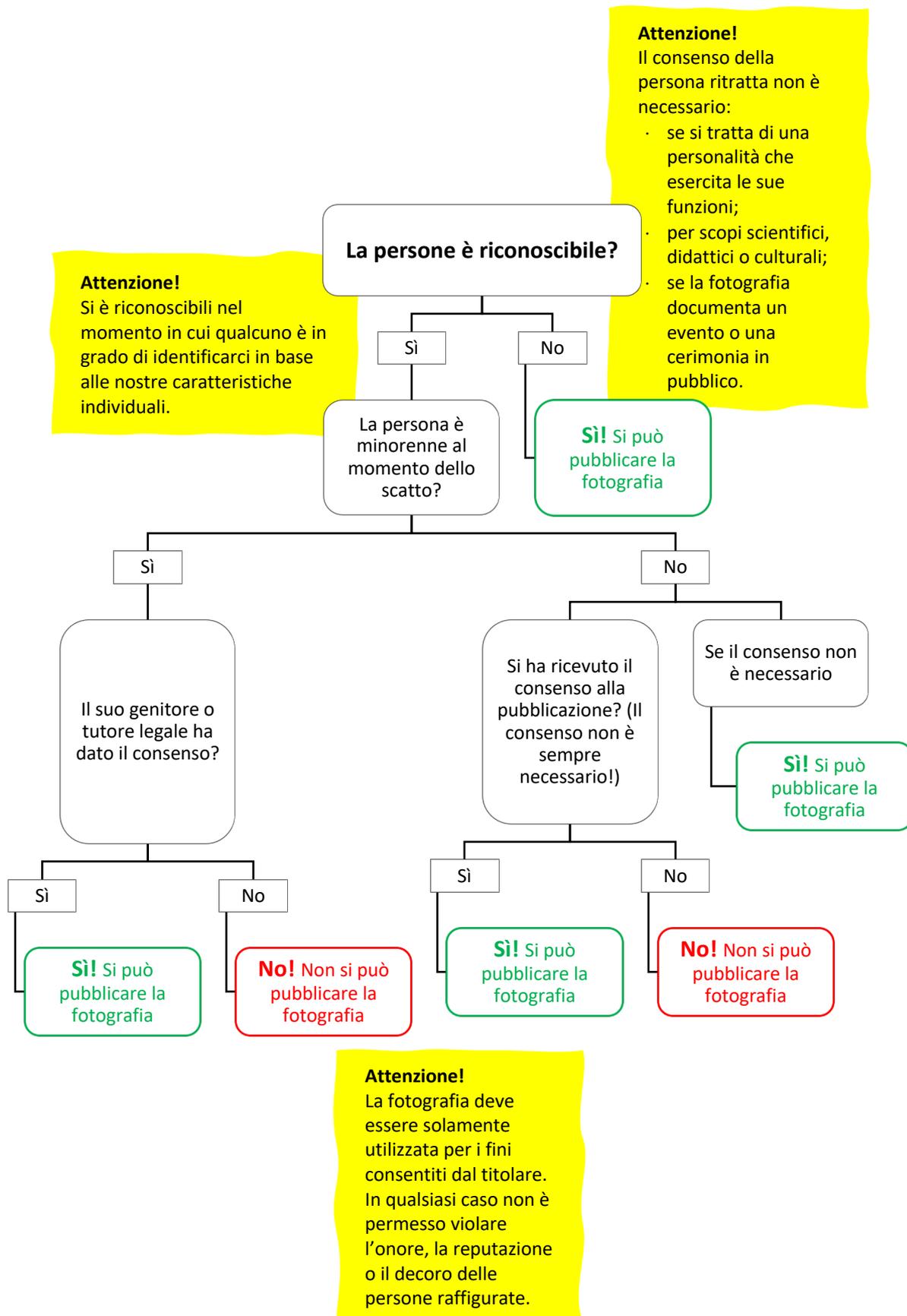
Se si intende utilizzare una foto a scopo privato o didattico le limitazioni sono minime. Se subentra una finalità commerciale si deve disporre del consenso del soggetto ritratto nell'immagine e dell'autore/committente.



Attenzione!

Nel caso in cui in una fotografia di paesaggio compaiano alcune persone riconoscibili si devono considerare i diritti d'immagine e relativi ai minori

7.3 Si può pubblicare il ritratto fotografico di un individuo che si è fotografato?



8 Il progetto Interreg “*Argento vivo – Lichtbild*”

La nostra missione: “Competenza nell’utilizzo, accesso libero. Strategie innovative”⁷²⁸.

La possibilità di rendere apertamente fruibile il patrimonio culturale custodito in musei, archivi, gallerie e biblioteche in un’ottica di condivisione e diffusione digitale dei beni culturali e di mettere a disposizione del pubblico fotografie storiche è stata una delle principali tematiche discusse ed approfondite nel corso dell’attuazione del progetto Interreg V-A Italia - Austria “*Argento vivo. Fotografia patrimonio culturale – Lichtbild. Kulturschatz historische Photographie*”. Esso, nato con l’obiettivo di predisporre e diffondere delle linee guida per una gestione e un utilizzo appropriato delle fotografie storiche, verrà presentato nel presente capitolo, dopo aver fornito un breve inquadramento teorico del contesto entro il quale esso è stato attuato.

8.1 La cooperazione territoriale europea (Interreg)

Europa 2020 è una strategia decennale proposta dalla Commissione europea nel 2010 ispirata ad una visione di crescita intelligente, sostenibile e inclusiva e finalizzata al raggiungimento di alti livelli in termini di occupazione, produttività e coesione sociale negli Stati membri. A tal fine l’Unione europea si è posta cinque obiettivi da conseguire entro il 2020 nel settore dell’occupazione, della ricerca e dello sviluppo, del cambiamento climatico e della sostenibilità energetica, dell’istruzione e, infine, della lotta alla povertà e all’emarginazione. La realizzazione di tale finalità è resa possibile da alcuni programmi di finanziamento attuati negli ambiti “Investimenti nella crescita e nell’occupazione” e “Cooperazione territoriale europea” (CTE, detto anche Interreg)⁷²⁹.

In particolare, la Cooperazione territoriale europea viene adottata come strumento della Politica di coesione dell’Unione europea per sviluppare in modo congiunto le

⁷²⁸ ARGENTO VIVO [2018].

⁷²⁹ INTERREG [2015], p. 21.

potenzialità dei diversi territori. Le attività di Cooperazione, sostenute dal Fondo europeo di sviluppo regionale (FESR), si compongono di tre elementi chiave, cioè la cooperazione transfrontaliera (Interreg V-A), la cooperazione transnazionale (Interreg V-B) e la cooperazione interregionale (Interreg V-C)⁷³⁰.

Per la nostra trattazione è importante soffermarsi sulla prima tipologia menzionata. I programmi Interreg V-A sono rivolti alla riunificazione di regioni o enti locali aventi una frontiera comune nell'intento di promuovere e rafforzare le zone di confine, avvalersi del loro potenziale di crescita e affrontare le problematiche individuate di comune accordo (quali ad esempio la scarsa accessibilità in relazione alle tecnologie dell'informazione e della comunicazione, l'inadeguatezza del contesto economico, la mancanza di reti tra le amministrazioni locali e regionali, atteggiamenti negativi nei confronti dei cittadini dei paesi confinanti, eccetera)⁷³¹.

Tra questi si inserisce il programma Interreg V-A Italia - Austria per il periodo 2014-2020, volto a promuovere la qualità della vita e l'integrazione sostenibile ed equilibrata nell'area di frontiera tra Italia e Austria. Nell'ottica di contribuire alla realizzazione degli obiettivi della Strategia Europa 2020, tali scopi vengono realizzati attraverso azioni mirate nel campo della ricerca e dell'innovazione, della natura e della cultura, delle competenze istituzionali e dello sviluppo regionale a livello locale, così da incentivare la cooperazione territoriale tra i due Stati, intensificare l'attrattività dei territori, attivare sinergie transfrontaliere, stimolare la crescita regionale e favorire l'occupazione, la produttività e la coesione sociale⁷³².

8.2 Il progetto “*Argento vivo. Fotografia patrimonio culturale – Lichtbild. Kulturschatz historische Photographie*”

Nella descrizione del progetto “*Argento vivo. Fotografia patrimonio culturale – Lichtbild. Kulturschatz historische Photographie*” pubblicato sul sito web del programma Interreg si legge come, nonostante al giorno d'oggi vengano utilizzati vari procedimenti di digitalizzazione, conservazione e archiviazione per conservare e rendere accessibili le

⁷³⁰ PARLAMENTO EUROPEO [2020].

⁷³¹ PARLAMENTO EUROPEO [2020].

⁷³² INTERREG [2017].

fotografie, non esistono ancora delle linee guida specifiche consultabili da coloro che operano nella cronistoria, negli archivi, nei musei e negli uffici di educazione permanente presenti sul territorio altoatesino e tirolese austriaco. A riguardo si sottolinea dunque una forte necessità di individuare una strategia specifica che, tenendo conto dell'obiettivo europeo transfrontaliero già menzionato, porti alla realizzazione di linee guida come strumento di mediazione fra le diverse figure professionali operanti in Alto Adige e in Tirolo⁷³³.

Il progetto è nato dunque con l'obiettivo di elaborare e divulgare delle indicazioni precise per una corretta gestione delle fotografie storiche, necessarie sia sul piano pratico per gli interessati a costituire un archivio di immagini analogiche o digitali, sia sul piano teorico per coloro che necessitano di disporre di uno strumento di critica delle fonti in relazione alle fotografie storiche. Per conseguire tali obiettivi, dal 2017 al 2019 i partner del progetto hanno deciso in particolare di curare alcuni aspetti legati alla raccolta e alla catalogazione di immagini, alla conservazione e all'archiviazione nel tempo e all'accessibilità al pubblico del patrimonio culturale fotografico⁷³⁴.

Nel team hanno partecipato l'Associazione Archivio Tirolese per la documentazione e l'arte fotografica (TAP) di Lienz⁷³⁵, la Città di Brunico⁷³⁶, l'Ufficio Film e Media della Ripartizione Cultura tedesca⁷³⁷ e la Ripartizione Musei⁷³⁸ della Provincia autonoma di Bolzano - Alto Adige. Aderiscono inoltre alcuni collaboratori come partner associati, ossia l'Archivio provinciale di Bolzano⁷³⁹, i Musei Regionali Tirolesi⁷⁴⁰, il *Tiroler Bildungsforum* di Innsbruck⁷⁴¹ e l'Euregio Tirolo-Alto Adige-Trentino⁷⁴².

⁷³³ Una sintesi dei progetti è disponibile nell'apposita pagina web di download al seguente URL <http://www.interreg.net/downloads/Interreg_lista_beneficiari_201019.xlsx>.

⁷³⁴ ARGENTO VIVO [2018].

⁷³⁵ Sito di riferimento al seguente URL <<https://www.tiroler-photoarchiv.at/index.php/it/>>.

⁷³⁶ Sito di riferimento al seguente URL <<https://www.comune.brunico.bz.it/it/>>.

⁷³⁷ Sito di riferimento in lingua tedesca al seguente URL <<http://www.provinz.bz.it/kunst-kultur/film-medien/>>.

⁷³⁸ Sito di riferimento al seguente URL <<http://www.provincia.bz.it/arte-cultura/musei/default.asp>>.

⁷³⁹ Sito di riferimento in lingua tedesca al seguente URL <<http://www.provincia.bz.it/arte-cultura/archivio-provinciale/default.asp>>.

⁷⁴⁰ Sito di riferimento in lingua tedesca al seguente URL <<http://www.tiroler-landesmuseen.at/page.cfm?vpath=index>>.

⁷⁴¹ Sito di riferimento in lingua tedesca al seguente URL <<https://www.tiroler-bildungsforum.at/>>.

⁷⁴² Sito di riferimento al seguente URL <<http://www.europaregion.info/it/default.asp>>.

La piattaforma online del progetto, che raccoglie in un'unica sede tutti i risultati dell'iniziativa (linee guida, *open data*, fondi pilota, mostre virtuali, *app* per dispositivi mobili), ha la funzione di referenza sostenibile, transistituzionale e informativa per tutti coloro che per vari motivi sono interessati alla fotografia analogica e digitale⁷⁴³.



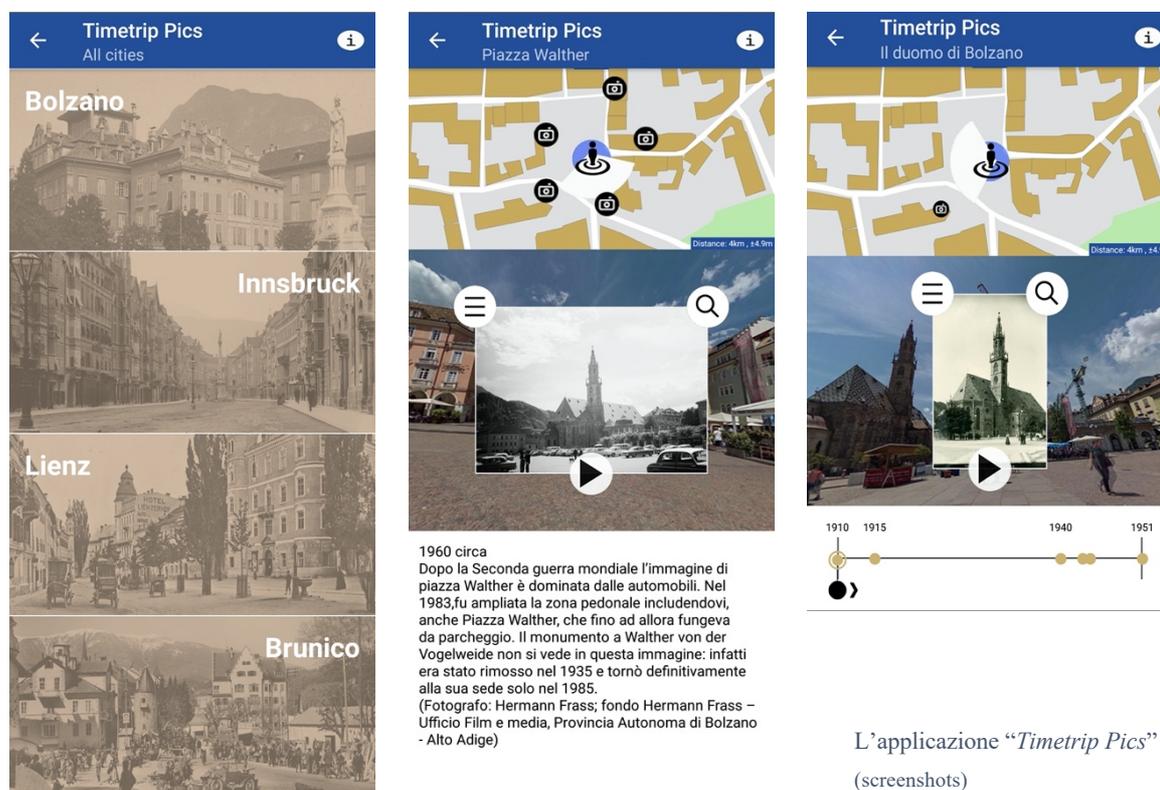
Homepage del progetto “Argento vivo – Lichtbild”
(screenshot)

In primo luogo, la realizzazione delle linee guida è stata attuata attraverso l'organizzazione di cinque eventi, gratuiti e aperti a tutti gli interessati, tenuti in Alto Adige e in Tirolo dal settembre 2017 alla primavera del 2019. In questi incontri diversi esperti di storia locale, fotografia, archivistica, diritto, eccetera hanno fornito un inquadramento generale del settore, oltre ad approfondimenti ed esempi pratici⁷⁴⁴. I risultati di questi

⁷⁴³ Il sito è visitabile al seguente URL <<https://www.lichtbild-argentovivo.eu/it/>> ed è disponibile in lingua italiana, tedesca ed inglese.

⁷⁴⁴ I workshop sono stati organizzati nell'ambito della “*Storia della fotografia in Tirolo e in Alto Adige*” (20 settembre 2017, Forte di Fortezza), “*L'immagine: diritto e Creative Commons in fotografia*” (24 gennaio 2018, Eurac Bolzano), “*Come conservare e ordinare correttamente le foto*” (19 aprile 2018, Castello di Brunico), “*Digitalizzare ed elaborare le fotografie*” (12 ottobre 2018, Wirtschaftskammer Lienz) e “*Archiviazione a lungo termine di fotografie digitali*” (31 gennaio 2019, Zeughaus di Innsbruck).

workshops, arricchiti di altri contenuti, sono stati successivamente raccolti in cinque manuali disponibili in lingua italiana, tedesca e inglese e gratuitamente scaricabili dal sito web della piattaforma⁷⁴⁵. Gli stessi contenuti sono stati poi resi anche disponibili sotto forma di corso *e-learning* online⁷⁴⁶.



Aderendo ad una innovativa diffusione delle fotografie storiche, è stata successivamente realizzata un'applicazione per dispositivi mobili denominata "Timetrip Pics"⁷⁴⁷. Proponendo delle vedute d'epoca di quattro località dell'Alto Adige e del Tirolo, l'app rende disponibili alcune fotografie storiche inserite in riprese odierne girate a 360° e relative al paesaggio altoatesino e tirolese nei punti in cui furono scattate. L'applicazione consente in particolare di visitare il centro storico e la *Maria-Theresien-Straße* di Innsbruck, la piazza centrale e la *Johannesplatz* di Lienz, la piazza Cappuccini e i Bastioni di Brunico e la piazza Walther e il ponte Talvera di Bolzano e di osservare la

⁷⁴⁵ Sito di riferimento al seguente URL <<https://www.lichtbild-argentovivo.eu/it/linee-guida/pubblicazioni.html>>.

⁷⁴⁶ Sito di riferimento al seguente URL <<https://elearning.lichtbild-argentovivo.eu/login.php?lang=it>>.

⁷⁴⁷ Disponibile ai seguenti link sia per Android <https://play.google.com/store/apps/details?id=com.brunomandolesi.timetrippics&hl=it_IT> che iOS <<https://apps.apple.com/it/app/timetrip-pics/id1437262163>>.

trasformazione di questi luoghi nel corso degli anni seguiti all'invenzione della fotografia⁷⁴⁸.

Inoltre, il progetto ha voluto presentare una serie di immagini provenienti dagli archivi dei partner in modalità di libero accesso e, in particolare, si sono susseguite quattro mostre fotografiche, due allestite in loco e due presentate online sul sito web, fornendo un'ampia panoramica di scatti inediti del Trentino-Alto Adige e del Tirolo⁷⁴⁹.

Infine, per la prima volta in Tirolo e in Alto Adige sono state messe a disposizione fotografie storiche in modalità *open data* in una banca dati⁷⁵⁰. In essa è possibile ricercare immagini contenute nei diversi fondi fotografici delle istituzioni partecipanti al progetto e rese liberamente accessibili con licenze aperte. Le immagini accessibili sono infatti disponibili, oltre che ad alta risoluzione e qualità di stampa, in licenza CC BY, consentendo di condividere ed elaborare i dati creati e le scansioni delle immagini citando allo stesso tempo il nome del fotografo e la fonte⁷⁵¹.

⁷⁴⁸ Maggiori informazioni sono disponibili al seguente URL <<https://www.lichtbild-argentovivo.eu/it/mostrare-immagini/app-timetrip-pic.html>>.

⁷⁴⁹ Sul piano virtuale è stata realizzata la mostra “Kneussl”, che ripercorre le più rilevanti tappe fotografiche della famiglia Kneußl in Tirolo, Alto Adige e Trentino dagli anni Ottanta dell'Ottocento fino agli anni Sessanta del Novecento (<<https://www.lichtbild-argentovivo.eu/it/mostrare-immagini/mostra-virtuale-kneussl.html>>), e “Pista!”, che documenta la pratica dello sci nel territorio tirolese, altoatesino e trentino dall'inizio del XX secolo (<<https://www.lichtbild-argentovivo.eu/it/mostrare-immagini/mostra-virtuale-pista.html>>). Tra le mostre in loco è stata allestita nelle quattro città dei partner del progetto (Lienz, Brunico, Bolzano e Innsbruck) nello stesso periodo (da ottobre a novembre 2018) l'esposizione “Scesi in piazza. Luoghi storici in fotografie d'archivio”, con immagini provenienti dai partner del progetto relative alle piazze centrali più importanti del territorio (<<https://www.lichtbild-argentovivo.eu/it/mostrare-immagini/mostra-scesi-in-piazza.html>>). Infine, la mostra “Signora fotograf(i)a”, esposta da maggio a giugno 2019, ha coinvolto cinque città del territorio, percorrendo la presenza delle donne nella storia della fotografia nel periodo compreso tra la seconda metà dell'Ottocento e la stagione tra le due guerre mondiali. Ogni città ha scelto per la propria mostra un diverso *focus* legato alla tematica: le età della donna a Lienz, il lavoro a Brunico, il genere fotografico del ritratto in atelier a Bolzano, le fotografe a Innsbruck e gli stili di vita a Trento (<<https://www.lichtbild-argentovivo.eu/it/mostrare-immagini/mostra-signora-fotograf-i-a.html>>).

⁷⁵⁰ Si tratta del “Catalogo delle fotografie storiche” disponibile al seguente URL <<https://data.civis.bz.it/it/dataset/tyrolean-historical-photographs>>.

⁷⁵¹ Per maggiori dettagli si vedano le immagini disponibili <<https://www.lichtbild-argentovivo.eu/it/banca-dati-fotografica/open-data.html>>.

Conclusioni

A conclusione della presente tesi, volta ad analizzare il quadro generale entro cui le fotografie digitali vengono gestite nelle biblioteche e negli archivi, vengono espresse alcune considerazioni finali.

Lo studio si è posto primariamente l'obiettivo di delineare i principi legali e deontologici coinvolti nei tre diritti – d'autore, di distribuzione e di riservatezza – insieme alle soluzioni offerte sul web in un'ottica *open e social*, per poi dedicarsi successivamente nel dettaglio all'analisi delle specifiche normative previste per le fotografie nella legislazione italiana e austriaca.

Lo sviluppo del digitale e delle tecnologie informatiche avvenuto negli ultimi due decenni ha comportato dei cambiamenti significativi nella società odierna. In un mondo in cui è divenuto primario il bisogno di usufruire di servizi intangibili basati sull'informazione e in cui prevale non tanto la facoltà di possedere materialmente un bene quanto quella di potervi accedere anche da remoto, si prefigura essenziale uno scambio di dati, contenuti e materiali – opere dell'ingegno o meno – svincolate dal loro supporto materiale e veicolate sotto forma di bit in via telematica.

Anche se è possibile osservare come lo sviluppo delle normative sia spesso stato dipendente dall'avanzamento delle tecnologie di riproduzione dell'informazione (fatto evidenziato innanzitutto dalla nascita della stampa a metà del XV secolo), lo sviluppo digitale e dei canali di comunicazione ha rivoluzionato i tre diritti analizzati rendendoli talvolta origine di criticità per chi si occupa professionalmente di fornire un corretto e ampio accesso alle informazioni e ai materiali.

In questo contesto sono diverse le responsabilità e i compiti spettanti agli operatori dell'informazione in generale e, nell'ambito della presente tesi, a bibliotecari e archivisti. Per sfruttare in modo consapevole le nuove risorse messe a disposizione dal digitale ed erogare efficacemente una maggiore quantità e qualità dei servizi, occorre temperare il diritto alla libertà intellettuale, in particolare quello di accesso alle informazioni (contenute in volumi, pezzi archivistici, beni culturali, fotografie, eccetera), con i diritti previsti dalla tutela autorale, specialmente quelli di utilizzazione economica (tra cui figura anche il diritto di distribuzione). Devono infine essere presi in considerazione i dati personali che le informazioni veicolano, tenendo quindi conto anche del diritto alla riservatezza.

I bibliotecari e gli archivisti devono rappresentare gli intermediari tra i proprietari di materiali contenenti informazioni e gli utenti che si apprestano ad utilizzarli. Ciò deve essere realizzato coniugando una sapiente conoscenza normativa dei suddetti diritti e delle rispettive limitazioni ed eccezioni ad una corretta osservazione dei codici deontologici, garantendo la confidenzialità nella gestione e manipolazione delle informazioni.

Considerando come oggi internet si caratterizzi per la collaborazione degli utenti tra loro in merito alle attività di condivisione e di elaborazione di dati, i vari enti culturali e di ricerca possono promuovere l'accesso libero e senza restrizioni attraverso gli archivi digitali e le riviste scientifiche ad accesso aperto, servizi del web promossi dal movimento *Open Access*, che possono contribuire in modo rilevante a facilitare lo scambio di informazioni. Sebbene sia necessario conoscere le loro criticità, essi rappresentano, a differenza delle comuni e utilizzatissime piattaforme *social* del web 2.0, l'unica effettiva possibilità per condividere le informazioni in spirito concretamente *open*.

Nella varietà dei mezzi di comunicazione impiegati sul web per diffondere le informazioni, il focus della tesi si rivolge in particolare alla fotografia. Cogliendola nella sua evoluzione dall'analogico al digitale, si è mostrato come le sue svariate modalità di utilizzazione in internet siano dovute alla sua spiccata riproducibilità tecnica e nel vantaggio datole dal digitale di aumentare esponenzialmente tale caratteristica. Cogliendola nella sua evoluzione dall'analogico al digitale, si è mostrato come la sua capacità di essere condivisa in vie innumerevoli sulla rete sia dovuta alla sua spiccata riproducibilità tecnica e al potere apportatole dal digitale di aumentare esponenzialmente tale caratteristica.

Come per il fenomeno della stampa, anche nel caso della fotografia si è reso necessario l'intervento da parte del legislatore solo dopo la sua creazione concreta. Nata nell'anno 1839, essa è stata regolata da un punto di vista normativo solo successivamente, e in alcuni Stati, come in Italia, dopo diverso tempo. Scattare un'immagine rappresenta in ogni caso un'operazione facile, rapida e possibile per chiunque attraverso i moderni dispositivi mobili, generatrice, a seconda dei casi, di un'opera vera o propria o di una semplice fotografia, tipologie che hanno tutte una loro legittimazione in ambito normativo tanto in Italia quanto in Austria.

A conclusione, il territorio italiano e austriaco torna ad essere preso in esame nel capitolo finale in merito al progetto Interreg V-A Italia - Austria "*Argento vivo. Fotografia patrimonio culturale – Lichtbild. Kulturschatz historische Photographie*" attuato nel 2017 tra alcuni uffici altoatesini e tirolesi della pubblica amministrazione, che ha previsto,

tramite diverse attività di formazione, una serie di iniziative collegate al fulcro della tematica già menzionata, cioè il diritto di accesso unito al tema della fotografia.

Bibliografia

- AGOSTI, Maristella e ORIO, Nicola [2010], *Introduzione all'informatica per studenti di materie umanistiche*, Padova, Libreria Progetto.
- AIB [1997], *Codice deontologico del bibliotecario: principi fondamentali*, <www.aib.it/chi-siamo/statuto-e-regolamenti/codice-deontologico/codice-deontologico-1997/>.
- AIB [2013], *Adesione alla campagna "The right to e-read"*, ultima modifica 16 aprile 2014, <<https://www.aib.it/attivita/2013/39657-adesione-campagna-right-e-read/>>.
- AIB [2014a], *Codice deontologico dei bibliotecari: principi fondamentali*, <www.aib.it/chi-siamo/statuto-e-regolamenti/codice-deontologico/>.
- AIB [2014b], *Lettura digitale in biblioteca: legalizziamola!*, ultima modifica 25 aprile 2014, <www.aib.it/attivita/2014/42592-lettura-digitale-biblioteca/>.
- ALIPRANDI, Simone [2012], *Capire il copyright. Percorso guidato nel diritto d'autore*, Milano, Ledizioni, oppure <<https://www.slideshare.net/simonealiprandi/capire-il-copyright-libro-di-simone-aliprandi-ed-2012>>.
- ALIPRANDI, Simone [2013], *Creative Commons: manuale operativo*, Lecce, SUM edizioni, oppure <www.slideshare.net/simonealiprandi/creative-commons-manuale-operativo-libro-di-simone-aliprandi-ed-2013>.
- ALIPRANDI, Simone [2017a], *Il diritto d'autore e le licenze open nell'attività didattica*, in "DidatticaDuePuntoZero. Scenari di didattica digitale condivisa", a cura di Alberto Panzarasa, Milano, Ledizioni, pp. 99-122, oppure <www.slideshare.net/simonealiprandi/didatticaduepuntozero-libro-panzarasa/>.
- ALIPRANDI, Simone [2017b], *Come gestire i diritti d'autore per fare Open Access*, in "Fare Open Access, la libera diffusione del sapere scientifico nell'era digitale", a cura di Simone Aliprandi, Milano, Ledizioni, pp. 93-118, oppure <www.slideshare.net/simonealiprandi/fare-open-access-la-libera-diffusione-del-sapere-scientifico-nellera-digitale>.

- ALIPRANDI, Simone [2019], *Fotografia e diritti d'immagine nel diritto italiano*, in “Custodire le fotografie. Il manuale del progetto Argento vivo”, a cura di Martin Kofler e Notburga Siller, pp. 58-61, oppure <https://www.lichtbild-argento-vivo.eu/images/dateien-hp/Linea%20Guida_2_PDF-A.pdf>.
- ALIPRANDI, Simone [2020a], *I diritti di immagine: che cosa sono e come funzionano*, in “Apogeo Editore”, pubblicazione 13 gennaio 2020, <www.apogeeonline.com/articoli/i-diritti-di-immagine-che-cosa-sono-e-come-funzionano-simone-aliprandi/>.
- ALIPRANDI, Simone [2020b], *Diritti di immagine: l'immagine di una persona come dato personale*, in “Apogeo Editore”, pubblicazione 15 gennaio 2020, <www.apogeeonline.com/articoli/diritti-di-immagine-limmagine-di-una-persona-come-dato-personale-simone-aliprandi/>.
- ALTALEX [2020], *Legge sul diritto d'autore 2020*, in “Apogeo Editore”, ultima modifica 30 gennaio 2020, <<https://www.altalex.com/documents/codici-altalex/2014/06/26/legge-sul-diritto-d-autore>>.
- ANAI [2017], *Codice deontologico*, <www.anai.org/anai-cms/cms.view?munu_str=0_0_5&numDoc=14>.
- ARGENTO VIVO [2018], *Progetto Interreg “Argento vivo. Fotografia patrimonio culturale”*, <<https://www.lichtbild-argentovivo.eu/it/>>.
- ASSANTE, Ernesto [2013], *Martin Cooper, inventò il cellulare: “Non lo immaginavamo di massa”*, in “la Repubblica”, ultima modifica 26 giugno 2013, <https://www.repubblica.it/tecnologia/2013/06/24/news/martin_cooper_inventore_telefonino-61763721/>.
- ATTANASIO, Francesca [2009], *Il difficile bilanciamento tra la tutela del diritto d'autore ed il diritto alla riservatezza nelle reti peer to peer: orientamento italiano e comunitario*, in “Diritto ed economia dei mezzi di comunicazione”, vol. 1, pp. 127-135.
- AUTERI, Paolo, FLORIDIA, Giorgio, MANGINI, Vito Maria, OLIVIERI, Gustavo, RICOLFI, Marco, ROMANO, Rosaria, SPADA, Paolo [2016], *Diritto industriale:*

- proprietà intellettuale e concorrenza*, Quinta Edizione, G. Giappichelli Editore, Torino.
- BARTHES, Roland [2003], *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Torino, Einaudi (ed. orig.: *La chambre claire. Note sur la photographie*, 1980).
- BECK, Rainer [2019], *I diritti d'immagine in Austria*, in “Custodire le fotografie. Il manuale del progetto Argento vivo”, a cura di Martin Kofler e Notburga Siller, pp. 52-57, oppure <https://www.lichtbild-argentovivo.eu/images/dateien-hp/Linea%20Guida_2_PDF-A.pdf>.
- BELLANI, Valeria e CHIMIENTI, Laura [2010], *Il diritto di autore nella prassi contrattuale. Dottrina, giurisprudenza e formulario*, Milano, Giuffrè.
- BENJAMIN, Walter [2007], *Infanzia berlinese intorno al millenovecento*, Torino, Einaudi (ed. orig.: *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert*, 1950).
- BERLINGIERI, Elvira [2007], *Il diritto d'autore nella didattica online*, pubblicazione 2 marzo 2007, <<https://www.apogeeonline.com/articoli/il-diritto-dautore-nella-didattica-online-elvira-berlingieri/>>.
- BGBI [1936], *Bundesgesetz über das Urheberrecht an Werken der Literatur und der Kunst und über verwandte Schutzrechte (Urheberrechtsgesetz)*, pp. 131-149, <<http://alex.onb.ac.at/cgi-content/alex?aid=bgl&datum=1936&size=29&page=161>>.
- BROCARDI [2019], *Articolo 10 Codice civile - Abuso dell'immagine altrui*, ultima modifica 10 giugno 2019, <<https://www.brocardi.it/codice-civile/libro-primi/titolo-i/art10.html>>.
- CANALI, Stefano [2013], *La rivoluzione dell'informazione - Luciano Floridi*, in “Rivista Italiana di Filosofia Analitica Junior”, a cura di Pietro Angelo Casati, Vol. 4, Nr. 1, pp. 61-66, oppure <https://www.researchgate.net/publication/307768241_Luciano_Floridi_-_La_rivoluzione_dell'informazione>.
- CARUCCI, Paola e GUERCIO, Maria [2008], *Manuale di archivistica*, Roma, Carocci.
- CASSELLA, Maria [2012], *Open Access e comunicazione scientifica*, Milano, Editrice Bibliografica.

- CAVALLARI, Giulia [2018], *L'evoluzione del diritto alla riservatezza: il contesto italiano*, in “*Ius in itinere*”, pubblicazione 13 novembre 2018, ultima modifica 24 luglio 2019, <www.iusinitinere.it/levoluzione-del-diritto-alla-riservatezza-il-contesto-italiano-14004>.
- CEDU [1950], *Convenzione Europei dei Diritti dell'Uomo*, <www.echr.coe.int/Documents/Convention_ITA.pdf>.
- CERENZA, Annapaola [1996], *La tutela legale dell'immagine fotografica nella legislazione italiana e nella normativa CEE*, Roma, Nuova Arnica Editrice.
- CREATIVE COMMONS Italia [2005], *Creative Commons FAQ*, ultima modifica 8 aprile 2005, <www.creativecommons.it/faq>.
- CRUI [2004], *Documento italiano a sostegno della Dichiarazione di Berlino sull'accesso aperto alla letteratura accademica*, <http://cab.unime.it/decennale/wp-content/uploads/2014/03/Dich_MessinaITA.pdf>.
- D'AMMASSA, Giovanni [1999], *La guida al diritto d'autore*, in “Dirittodautore.it”, ultima modifica 7 gennaio 2014, <www.dirittodautore.it/la-guida-al-diritto-dautore/>.
- D'AMMASSA, Giovanni [2003], *Il “nuovo” diritto di distribuzione*, in “Dirittodautore.it”, ultima modifica 1 ottobre 2003, <www.dirittodautore.it/senza-categoria/il-nuovo-diritto-di-distribuzione/>.
- D'AMMASSA, Giovanni [2014a], *Le fonti*, in “Dirittodautore.it”, ultima modifica 3 gennaio 2014, <www.dirittodautore.it/la-guida-al-diritto-dautore/le-fonti/>.
- D'AMMASSA, Giovanni [2014b], *Una definizione*, in “Dirittodautore.it”, ultima modifica 3 gennaio 2014, <www.dirittodautore.it/la-guida-al-diritto-dautore/definizione/>.
- D'AMMASSA, Giovanni [2014c], *Il diritto di distribuzione*, in “Dirittodautore.it”, ultima modifica 3 gennaio 2014, <www.dirittodautore.it/la-guida-al-diritto-dautore/i-diritti-di-utilizzazione-economica/il-diritto-di-distribuzione/>.
- D'AMMASSA, Giovanni [2014d], *Le opere fotografiche e le fotografie semplici*, in “Dirittodautore.it”, ultima modifica 3 gennaio 2014, <<https://www.dirittodautore.it/la-guida-al-diritto-dautore/loggetto-del-diritto-dautore/le-opere-fotografiche-e-le-fotografie-semplici/?cn-reloaded=1>>.

- DE ROBBIO, Antonella [2006a], *Il diritto d'autore nelle biblioteche*, Padova, Università degli studi, Servizio formazione, oppure <www.issuu.com/derobbio/docs/librodda2007>.
- DE ROBBIO, Antonella [2006b], *L'Open Access in Italia*, in “Digitalia, Rivista del digitale nei beni culturali”, vol. 1, pp. 31-44, <www.digitalia.sbn.it/article/view/312/203>.
- DE ROBBIO, Antonella [2007], *Archivi aperti e comunicazione scientifica*, Napoli, ClioPress, oppure <www.pdfs.semanticscholar.org/f013/b88ad9b84172642ebff661b3e2f505e05793.pdf>.
- DE ROBBIO, Antonella [2011], *CERN Workshop on Innovations in Scholarly Communication (OAI7)*, in “Biblioteche oggi”, vol. 29, n. 7, pp. 66-71, oppure <www.eprints.rclis.org/16442/1/OAI7_BO2011.pdf>.
- DE ROBBIO, Antonella [2012], *Accesso aperto 2012: la vie en rose*, in “AIB studi”, vol. 52, n. 1, pp. 17-29, <www.aibstudi.aib.it/article/view/6293/5906>.
- DE ROBBIO, Antonella [2014], *Fotografie di opere d'arte: tra titolarità, pubblico dominio, diritti di riproduzione, privacy*, in “Digitalia. Rivista del digitale nei beni culturali”, vol. 1, pp. 11-44, <<http://digitalia.sbn.it/article/view/1054/684>>.
- DE ROBBIO, Antonella [2016], *Cosa ci insegna il diario di Anna Frank su copyright, pubblico dominio e content mining*, in “Eprints in Library and Information Science (E-LIS)”, <www.eprints.rclis.org/29679/1/AnnaFrankPD.pdf>.
- DE ROBBIO, Antonella e GALIMBERTI, Paola [2008], *Archivi istituzionali e diritto d'autore*, in “AIDAinformazioni”, anno 26, numero 3-4, pp. 29-42, oppure <www.eprints.rclis.org/3848/1/derobbio-galimberti342008.pdf>.
- DELL'ARTE, Salvo [2004], *Fotografia e diritto*, Forlì, Experta.
- DELL'ARTE, Salvo [2017], *Fondamenti di diritto d'autore nell'era digitale*, Milano, Key Editore.
- DELLE DONNE, Roberto, POZZOLO, Alberto Franco, ZOCCOLI, Antonio [2018], *Open access, biblioteche digitali e big data*, in “I Magnifici Incontri CRUI 2018-Piano Nazionale Università Digitale”, Udine, <https://www2.cruil.it/cruil/magnifici_incontri_cruil_2018/Tav3B%20-%20Open%20Access%20Biblioteche%20Digitali%20e%20Big%20Data.pdf>.

DIREZIONE GENERALE ARCHIVI [2017], *Circolare n. 33, prot. 14106 del 7 settembre 2017: Riproduzioni di documenti d'archivi effettuata da privati con mezzi propri*, <www.archivi.beniculturali.it/images/pdf_articoli/Circolari/Circolare_n__33_2017__Riproduzioni.pdf>.

DORSI, Pierpaolo [2002], *Il diritto d'autore: riflessioni archivistiche*, in "Archivio di Stato di Trieste. Giornate di confronto AIB - ANAI [2001-2002]", a cura di Marina Marocutti, Miriam Scarabò e Grazia Tatò, Trieste, AIB Sezione Friuli-Venezia Giulia - ANAI Sezione Friuli-Venezia Giulia, 2002, pp. 7-12, oppure <www.sa-fvg.archivi.beniculturali.it/fileadmin/materiali/DORSI_Pierpaolo__Il_diritto_d_autore__riflessioni_archivistiche.pdf>.

EBLIDA [2012], *Principi fondamentali EBLIDA sull'acquisizione e l'accesso a e-books da parte delle biblioteche* (tit. orig.: *EBLIDA Key principles for acquisition of and access to e-books in libraries*), <www.eblida.org/Special%20Events/Key-principles-acquisition-eBooks-November2012/IT_EBLIDA_KEY_PRINCIPLES_EBOOK_ITALIAN.pdf>.

EBLIDA [2013], *Il diritto alla lettura in digitale, Una politica riguardante gli e-books per le biblioteche europee* (tit. orig.: *The right to e-read, An e-book policy for libraries in Europe*), <www.eblida.org/News/The-right-to-e-read_it.pdf>.

FINLEY, Moses [1992], *La democrazia degli antichi e dei moderni*, Milano, Mondadori.

FIorentino, Giovanni [2013], *Al tempo di Facebook. Fotografia e identità nella vita quotidiana*, in "Forme e modelli. La fotografia come modo di conoscenza", a cura di Francesco Faeta e Giacomo D. Fragapane, Roma-Messina, Corisco, pp. 105-117, oppure <www.coriscoedizioni.it/wp-content/uploads/2013/10/Forme-e-Modelli.-La-fotografia-come-modo-di-conoscenza.pdf>.

FLORIDI, Luciano [2012], *La rivoluzione dell'informazione*, Torino, Codice Edizioni (ed. orig.: *Information: a very short introduction*, 2010).

FLORIDI, Luciano [2017], *La quarta rivoluzione. Come l'infosfera sta trasformando il mondo*, Milano, Raffaello Cortina Editore (ed. orig.: *The Fourth Revolution: How the Infosphere is Reshaping Human Reality*, 2014).

- FONTANIN, Matilde, GAMBARI, Stefano [2012], *Documento IFLA sullo stato del prestito digitale*, in “AIB studi”, vol. 52, n. 3, pp. 383-396, <www.aibstudi.aib.it/article/view/8714/7964>.
- FRANCESCHINI, Maria Grazia e INNOCENTI, Piero [2007], *Open Access e Open Archive: motivazioni, problematiche, applicazioni*, in “Culture del testo e del documento: le discipline del libro nelle biblioteche e negli archivi”, 8, nr. 24, pp. 105-114, oppure <<https://core.ac.uk/download/pdf/41154943.pdf>>.
- FREDA, Vincenzo [2010], *La tecnologia “2.0” in biblioteca: operazione di marketing o innovazione di servizi?*, oppure <www.docplayer.it/715158-Vincenzo-freda-la-tecnologia-2-0-in-biblioteca-operazione-di-marketing-o-innovazione-di-servizi.html>.
- GIGLIA, Elena [2017a], *Introduzione: che cos'è l'Open Access*, in “Fare Open Access, la libera diffusione del sapere scientifico nell'era digitale”, a cura di Simone Aliprandi, Milano, Ledizioni, pp. 9-15, oppure <www.slideshare.net/simonealiprandi/fare-open-access-la-libera-diffusione-del-sapere-scientifico-nellera-digitale>.
- GIGLIA, Elena [2017b], *Fare Open Access e farlo correttamente*, in “Fare Open Access, la libera diffusione del sapere scientifico nell'era digitale”, a cura di Simone Aliprandi, Milano, Ledizioni, pp. 53-91, oppure <www.slideshare.net/simonealiprandi/fare-open-access-la-libera-diffusione-del-sapere-scientifico-nellera-digitale>.
- GRECO, Pietro [2012], *Il quarto paradigma*, in “Micron”, anno IX, nr. 23, pp. 6-10, oppure <www.arpa.umbria.it/resources/docs/micron%2023/06-MICRON_23.pdf>.
- GU [1925], *Regio decreto legge 7 novembre 1925 n. 1950 Disposizioni sul diritto di autore*, in “Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia, Serie generale”, n. 270, pubblicazione 20 novembre 1925, pp. 2264-2272, <http://www.ubertazzi.it/wp-content/uploads/codice_diritto_autore_doc504.pdf>.
- GU [1941], *Legge 22 aprile 1941, n. 633 Protezione del diritto d'autore e di altri diritti connessi al suo esercizio*, in “Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia, Serie generale”, n. 166, pubblicazione 16 luglio 1941, pp. 2796-2814, <www.gazzettaufficiale.it/eli/id/1941/07/16/041U0633/sg>.

- GU [1947], *Costituzione della Repubblica Italiana*, in “Gazzetta Ufficiale del Regno d’Italia, Serie generale”, n. 298, pubblicazione 27 dicembre 1947, pp. 3801-3816, <www.gazzettaufficiale.it/eli/id/1947/12/27/047U0001/sg>.
- GU [1978], *Legge 20 giugno 1978, n. 399, Ratifica ed esecuzione della convenzione di Berna per la protezione delle opere letterarie ed artistiche*, in “Gazzetta Ufficiale del Regno d’Italia, Serie generale”, n. 214, supplemento ordinario, pubblicazione 2 agosto 1978, pp. 3801-3816, <www.gazzettaufficiale.it/eli/id/1978/08/02/078U0399/sg>.
- GU [1979], *Decreto del Presidente della Repubblica, Applicazione della convenzione di Berna per la protezione delle opere letterarie ed artistiche*, in “Gazzetta Ufficiale del Regno d’Italia, Serie generale”, n. 29, pubblicazione 30 gennaio 1979, p. 960, <<https://www.gazzettaufficiale.it/eli/gu/1979/01/30/29/sg/pdf>>.
- GU [2000], *Legge 18 agosto 2000, n. 248 Nuove norme di tutela del diritto d’autore*, in “Gazzetta Ufficiale della Repubblica Italiana, Serie generale”, n. 206, pubblicazione 4 settembre 2000, pp. 22-37, <www.gazzettaufficiale.it/eli/id/2000/09/04/000G0300/sg>.
- GU [2001], *Codice di deontologia e di buona condotta per i trattamenti di dati personali per scopi storici*, in “Gazzetta Ufficiale della Repubblica Italiana, Serie generale”, n. 80, pubblicazione 5 aprile 2001, pp. 74-78, <www.gazzettaufficiale.it/eli/id/2001/04/05/001A3261/sg>.
- GU [2002], *Legge 6 luglio 2002, n. 137 “Delega per la riforma dell’organizzazione del Governo e della Presidenza del Consiglio dei Ministri, nonché di enti pubblici”*, in “Gazzetta Ufficiale della Repubblica Italiana, Serie generale”, n. 158, pubblicazione 8 luglio 2002, pp. 6-25, <www.gazzettaufficiale.it/eli/id/2002/07/08/002G0159/sg>.
- GU [2003a], *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*, in “Gazzetta Ufficiale della Repubblica Italiana, Serie generale”, n. 87, supplemento ordinario n. 61, pubblicazione 14 aprile 2003, <www.gazzettaufficiale.it/eli/id/2003/04/14/003G0093/sg>.

- GU [2003b], *Codice in materia di protezione dei dati personali*, in “Gazzetta Ufficiale della Repubblica Italiana, Serie generale”, n. 174, supplemento ordinario n. 123, pubblicazione 29 luglio 2003, <www.gazzettaufficiale.it/eli/id/2003/07/29/003G0218/sg>.
- GU [2004], *Codice dei beni culturali e del paesaggio, ai sensi dell’articolo 10 della legge 6 luglio 2002, n. 137*, in “Gazzetta Ufficiale della Repubblica Italiana, Serie generale”, n. 45, supplemento ordinario n. 28, pubblicazione 24 febbraio 2004, <www.gazzettaufficiale.it/eli/id/2004/02/24/004G0066/sg>.
- GU [2014], *Decreto-legge 31 maggio 2014, n. 83, Disposizioni urgenti per la tutela del patrimonio culturale, lo sviluppo della cultura e il rilancio del turismo*, in “Gazzetta Ufficiale della Repubblica Italiana, Serie generale”, n. 125, pubblicazione 31 maggio 2014, pp. 5-16, <www.gazzettaufficiale.it/eli/id/2003/04/14/003G0093/sg>.
- GU [2017], *Legge annuale per il mercato e la concorrenza, 4 agosto 2017, n. 24*, in “Gazzetta Ufficiale della Repubblica Italiana, Serie generale”, n. 189, pubblicazione 14 agosto 2017, pp. 1-81, <www.gazzettaufficiale.it/eli/id/2017/08/14/17G00140/sg>.
- GU [2018], *Decreto legislativo 10 agosto 2018, n. 101*, in “Gazzetta Ufficiale della Repubblica Italiana, Serie generale”, n. 205, pubblicazione 4 settembre 2018, pp. 1-43, <www.gazzettaufficiale.it/eli/id/2018/09/04/18G00129/sg>.
- GUEE [2006a], *Direttiva 2006/116/CE del Parlamento europeo e del Consiglio, del 12 dicembre 2006, concernente la durata di protezione del diritto d’autore e di alcuni diritti connessi (versione codificata)*, in “Gazzetta Ufficiale dell’Unione Europea”, n. 372, pubblicazione 27 dicembre 2006, pp. 12-18, <www.eur-lex.europa.eu/legal-content/IT/ALL/?uri=CELEX:32006L0116>.
- GUEE [2006b], *Raccomandazione della Commissione, del 24 agosto 2006, sulla digitalizzazione e l’accessibilità on line del materiale culturale e sulla conservazione digitale*, in “Gazzetta Ufficiale dell’Unione Europea”, n. 236, pubblicazione 31 agosto 2006, pp. 28-31, <www.eur-lex.europa.eu/legal-content/IT/ALL/?uri=CELEX:32006H0585>.

- GUEE [2016b], *Carta dei diritti fondamentali dell'Unione Europea*, in “Gazzetta Ufficiale dell'Unione Europea”, n. 202, pubblicazione 7 giugno 2016”, pp. 389-405, oppure <www.eur-lex.europa.eu/legal-content/IT/TXT/?uri=celex:12016P/TXT>.
- GUERRINI, Mauro [2010], *Gli archivi istituzionali. Open access, valutazione della ricerca e diritto d'autore*, a cura di Andrea Capaccioni, con saggi di Antonella De Robbio, Roberto Delle Donne, Rosa Maiello e Andrea Marchitelli, Milano, Editrice Bibliografica, oppure <<http://eprints.rclis.org/15609/>>.
- GUERZONI, Guido [2002], *I diritti di proprietà reale ed intellettuale dei musei. Alcuni concetti introduttivi*, Working paper 2002 EBLA CENTER, International Center for Research on the Economics of Culture, Institutions and Creativity, <https://www.fondazioneasantagata.it/wp-content/uploads/7_WP_Ebla.pdf>.
- GUNTHERT, André [2015], *L'immagine condivisa. La fotografia digitale*, Roma, Contrasto (ed. orig.: *L'image partagée. La photographie numérique*, 2015).
- GUUE [2001], *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*, in “Gazzetta Ufficiale dell'Unione Europea”, n. 167, pubblicazione 22 giugno 2001, pp. 10-19, <www.eur-lex.europa.eu/legal-content/IT/ALL/?uri=CELEX:32001L0029>.
- GUUE [2012], *Versione consolidata del trattato sul funzionamento dell'Unione europea*, in “Gazzetta Ufficiale dell'Unione Europea”, n. 326, pubblicazione 26 ottobre 2012, pp. 47-390, <<https://eur-lex.europa.eu/LexUriServ/LexUriServ.do?uri=CELEX:12012E/TXT:IT:PDF>>.
- GUUE [2016a], *Regolamento (UE) 2016/679 del Parlamento europeo e del Consiglio, del 27 aprile 2016, relativo alla protezione delle persone fisiche con riguardo al trattamento dei dati personali, nonché alla libera circolazione di tali dati e che abroga la direttiva 95/46/CE (regolamento generale sulla protezione dei dati)*, in “Gazzetta Ufficiale dell'Unione Europea”, n. 205, pubblicazione 4 maggio 2016, pp. 1-88, <<https://eur-lex.europa.eu/legal-content/it/TXT/?uri=CELEX:32016R0679>>.
- HHMI [2003], *Bethesda Statement on Open Access Publishing*, <www.legacy.earlham.edu/~peters/fos/bethesda.htm>.

- ICA [1996], *Codice Internazionale di Deontologia degli Archivisti (Approvato dall'Assemblea Generale Pechino 6 settembre 1996)*, <https://www.ica.org/sites/default/files/ICA_1996-09-06_code%20of%20ethics_IT.pdf>.
- IFLA [2012], *Code of Ethics for Librarian and other Information Workers (full version)*, 12 agosto 2012, <<https://www.ifla.org/publications/node/11092?og=30>>.
- IFLA [2015], *IFLA Principles for Library eLending*, in “Biblioteche Oggi”, vol. 33, n. 8, pp. 8-9, oppure <www.bibliotecheoggi.it/rivista/article/view/402/335>.
- IFLA [2016], *IFLA Principles for Library eLending*, ultima modifica 8 agosto 2016, <www.ifla.org/elending/principles>.
- INTERREG [2015], *Programma di cooperazione Interreg V-A Italia - Austria 2014-2020*, <http://www.interreg.net/downloads/390147_Programma_di_coop_Interreg.pdf>.
- INTERREG [2017], *Programma Interreg V-A Italia - Austria 2014-2020*, ultima modifica 1 agosto 2017, <<http://www.interreg.net/it/programma.asp>>.
- IZZO, Umberto [2010], *Alle origini del copyright e del diritto d'autore. Tecnologia, interessi e cambiamento giuridico*, Roma, Carocci.
- LAVAGNINI, Simona [2008], *La digitalizzazione di opere cartacee e il “caso google”*, in “DANTE-Diritto d'Autore e Nuove Tecnologie”, vol. 4, pp. 71-79, oppure <www.dirittodautore.it/dante/la-digitalizzazione-di-opere-cartacee-e-il-caso-google/?cn-reloaded=1#sdfootnote1sym>.
- LE CHAPELIER, Isaac René Guy [1791], *Rapport fait par M. Le Chapelier, au nom du comité de constitution, sur la pétition des auteurs dramatiques, dans la séance du jeudi 1*, Parigi, De l'Imprimerie nationale, oppure <www.archive.org/details/rapport00unse_0>.
- LO CASTRO, Valeria [2016], *Biblioteche e comunicazione scientifica nell'era del web: un dibattito aperto*, in “Biblioteche oggi”, vol. 2, nr. 2, pp. 16-32, oppure <www.bibliotecheoggi.it/trends/article/view/587/634>.
- LUCIANER, Michele [2006], *Fotocopie e diritto d'autore*, in “Biblioteche oggi”, vol. 24, n. 10, pp. 31-37, oppure <www.bibliotecheoggi.it/2006/20061003101.pdf>.

- MANDILLO, Anna Maria [2005], *Diritto d'autore e nuovi servizi al pubblico*, in "Digitalia. Rivista del digitale nei beni culturali", vol. 1, pp. 47-61, <www.digitalia.sbn.it/article/view/128/218>.
- MENDUNI, Enrico [2007], *I media digitali. Tecnologie, linguaggi, usi sociali*, Roma - Bari, Laterza.
- METITIERI, Fabio [2009], *Il grande inganno del web 2.0*, Roma - Bari, Laterza.
- MEZZETTI, Carlo Eligio [2013], *La patrimonializzazione della fotografia. Profili giuridici*, in "Forme e modelli. La fotografia come modo di conoscenza", a cura di Francesco Faeta e Giacomo D. Fracapane, Roma-Messina, Corisco, pp. 63-72, oppure <www.coriscoedizioni.it/wp-content/uploads/2013/10/Forme-e-Modelli.-La-fotografia-come-modo-di-conoscenza.pdf>.
- MIBACT [2017], *Piano strategico di sviluppo della fotografia in Italia 2018-2022*, <https://www.beniculturali.it/mibac/multimedia/MiBAC/documents/1525355716796_Piano_Strategico_di_Sviluppo_della_Fotografia_in_Italia-1.pdf>.
- MICCOLI, Sebastiano [2013], *Storia e attualità del diritto d'autore*, in "AIB studi", vol. 53, n. 2, pp. 119-133, <www.aibstudi.aib.it/article/view/8984/8231>.
- MINIO, Federica [2018], *La libera riproducibilità dei beni culturali dopo l'emanazione della legge 4 agosto 2017, n. 124 (legge annuale per il mercato e la concorrenza)*, in "Business Jus", pubblicazione 26 febbraio 2018, <www.businessjus.com/wp-content/uploads/2018/02/La-libera-riproducibilita%CC%80-dei-beni-culturali.pdf>.
- MITCHELL, William J. [1992], *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-photographic Era*, Cambridge, MIT PRESS.
- MODOLO, Mirco [2017], *La liberalizzazione delle riproduzioni digitali con mezzo proprio negli archivi di Stato italiani*, in "Il mondo degli Archivi online", pubblicazione 21 settembre 2017, <www.ilmondodegliarchivi.org/rubriche/archivi-digitali/546-la-liberalizzazione-delle-riproduzioni-digitali-con-mezzo-proprio-negli-archivi-di-stato-italiani>.
- MODOLO, Mirco [2018], *Promozione del pubblico dominio e riuso dell'immagine del bene culturale*, in "Archeologia e calciatori", nr. 29, pp. 73-86, <http://www.archcalc.cnr.it/indice/PDF29/09_Modolo.pdf>.

- MONTI, Andrea [2017], *Quali differenze tra privacy e trattamento dei dati personali?*, in “Privacy Italia”, <www.privacyitalia.eu/differenze-privacy-trattamento-dei-dati-personali/3565/>.
- MORANDO, Federico e BERTACCHINI, Enrico [2012], *Gioconda 2.0: politiche per l'accesso e l'uso delle immagini di beni culturali in pubblico dominio*, in *2Tafter Journal*, nr. 47, <<http://www.tafterjournal.it/2012/05/02/gioconda-2-0-politiche-per-laccesso-e-luso-delle-immagini-di-beni-culturali-in-pubblico-dominio/>>.
- MORRIELLO, Rossana [2010], *Web 2.0: la rivoluzione siamo noi*, in “Biblioteche oggi”, vol. 28, nr. 3, pp. 9-30, oppure <www.bibliotecheoggi.it/2010/201000300901.pdf>.
- MOSCATI, Laura [2007], *Alle radici del droit d'auteur*, in “*Studi di Storia del diritto*”, a cura di Filippo Liotta, Bologna, Monduzzi Editore, pp. 262-341, oppure <www.academia.edu/35604020/Alle_radici_del_droit_dauteur>.
- MPG [2003], *Dichiarazione di Berlino per l'Accesso aperto alla letteratura scientifica* (traduzione italiana a cura di Susanna Mornati e Paola Gargiulo), <www.openaccess.mpg.de/67682/BerlinDeclaration_it.pdf>.
- NOVAGA, Arianna [2019], *Pugni negli occhi o carezze? La fotografia nella comunicazione visiva tra giornalismo, pubblicità e moda*, Padova, Libreria Universitaria.
- ONU [1948], *Dichiarazione universale dei diritti umani*, <www.ohchr.org/EN/UDHR/Documents/UDHR_Translations/itn.pdf>.
- ORDINE DEI GIORNALISTI [2006], *Carta di Treviso*, <<https://odg.roma.it/wp-content/uploads/2013/07/Carta-di-Treviso.pdf>>.
- OSI [2002], *Dichiarazione di Budapest per l'accesso aperto* (traduzione italiana a cura di Paola Castellucci), <www.budapestopenaccessinitiative.org/translations/italian-translation>.
- PACIFICO, Sveva [2018], *Diritto d'autore e beni culturali linee guida*, <www.sa-toscana.benicultura-li.it/fileadmin/risorse/normativa/Diritto_autore_quesiti_casi_concreti.pdf>.

- PARLAMENTO EUROPEO [2020], *Cooperazione territoriale europea*, ultima modifica 1 gennaio 2020, <<https://www.europarl.europa.eu/factsheets/it/sheet/98/cooperazione-territoriale-europea>>.
- PERUGINELLI, Ginevra [2008], *Il diritto d'autore e la biblioteca digitale*, <www.academia.edu/29739380/Il_Diritto_di_autore_e_la_Biblioteca_digitale>.
- PEZZA, Chiara [2017], *Differenza tra sistemi di civil law e common law*, in “La Legge per Tutti”, pubblicazione 31 agosto 2017, <www.laleggepertutti.it/173444_differenza-tra-sistemi-di-civil-law-e-common-law>.
- PISTILLI, Annalisa [2013], *L'evoluzione del diritto d'autore e la relativa tutela nell'ambito delle comunicazioni elettroniche. Le delibere Agcom 668/10/CONS e 398/11/CONS: dove eravamo rimasti?*, in “DIMT Quaderni di Diritto, Mercato, Tecnologia”, <<https://www.dimt.it/aree-scientifiche/comunicazioni-elettroniche-audiovisivo-e-garanzie/151-evoluzione-del-diritto-d-autore-e-la-relativa-tutela-nell-ambito-delle-comunicazioni-elettroniche-le-delibere-agcom-668-10-cons-e-398-11-cons-dove-eravamo-rimasti/>>.
- RAPICAVOLI, Roberta [2017], *Privacy e diritto nel Web. Manuale per operare in rete e fare marketing online senza violare la legge*, Palermo, Dario Flaccovio Editore.
- REVELLI, Carlo [2008], *Utilità di un codice deontologico: a proposito di morale professionale*, in “Biblioteche oggi”, vol. 26, n. 2, pp. 7-14, oppure <<http://www.bibliotecheoggi.it/pdf.php?filepdf=20080200701.pdf>>.
- RIDI, Riccardo [2007], *La biblioteca come ipertesto: verso l'integrazione dei servizi e dei documenti*, Milano, Editrice Bibliografica, 2007.
- RIDI, Riccardo [2011], *Etica bibliotecaria: deontologia professionale e dilemmi morali*, Milano, Editrice Bibliografica.
- RIDI, Riccardo [2012], *Il codice deontologico dell'IFLA (e quello dell'AIB). Un commento al codice internazionale appena promulgato e una proposta di aggiornamento di quello italiano*, in “Biblioteche oggi”, vol. 30, n. 8, p. 5-9, oppure <<http://www.bibliotecheoggi.it/pdf.php?filepdf=20120800501.pdf>>.

- RIDI, Riccardo [2013], *Valori deontologici per l'organizzazione della conoscenza*, in “Bibliotime”, a. XVI, n. 3, oppure <www.aib.it/aib/sezioni/emr/bibttime/num-xvi-3/ridi>.
- RIDI, Riccardo [2014], *La responsabilità sociale delle biblioteche. Un'arma a doppio taglio*, in “Biblioteche oggi”, vol. 32, n. 3, pp. 26-41, oppure <www.bibliotecheoggi.it/pdf.php?filepdf=20140302601.pdf>.
- RIDI, Riccardo [2015], *Deontologia professionale*, Roma, Associazione Italiana Biblioteche.
- RIFKIN, Jeremy [2000], *L'era dell'accesso. La rivoluzione della new-economy*, Milano, Mondadori (ed. orig.: *The Age of Access: The New Culture of Hypercapitalism, where All of Life is a Paid-for Experience*, 2000).
- RIS [2018], *Bundesgesetz über das Urheberrecht an Werken der Literatur und der Kunst und über verwandte Schutzrechte (Urheberrechtsgesetz)*, <<https://www.ris.bka.gv.at/GeltendeFassung.wxe?Abfrage=Bundesnormen&Gesetzesnummer=10001848>>.
- RITCHIN, Fred [2012], *Dopo la fotografia*, Torino, Einaudi (ed. orig.: *After ptography*, 2009).
- ROVERE, Marco [2015], *Viaggio nella storia della fotografia*, in “Nikon School”, <<https://images.nital.it/nikonschool/corso-breve-storia-fotografia/pdf/viaggio-nella-storia-della-fotografia.pdf>>.
- SAETTA, Bruno [2018], *Diritto alla protezione dei dati personali*, in “PROTEZIONE dati personali”, <<https://protezionedatipersonali.it/diritto-alla-protezione-dei-dati-personali>>.
- SBARBARO, Eleonora [2012], *Note sulla disciplina delle libere utilizzazioni tra mondo analogico e mondo digitale*, in “Digitalia. Rivista del digitale nei beni culturali”, vol. 1, pp. 23-39, <www.digitalia.sbn.it/article/view/515/354>.
- SCOTTI, Valeria [2017], *Usare i social media per la comunicazione scientifica*, in “Fare Open Access, la libera diffusione del sapere scientifico nell'era digitale”, a cura di Simone Aliprandi, Milano, Ledizioni, pp. 119-155, oppure <www.slideshare.net/

simonealiprandi/fare-open-access-la-libera-diffusione-del-sapere-scientifico-nellera-digitale>.

SENECA, Lucius Anneo e GUGLIELMINO, Salvatore [1983], *I benefici*, VII, 6, testo latino, introduzione, versione e note di Salvatore Guglielmino, Bologna, Zanichelli, p. 433.

SILLER, Notburga [2019], *Domande sui diritti d'immagine nella vita di tutti i giorni*, in “Custodire le fotografie. Il manuale del progetto Argento vivo”, a cura di Martin Kofler e Notburga Siller, pp. 87-91, oppure <https://www.lichtbild-argento-vivo.eu/images/dateien-hp/Linea%20Guida_2_PDF-A.pdf>.

SIROTTI GAUDENZI, Andrea [2010b], *Diritto d'autore: editoria on line fuori dal Far West solo con il ruolo egemone del legislatore comunitario*, in “Guida al diritto”, fasc. 17, <www.lex24.ilsole24ore.com/Redazione/newsletter/2010/15/GAD_17_10_edi.pdf>.

SIROTTI GAUDENZI, Andrea [2018a], *Il nuovo diritto d'autore. La tutela della proprietà intellettuale nella società dell'informazione*, Santarcangelo di Romagna, Maggioli Editore.

SMARGIASSI, Michele [2012], *L'entropia delle immagini*, in “Fotocrazia”, <<https://smargiassi-michele.blogautore.repubblica.it/2012/04/10/lentropia-delle-immagini/>>.

SPEDICATO, Giorgio [2011], *Il diritto d'autore in ambito universitario*, Bologna, Università di Bologna, <www.campus.unibo.it/272878/1/Spedicato-il-diritto-d-autore-in-ambito-universitario-web.pdf>.

SUBER, Peter [2004], *Open Access Overview*, <<https://legacy.earlham.edu/~peters/fos/overview.htm>>.

TAMMARO, Anna Maria [2014], *La comunicazione scientifica nel Web*, in “Biblioteche oggi”, vol. 32, nr. 9, pp. 25-31, oppure <www.bibliotecheoggi.it/rivista/article/view/169/453>.

TOZZI, Ferdinando [2008], *Per una riforma del diritto d'autore*, in “Digitalia. Rivista del digitale nei beni culturali”, vol. 2, pp. 9-36, <<http://digitalia.sbn.it/article/view/279>>.

TRECCANI [2012a], *Proprietà intellettuale*, in “Enciclopedia Treccani, Dizionario di Economia e Finanza”, <www.treccani.it/enciclopedia/proprieta-intellettuale_%28Dizionario-di-Economia-e-Finanza%29/>.

TRECCANI [2012b], *common law*, in “Enciclopedia Treccani, Dizionario di Economia e Finanza”, <www.treccani.it/enciclopedia/common-law_%28Dizionario-di-Economia-e-Finanza%29/>.

TRUCCOLO, Ivana [2017], *Scenario e problematiche aperte*, in “Fare Open Access, la libera diffusione del sapere scientifico nell’era digitale”, a cura di Simone Aliprandi, Milano, Ledizioni, pp. 17-27, oppure <www.slideshare.net/simonealiprandi/fare-open-access-la-libera-diffusione-del-sapere-scientifico-nellera-digitale>.

VELOTTO, Concetta [2016], *Servizi bibliotecari: problematiche di diritto d’autore e del codice dei beni culturali*, in “Altalex”, ultima modifica: 26 maggio 2016, <www.altalex.com/documents/news/2016/05/26/servizi-bibliotecari-diritto-autore>.

VITIELLO, Giuseppe [2010], *Open Access, biblioteche e strategie italiane per i commons della conoscenza*, in “Biblioteche Oggi”, vol. 28, nr. 2, pp. 62-77, oppure <www.bibliotecheoggi.it/2010/201000206201.pdf>.

WARREN, Samuel D. e BRANDEIS, Louis [1890], *The Right to Privacy*, in “Harvard Law Review”, vol. 4, n. 5, pp. 193-220, oppure <www.jstor.org/stable/1321160?seq=1#metadata_info_tab_contents>.

WEINBERGER, David [2012], *La stanza intelligente. La conoscenza come proprietà della rete*, Torino, Codice Edizioni (ed. orig.: *Too big to know: Rethinking Knowledge Now That the Facts Aren’t the Facts, Experts Are Everywhere, and the Smartest Person in the Room is the Room*, 2011).

WIKIPEDIA [2018], *Samuel D. Warren*, in “Wikipedia: l’enciclopedia libera”, ultima modifica 2 ottobre 2018, <www.en.wikipedia.org/wiki/Samuel_D._Warren>.

WIKIPEDIA [2019a], *Louis Brandeis*, in “Wikipedia: l’enciclopedia libera”, ultima modifica 2 maggio 2019, <www.wikipedia.org/wiki/Louis_Brandeis>.

WIKIPEDIA [2019b], *Josef Kohler*, in “Wikipedia: l’enciclopedia libera”, ultima modifica 21 giugno 2019, <www.wikipedia.org/wiki/Josef_Kohler>.

WIKIPEDIA [2019c], *Richard Stallman*, in: *Wikipedia: l’enciclopedia libera*, ultima modifica 17 settembre 2019, <www.wikipedia.org/wiki/Richard_Stallman>.

WIPO [1967], *Convenzione istitutiva dell’Organizzazione Mondiale della Proprietà intellettuale*, <www.wipo.int/edocs/pubdocs/it/wipo_pub_250.pdf>.

WIPO [1996], *WIPO Copyright Treaty*, <<https://wipolex.wipo.int/en/text/295166>>.

WTO [1994], *The Agreement on Trade Related Aspects of Intellectual Property Rights*, <www.wto.org/english/docs_e/legal_e/27-trips_03_e.htm>.

Tutti gli URL presenti nel testo e nella bibliografia sono stati verificati in ultima data il 1° maggio 2020.

Ringraziamenti

Dedico questo spazio del mio elaborato a coloro che in modi diversi mi sono stati vicini in questo percorso, contribuendo con il loro supporto alla realizzazione dello stesso.

Rivolgo innanzitutto il mio ringraziamento al professore Riccardo Ridi per avermi seguita con grande disponibilità e tempestività durante tutto il percorso di elaborazione della tesi e per avermi forniti utili consigli.

Dedico un pensiero di gratitudine ai miei colleghi dell'Archivio provinciale di Bolzano per la significativa esperienza lavorativa maturata nel settore e per le competenze acquisite sul campo rilevanti per la redazione della tesi.

Ringrazio di cuore Marco e le mie amiche che da sempre nei momenti di serietà e spensieratezza non fanno mancare il loro sostegno. Un grande ringraziamento va infine ai miei genitori per avermi sopportata e sostenuta, appoggiandomi in ogni mia decisione.

Grazie a tutti voi!