

**MIBAC**  
**Dipartimento per lo Spettacolo e lo Sport**  
**OSSERVATORIO DELLO SPETTACOLO**

**IL PATRIMONIO NAZIONALE SONORO  
E DELL'AUDIOVISIVO: ASPETTI LEGISLATIVI**

**Renato Gragnoli**

**2006**

## Relazione

Con riferimento all'incarico conferitomi dall'On.le Rocco Buttiglione in relazione allo "Studio sul patrimonio legislativo del sonoro e dell'audiovisivo" ho, in primis, posto l'accento sulla questione Europeistica che oggi investe gran parte della legislazione dell'Italia, quale autorevole componente della Comunità Europea.

Dopodiché ho analizzato quali problematiche potessero investire uno dei mezzi di maggior diffusione dell'audiovisivo e del sonoro, ovvero la televisione, con tutte le problematiche legate anche ai minori analizzando quelli che, a mio avviso, potessero essere gli aspetti piu' rilevanti ai fini dello studio stesso.

Altro aspetto che non ho ritenuto di trascurare in vista della sua importanza "globale" è la diffusione del sonoro e dell'audiovisivo per mezzo di internet.

I mezzo che mi hanno permesso di svolgere questo lavoro sono stati diversi testi giuridici quali l'Enciclopedia del Diritto ed. Giuffrè, la Enciclopedia Giuridica ed. Treccani nonché commentari giuridici del Sole 24ore, del Foro Italiano e del Massimario Italiano. Non da ultimo siti internet.

# CAPITOLO I

## Le fonti normative

\*\*

### *Presupposti legislativi e fonti normative*

La Convenzione Europea dei Diritti dell'Uomo firmata a Roma il 4 novembre 1950, ratificata dall'Italia con legge 4 agosto 1955 n. 848, può senz'altro essere intesa come caposaldo delle fonti normative della legislazione italiana in seno alla tutela della libertà di espressione, ove *ictu oculi* non può non essere inclusa la tutela di diritti del sonoro e dell'audiovisivo.

I primi due commi dell'art. 10 della Convenzione Europea ci aprono orizzonti tutelativi che investono, con la autorevolezza che solo un Convenzione Europea può dare, il patrimonio nazionale del sonoro e dell'audiovisivo:

"1. Ogni individuo ha diritto alla libertà di pensiero, di coscienza e di religione. Tale diritto include la libertà di cambiare religione o credo, così come la libertà di manifestare la propria religione o il proprio credo

individualmente o collettivamente, in pubblico o in privato, mediante il culto, l'insegnamento, le pratiche e l'osservanza dei riti.”

L'audiovisivo (radiodiffusione, televisione e cinema) costituisce un settore la cui rilevanza economica è fortemente aumentata, e i cui risvolti sociologici e culturali sono ben conosciuti: per una notevole percentuale della popolazione l'audiovisivo costituisce infatti la prima occupazione quotidiana e spesso l'unica fonte regolare di informazione.

Nonostante ciò, gli interventi della Comunità europea in questo settore sono rimasti marginali per molto tempo (fino agli anni '80 circa).

*Il trattato di Roma e le prime iniziative per instaurare una politica audiovisiva*

Il trattato di Roma non contemplava una competenza specifica della Comunità in materia di politica audiovisiva. Questa competenza si è sviluppata in modo implicito col passare degli anni, nell'ambito della libertà di stabilimento e della libera prestazione di servizi, grazie a un'interpretazione estensiva della Corte europea di giustizia volta a estendere il concetto di libera prestazione di servizi al settore audiovisivo (radiodiffusione, emissioni televisive, cinema).

All'inizio degli anni Ottanta, lo sviluppo di nuove tecniche di diffusione e di distribuzione, non meno che la consapevolezza di un crescente ritardo della Comunità europea rispetto agli Stati Uniti nel settore dei programmi televisivi hanno spronato le istituzioni comunitarie a varare nuove iniziative riguardanti aspetti tecnologici, economici e culturali.

Fin dal 1984, la Commissione europea ha presentato un Libro verde sull'istituzione del mercato comune della radiodiffusione. Nel giugno 1984, il Consiglio ha adottato risoluzioni riguardanti lo sviluppo di un'industria europea dei programmi, la lotta contro la pirateria audiovisiva e l'armonizzazione delle regole relative alla diffusione dei prodotti cinematografici da parte dei vari mezzi di comunicazione.

Infine, nel Libro bianco del 1985 relativo al completamento del mercato interno, la Commissione annunciava diverse iniziative volte ad aprire alla concorrenza il mercato dell'audiovisivo e a promuovere la televisione ad alta definizione.

È nel 1986, col varo della proposta di direttiva riguardante l'attività di radiodiffusione televisiva che si è iniziato veramente a parlare di "politica audiovisiva della Comunità" in particolare con:

- la direttiva 86/529/CEE, sull'adozione di specifiche tecniche comuni relative alla serie di norme sui MAC/packet per la diffusione televisiva diretta via satellite;
- incentivi alla creazione di una rete televisiva europea.

Verso la fine degli anni Ottanta, la Commissione ha incoraggiato l'adozione di misure legislative volte a rendere possibile lo sviluppo di un'industria europea cinematografica e televisiva prospera e dinamica. L'anno europeo del cinema e della televisione (1988) ha d'altro canto offerto l'occasione per discutere in profondità con le autorità nazionali e con gli operatori del settore in merito ai provvedimenti più idonei.

Nel 1989, il Consiglio dei ministri ha adottato la decisione 89/337/CE relativa alla televisione ad alta definizione (TVHD) che definisce una serie di obiettivi che permettono di elaborare le basi per una strategia globale mirante a introdurre servizi di TVHD.

Successivamente il Consiglio ha adottato una decisione sull'azione comune per l'adozione di uno standard mondiale unico di produzione per la televisione ad alta definizione

### *Il trattato sull'Unione europea*

Nel trattato sull'Unione europea (UE), entrato in vigore il 1° novembre 1993, il settore dell'audiovisivo figura esplicitamente all'articolo 128 (articolo 151 dall'entrata in vigore del trattato di Amsterdam) relativo alla cultura. Questo prevede che la Comunità deve incoraggiare la cooperazione tra gli Stati membri e, se necessario, "appoggiare e integrare la loro azione" in settori quali "la creazione artistica e letteraria, compreso il settore audiovisivo". Precisa inoltre che la Comunità deve tenere conto degli aspetti culturali nell'azione che essa svolge a norma di altre disposizioni del trattato.

In quest'ambito, spetta al Consiglio dei ministri adottare le disposizioni legislative all'unanimità e ciascuno Stato membro dispone del diritto di veto, mentre il Parlamento europeo ha un potere di codecisione.

*Il Protocollo sul sistema di radiodiffusione pubblica negli Stati membri allegato al trattato di Amsterdam*

Il protocollo sulla radiodiffusione pubblica conferma la volontà degli Stati membri di mettere in evidenza il ruolo del servizio pubblico di radiodiffusione. Questo è connesso direttamente con le esigenze democratiche, sociali e culturali di ogni società, nonché con la necessità di salvaguardare il pluralismo dei mezzi di comunicazione di massa. Spetta ai singoli Stati membri definire e organizzare il servizio pubblico di radiodiffusione nelle condizioni ritenute più idonee. Il trattato lascia impregiudicata la competenza degli Stati membri di provvedere al finanziamento del servizio pubblico di radiodiffusione, sempre che questo finanziamento non alteri le condizioni di scambio e di concorrenza.



## CAPITOLO II

### Il quadro normativo: "televisione senza frontiere e protezione dei minori"

\*\*

#### *La direttiva "televisione senza frontiere"*

La direttiva TSF -Televisione senza frontiere- rappresenta la pietra angolare della politica audiovisiva della Comunità europea. Adottata nel 1989 e riveduta nel 1997, essa si basa su due principi fondamentali:

- la libera circolazione dei programmi televisivi europei nel mercato interno;
- l'obbligo, per i canali televisivi, di riservare a opere europee più della metà del tempo di trasmissione, se possibile (quote di diffusione).

Oltre a questi principi di base, la direttiva TSF intende promuovere alcuni importanti obiettivi di interesse pubblico, come la diversità culturale, la protezione dei minori (misure contro programmi di carattere violento o pornografico) e il diritto di risposta. Sono state introdotte anche norme dettagliate sul contenuto e sulla periodicità della pubblicità televisiva.

La Commissione attualmente sta procedendo alla preparazione di una nuova legislazione comunitaria sul contenuto audiovisivo destinato a sostituire la direttiva TSF. La principale motivazione di tale approccio è costituita dalla considerazione degli sviluppi tecnologici e delle modifiche intervenute nella struttura del mercato audiovisivo dall'adozione della direttiva nel 1989.

*La protezione dei minori e della dignità umana nei servizi  
audiovisivi d'informazione*

Con il suo Libro verde sulla protezione dei minori e della dignità umana, la Commissione ha avviato un dibattito sul problema della protezione dei minori e della dignità umana in tutti i servizi audiovisivi e d'informazione.

Le consultazioni hanno permesso di individuare vie comuni che sono servite da base per una proposta di raccomandazione del Consiglio adottata nel settembre 1998. Si tratta del primo strumento giuridico relativo al contenuto dei servizi audiovisivi e di informazione on line diffusi via Internet, che riguarda tutti i mezzi di comunicazione di massa elettronici:

- i canali televisivi sono invitati a sperimentare nuovi mezzi di controllo parentale grazie alle tecniche digitali (codici personali, programmi di filtraggio o chip di controllo), senza rimettere in causa la responsabilità delle emittenti in questo campo;
- gli operatori di servizi on line che circolano su Internet sono invitati a dotarsi di codici di buona condotta per applicare meglio e pubblicizzare la legislazione vigente.

Nell'aprile 2004, la Commissione ha adottato una nuova proposta di raccomandazione sulla protezione dei minori e della dignità umana in modo da tener conto dei recenti sviluppi tecnologici e dell'evoluzione del paesaggio mediatico.

### *Meccanismi di sostegno: I programmi media*

Il programma comunitario MEDIA ("Mesures pour encourager le développement de l'industrie audiovisuelle"- Provvedimenti per incentivare lo sviluppo dell'industria audiovisiva) costituisce, dopo la direttiva Televisione senza frontiere, la seconda azione della politica audiovisiva europea.

Il programma MEDIA prevede misure di sostegno all'industria europea cinematografica e dei programmi televisivi, al fine di rendere tale industria più competitiva e capace di soddisfare le esigenze crescenti delle reti televisive.

Il primo programma - MEDIA I - è stato adottato dal Consiglio nel 1990 e ha ottenuto una dotazione di 200 milioni di ECU per un quinquennio (1990-1995). Allo scadere del programma, visti i risultati positivi conseguiti, nel 1995 il Consiglio ha adottato il programma MEDIA II (1996-2000) con una dotazione finanziaria di 310 milioni di ECU. Il programma MEDIA Plus, (2001 - 2006), che segue MEDIA II, adottato nel dicembre 2000, è dotato di un bilancio di 400 milioni di euro, suddivisi in 50 milioni di euro per la formazione e 350 milioni di euro

per lo sviluppo (concezione, distribuzione, promozione e progetti pilota).

Il programma MEDIA Plus (2001-2006) è attualmente in vigore.

### ***Nuovo programma MEDIA 2007***

Nel luglio 2004, la Commissione ha adottato una proposta di decisione sul programma MEDIA 2007, destinato a succedere a MEDIA Plus e MEDIA Formazione (che sono stati prorogati sino al 2006). La dotazione di bilancio proposta è di più di un miliardo di euro nel periodo 2007-2013 e ciò segna un forte impegno dell'Unione nel settore audiovisivo. L'azione comunitaria interverrà a livello delle fasi di produzione (ad esempio sostenendo le formazioni iniziali alle professioni dell'audiovisivo o facilitandone l'accesso delle piccole e medie imprese ai finanziamenti) e di postproduzione (sostegno alla distribuzione e alla promozione delle opere audiovisive).

### ***L'iniziativa "Innovazione 2000" Audiovisivo***

Nel giugno 2000, il "gruppo BEI", composto dalla Banca europea per gli investimenti e dal Fondo europeo d'investimento, ha avviato l'iniziativa "Innovazione 2000" destinata a favorire la creazione di

un'economia più competitiva e dinamica in Europa. In questo contesto è stata realizzata anche un'iniziativa audiovisiva, chiamata Innovazione 2000 Audiovisivo ("I2I Audiovisivo") ( [EN](#) ), con l'obiettivo di proporre all'industria cinematografica e audiovisiva europea una serie di aiuti finanziari per permetterle di superare il deficit culturale e tecnologico che si trova ad affrontare.

Per ottimizzare l'impatto delle loro rispettive azioni, il gruppo BEI e il programma MEDIA Plus della Commissione hanno individuato vari campi d'azione comuni, in particolare in materia di sviluppo di progetti e di distribuzione internazionale di opere audiovisive.

### *La politica audiovisiva europea e l'OMC*

Il settore audiovisivo è interessato dall'insieme del funzionamento dell'OMC ( [EN](#) ). Tra gli accordi amministrati dall'OMC, gli accordi TRIPS concernenti la proprietà intellettuale e, in modo più marginale l'accordo ATI (accordo sulle tecnologie dell'informazione), presentano alcune conseguenze per tali settori. Tuttavia, l'UE e gli Stati membri principalmente nell'ambito dell'AGCS (accordo generale sugli

scambi di servizi) hanno mantenuto le rispettive politiche nel settore audiovisivo.

"L'acquis comunitario del GATS" costituisce infatti la libertà d'azione in materia di politica audiovisiva che risulta, in seguito all'Uruguay Round, dalla combinazione di riserve alla clausola della nazione più favorita (NPF) e dall'assenza d'impegno riguardante il trattamento nazionale e l'accesso al mercato per il settore audiovisivo.

L'accordo GATS prevede un principio di liberalizzazione progressiva e l'avvio di nuove trattative sui servizi entro il 31 dicembre 1999. Nel contesto di tale esercizio, chiamato GATS 2000, la Comunità mirerà a conservare le politiche audiovisive nazionali e comunitarie.

### *Altre organizzazioni*

La dimensione esterna della politica comunitaria dell'audiovisivo consiste inoltre nella cooperazione con un certo numero di altre organizzazioni internazionali tra le quali l'Organizzazione per la cooperazione e lo sviluppo economico (OCSE), l'Organizzazione mondiale della proprietà intellettuale (OMPI) e il Consiglio d'Europa.

### *Allargamento*

La politica audiovisiva è interessata dal processo di allargamento dell'UE attraverso il processo di adeguamento all'acquis comunitario in materia audiovisiva (costituito essenzialmente dalla direttiva "Televisione senza frontiere") dei paesi candidati e della partecipazione al programma MEDIA.

### *Le prossime tappe*

L'informatica e le comunicazioni digitali stanno rivoluzionando i modi di diffusione dei programmi audiovisivi. La digitalizzazione non comporta solo la moltiplicazione delle informazioni e dei contenuti audiovisivi, ma permette anche a molti nuovi operatori di partecipare alla produzione e alla distribuzione di tali informazioni. In tale ambito, la Commissione ha specificato le sue priorità per i prossimi cinque anni in una comunicazione del dicembre 1999 intitolata "Principi e orientamenti per la politica audiovisiva della Comunità nell'era digitale nella quale espone i vari principi su cui deve basarsi la regolamentazione dei contenuti audiovisivi, in particolare il principio di proporzionalità, il principio di separazione delle normative sulla



trasmissione e sul contenuto, gli obiettivi di interesse generale e il riconoscimento del ruolo del servizio pubblico.

La direttiva "Televisione senza frontiere" è soggetta a una revisione dal giugno 2001. In quest'ottica, la Commissione ha lanciato nel 2003 una vasta consultazione pubblica volta a conoscere il punto di vista delle parti interessate sul funzionamento del contesto regolamentare stabilito dalla direttiva. Le conclusioni di tali consultazioni sono state pubblicate nel 2003 in una comunicazione su "Il futuro della politica regolamentare nel settore dell'audiovisivo". In seguito alla consultazione dei gruppi di riflessione composti da esperti, la Commissione prevede un approccio che si baserebbe sulla creazione di obblighi a due livelli (obblighi fondamentali che si applicherebbero a tutti i servizi di contenuto audiovisivo e obblighi di secondo livello per i servizi audiovisivi cosiddetti "lineari").

CAPITOLO III

**LA LEGISLAZIONE ITALIANA IN TEMA DI  
CINEMATOGRAFIA E AUDIOVISIVI**

\*\*

*Presupposti*

Inquadrare la categoria nella quale si colloca la disciplina relativa al mondo della cinematografia e degli audiovisivi non è affatto semplice.

Nel nostro ordinamento, la tutela accordata alle creazioni intellettuali si divide in due grandi branche: le opere dell'ingegno e le invenzioni industriali.

La prima branca (quella che a noi interessa) accorda tutela alle idee creative che nascono in campo intellettuale; la seconda si occupa invece delle idee creative sorte nel campo della tecnica.

La regolamentazione delle opere dell'ingegno viene effettuata nel nostro ordinamento in modo non unitario, poiché vi sono alcuni articoli del codice civile (artt. 2575 e seguenti) che qualificano il contenuto del diritto d'autore e dei diritti accessori, ma abbiamo altresì una legge appositamente creata a tal fine (legge n. 633 del 22 aprile 1941 e successive modifiche), cosiddetta L.D.A.

Il diritto d'autore è assoluto e si presenta come diritto di proprietà su un bene immateriale; esso si scinde in facoltà di due diversi ordini: quello di tipo morale e quello di tipo patrimoniale.

All'autore spetta sempre il diritto esclusivo di rendere l'opera accessibile al pubblico e di utilizzarla economicamente. Egli può cedere questi diritti ad altri, ma anche in questo caso, può sempre rivendicarne la paternità. L'autore può altresì opporsi ad ogni deformazione, mutilazione o modifica dell'opera che siano lesive del suo onore o della sua reputazione; può inoltre rivendicare il cosiddetto diritto di pentimento, vale a dire il diritto di ritirare dal commercio l'opera per gravi motivi di carattere etico, religioso, politico, scientifico o artistico. I diritti di natura morale non si estinguono mai e sono inalienabili ed irrinunciabili.

Diversamente, nel diritto di natura patrimoniale rientrano tutte quelle facoltà relative all'opera come bene economico: tale diritto è trasmissibile e si estingue dopo 50 anni dalla morte dell'autore (per quanto concerne le opere cinematografiche, tale termine decorre non dalla data di morte dell'autore, ma dalla prima proiezione in pubblico dell'opera).

Le facoltà inerenti il diritto patrimoniale includono la riproduzione, la diffusione, la rappresentazione e la commercializzazione dell'opera.

Le opere cinematografiche sono tutelate ulteriormente sotto il profilo penale dalla legge n. 400 del 20 luglio 1985 che, con la conversione nella legge n. 121 del 27 marzo 1987, estende alle videocassette ed alle musicassette non contrassegnate dal bollino SIAE la medesima tutela.

A livello internazionale, la disciplina del diritto d'autore è regolata da alcuni accordi internazionali: primo fra tutti, la Convenzione di Berna del 1886 (attualmente in vigore nel testo approvato a Parigi nel 1971); seguono la Convenzione universale del

diritto d'autore di Ginevra del 1952, la Convenzione di Roma del 1961 e l'Accordo adottato a Stoccolma nel 1967 (ovviamente tutte queste convenzioni sono state modificate, integrate e ratificate all'interno di ogni singolo Stato aderente).

E' necessario qualificare l'oggetto della tutela del diritto d'autore alla luce del concetto di "multimedialità": in effetti, ora si tratta di ridefinire forme e contenuti, i quali assumono altre connotazioni grazie all'incontro della creazione dell'ingegno con le innegabili ed infinite potenzialità delle nuove tecnologie finalizzate alla diffusione comunicazionale pubblica (che resta mezzo e scopo principale dell'opera d'arte).

Il settore della cinematografia e degli audiovisivi si presenta molto complesso e variegato: è sufficiente sottolineare che non esistono definizioni univoche di "audiovisivo".

Per prima cosa, classifichiamo le opere d'arte, (ora opere multimediali): abbiamo le immagini fisse (es. foto), i testi (es. letterari), le musiche e le immagini in movimento (es. film o cartoni animati).

Per quanto riguarda la nozione di opera cinematografica, ci riferiamo subito alla qualificazione enunciata dal legislatore italiano: secondo l'art. 2, Il comma della L.D.A., per opera d'arte cinematografica si intende quella creazione intellettuale (consistente in immagini in movimento) destinata, in via prioritaria, alla proiezione nelle sale cinematografiche.

Sono nati parallelamente alcuni prodotti simili finalizzati alla diffusione televisiva o mediante videoregistratore che vengono definiti come "opere audiovisive".

Entrambe le categorie sono pressoché identiche per ciò che concerne la tutela dei diritti patrimoniali attribuiti al produttore, ma non vi è analoga tutela dei diritti dell'autore dell'audiovisivo, il quale non è pertanto equiparato all'autore dell'opera cinematografica.

Nella creazione di un'opera, concorrono, in prima istanza, due figure centrali, quali l'autore ed il produttore. Ne abbiamo, in particolare, analizzato i ruoli, sotto il punto di vista legislativo, in relazione alle opere cinematografiche ed agli audiovisivi.

Il produttore è proprietario dei diritti di utilizzazione economica, e l'autore (o più autori) dispone dei diritti morali sulla stessa, nel solo caso dell'opera cinematografica e non anche in quello dell'audiovisivo.

Ma chi è, in realtà, il principale autore dell'opera filmica ?

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

In realtà, chi gioca un ruolo centrale è soltanto colui che dirige e organizza, ovvero il regista o direttore artistico, non certo chi ne scrive il soggetto, o chi ne imposta la sceneggiatura.

Egli viene infatti indicato dalla nostra giurisprudenza quale autore principale dell'opera cinematografica.

Per giungere a quest'affermazione non è sufficiente cercare una definizione chiara nelle leggi a nostra disposizione, ma è imprescindibile fare una premessa: la creazione filmica si colloca nel nostro ordinamento con una disciplina a se stante, poiché spesso l'opera nasce grazie all'apporto di svariate persone e, pertanto, parte della

dottrina giurisprudenziale ne sottolinea un parallelismo sostanziale con la disciplina delle opere collettive. Ed è secondo la normativa dedicata a queste ultime che è possibile riconoscere nel regista il vero autore: infatti, l'art. 7 L.D.A. ci insegna che chi dirige la creazione, ne è anche l'autore.

Questa impostazione non è quella adottata dal film copyright system americano, per il quale l'unico vero autore resta sempre il produttore, mentre al regista resta il diritto di final cut, cioè il diritto di determinare il compimento vero e proprio dell'opera, mediante il 'taglio' della pellicola. In realtà il diritto di final cut testimonierebbe ampiamente la paternità dell'opera in capo al regista, ma per ovvi motivi di interesse economico, in diversi paesi si ha una presunzione (con gradazioni differenti, a seconda del paese) a favore del produttore quale unico autore del film.

Tornando all'Italia, nel contratto di regia si ravvisa un contratto di lavoro autonomo, oppure un contratto di lavoro subordinato.

In ogni caso, il produttore ha l'obbligo di portare a compimento l'opera entro tre anni dalla stipula del contratto ed ha un ulteriore termine di tre anni (dalla conclusione delle riprese) entro i quali deve far proiettare



l'opera in pubblico. Se questo non accade, automaticamente gli autori delle parti letterarie riacquistano i loro diritti economici sulle parti dell'opera a loro spettanti.

In genere, per realizzare un lungometraggio, si utilizza uno schema contrattuale atipico: la joint venture, cioè una associazione temporanea di imprese in vista dell'esecuzione congiunta di una particolare realizzazione.

Altro autore riconosciuto dalla legge è colui che compone la colonna sonora.

Teniamo presente che la parte relativa all'audio è composta da tre colonne: la colonna degli effetti sonori, la colonna dei dialoghi ed infine la colonna sonora.

La colonna degli effetti sonori non è tutelata dal diritto d'autore; quella dei dialoghi ricade nella tutela del diritto d'autore relativo alla sceneggiatura (sono protetti altresì i diritti degli interpreti e dei doppiatori); l'autore delle musiche gode invece di una speciale tutela.

Si può altresì presentare la circostanza in cui la musica non viene realizzata appositamente per quella specifica produzione: in

questo caso, il produttore è tenuto a rivolgersi agli autori e chiedere loro il diritto di poter utilizzare le loro composizioni.

In ogni caso, il compenso spettante all'autore delle musiche non viene corrisposto dal produttore, ma è la SIAE a svolgere questa funzione mediante un sistema di riscossione presso le sale cinematografiche.

Fra le diverse creazioni di audiovisivi, il videoclip è l'unico a godere della medesima disciplina approntata per il film.

Nella categoria degli audiovisivi (che restano parzialmente fuori dalla tutela appena analizzata) rientrano:

1. telefilm per la televisione;
2. - film di mera documentazione;
3. - programmi televisivi (tra cui giochi e format\*);
4. - ipertesti.

### *Il diritto d'autore*

L'evoluzione della disciplina di tutela delle opere intellettuali vive in questi ultimi anni una fase particolarmente dinamica, animata

da un vivace dibattito teorico e da numerosi interventi legislativi nazionali e sovranazionali.

Il mutato scenario tecnologico, accanto ai ben noti vantaggi dell'impiego del formato digitale e delle moderne tecnologie di comunicazione nelle attività di produzione, elaborazione, raccolta e scambio di informazioni, ha rivelato infatti alcuni nodi problematici in rapporto al sistema di protezione della proprietà intellettuale.

La legislazione sul diritto d'autore, ad esempio, concepita e modellata sul sistema di produzione e diffusione di testi a stampa, e progressivamente estesa a nuovi mezzi di comunicazione, palesa notevoli limiti se applicata alle opere dell'ingegno digitali.

È d'altronde ormai evidente che la sfida di più rilevante interesse che il futuro sistema di tutela delle opere dell'ingegno deve essere in grado di sostenere non è soltanto quella del bilanciamento fra le esigenze di tutela intellettuale ed economica dei soggetti produttori e diffusori di cultura con le istanze di libertà di accesso provenienti dai suoi fruitori; si tratta anche e soprattutto di ripensare il sistema di produzione e di fruizione della conoscenza in termini nuovi, tali da

assicurare il libero e incondizionato progresso di scienza e arti e la promozione di investimenti e nuova occupazione nelle attività artistiche e culturali.

Il presente studio è dedicato al diritto d'autore e ai diritti connessi relativamente alle opere musicali in formato digitale, con particolare riguardo alle principali questioni emerse dall'adozione dei sistemi di distribuzione della musica mediante le reti telematiche.

Vengono delineati i principali aspetti degli orientamenti culturali espressi in rapporto al tema della proprietà intellettuale; viene poi esaminato l'attuale sistema di tutela del diritto d'autore e dei diritti connessi, sia dal punto di vista tecnico in merito ai Digital Rights Management System, sia dal punto di vista giuridico, alla luce dei più recenti sviluppi legislativi nazionali e sovranazionali.

### *Il deposito legale dei documenti sonori e audiovisivi*

La legge 106, approvata il 15 aprile 2004, pone fine alla vistosa lacuna presente nella conservazione dei documenti sonori e audiovisivi elencandoli in modo chiaro tra quelli destinati al deposito legale.

Fino ad oggi, infatti, la Discoteca di Stato ha goduto di una sorta di diritto di copia limitato, potendo richiedere la consegna delle registrazioni sonore ritenute d'interesse culturale, mentre gli audiovisivi erano privi di qualsiasi tutela legislativa che ne garantisse la conservazione.

L'assenza totale dell'audiovisivo è giustificata storicamente in quanto non esistente al momento in cui furono emanate le norme istitutive di queste misure parziali di deposito legale nel settore della riproduzione sonora, anche se in questi anni forse qualche misura in proposito si poteva prendere. Più complesse le ragioni dei limiti posti alla conservazione delle registrazioni fonografiche.

L'istituzione del deposito legale è contenuta nella legge n .467 del 1939 *Riordinamento della Discoteca di Stato e istituzione di una speciale censura sui nuovi testi originali da incidere sui dischi*, il cui obiettivo primario era evidentemente il controllo e non la conservazione, ed aveva come scopo la formazione di quell'Archivio di voci storiche, in parte monumento celebrativo delle alte personalità del regime, in seguito tentativo di salvaguardare le tradizioni contadine e popolari, che costituiscono ancora oggi le raccolte più preziose della Discoteca.

La conservazione delle registrazioni musicali era limitata a ciò che il Ministero della cultura popolare riteneva opportuno conservare, mentre alla Discoteca era affidato il compito di conservare «la voce dei grandi cantanti, universalmente noti ed apprezzati».

Manca, come d'altra parte negli altri settori delle "belle arti", la consapevolezza del valore storico e documentario delle registrazioni musicali, cui si riconosce il diritto alla conservazione solo quando «mezzo educativo e culturale» (l. 467, art. 2, comma 1).

Questa impostazione, se da un lato ha permesso alla Discoteca di Stato, col mutare della sensibilità in questo campo specifico e con l'evolversi della nozione stessa di Bene Culturale, di estendere sempre più la richiesta di pubblicazioni discografiche fino a comprendere tutta la produzione nazionale, dall'altro non consente, per le difficoltà connesse alla procedura di richiesta, un'acquisizione esaustiva delle produzioni.

Paradossalmente, infatti, il controllo della produzione discografica, abbastanza semplice quando nessuno si poneva l'obiettivo di acquisirla completamente, è diventato estremamente arduo da

quando la Discoteca di Stato ha, con l'istituzione del Museo dell'audiovisivo, ricevuto «il compito di raccogliere, conservare e assicurare la fruizione pubblica dei materiali sonori, audiovisivi, multimediali, realizzati con metodi tradizionali o con tecnologie avanzate» (l. 237/99).

La legge del '39 faceva obbligo alle case discografiche di inviare elenchi mensili proprio per permettere alla Discoteca di Stato un controllo puntuale.

Oggi, con l'esplosione della produzione musicale e l'avvento di Internet, le etichette discografiche hanno cessato di stampare cataloghi ed hanno eletto la rete loro canale di diffusione per eccellenza, come mezzo più adeguato ad un mercato dinamico ed in continuo mutamento. E difficilissimo da seguire e controllare...

Come già scriveva Giuseppe Vitiello nel 1994 «attualmente vi sono circa 50 milioni di incisioni nel mondo, effettuate il più delle volte da una congerie di piccoli produttori, e la maggior parte di esse esce fuori commercio dopo appena 6-8 settimane. In queste condizioni il controllo bibliografico è piuttosto difficile e lo scambio di dati è quasi





inesistente» (*Il deposito legale nell'Europa comunitaria*, Milano: Editrice Bibliografica: 1994). Certamente la situazione non è migliorata, tanto che nel nostro Istituto il tasso di dispersione è superiore al 50%. Un'indagine a campione eseguita in Discoteca agli inizi di quest'anno ha, infatti, evidenziato che su 18.000 segnalazioni della rivista «Musica e Dischi», forse la più importante rivista di reference musicale in Italia, sono pervenuti circa 8000 CD.

Teoricamente con la l. 106 e l'obbligo di deposito posto in capo alle Case discografiche questa situazione dovrebbe essere superata. Ma quali strumenti di controllo possono essere messi in atto per verificare che effettivamente ciò avvenga?

Purtroppo, per le ragioni appena esposte, il controllo è estremamente difficile, avviene su cataloghi elettronici con finalità commerciali, che mutano velocemente in quanto specchio di pubblicazioni che nel giro di pochi mesi, a volte settimane, escono dal mercato.

Sono previste delle sanzioni amministrative e pecuniarie per chi elude l'obbligo, ma è pur vero che, senza adeguati strumenti, non sarà

facile individuare chi non rispetta la legge, e, comunque, una volta trovati i trasgressori, c'è il rischio di non reperire più i documenti.

Gli audiovisivi meritano un discorso particolare, in parte perché rappresentano un terreno vergine in parte perché si tratta di un prodotto editoriale che può contenere tipologie estremamente varie di contenuti.

La Discoteca di Stato da qualche anno ha iniziato una collezione di video selezionati in base al loro valore culturale ed alla rispondenza ad alcune delle finalità tradizionali dell'Istituto (folklore, storia orale, danza ecc.), tra cui anche materiale inedito, che non costituiscono una documentazione della produzione nazionale di questa tipologia di supporti, né possono essere un parametro di riferimento per valutarne la crescita.

Sempre Vitiello lamenta la difficoltà d'inventariazione del materiale esistente e l'inaffidabilità dei pochi strumenti di controllo bibliografico, che riproducono, forse in modo amplificato, le difficoltà già notate per le registrazioni sonore.

Ulteriori elementi di difficoltà sono dati dalla varietà e dalla ripetitività dei contenuti: l'audiovisivo viene generalmente collocato nell'ambito delle *performing arts*, ma in realtà può avere qualsiasi tipo di contenuto, dal documentario alla ripresa di esperimenti, magari come

ausilio ad altre opere, più contigue alla produzione editoriale tradizionale, con il rischio di generare conflitti di competenze o sovrapposizioni di gestione; d'altro canto, molto spesso si tratta della riproposizione di opere già pubblicate su altri supporti (si pensi, ad esempio, ai corsi di lingue in cassette, poi in video-cassette, poi su CD, ora in DVD, o alle pellicole pubblicate in video-cassetta ed ora rieditate in DVD), cosa che avviene in tutti i campi, ma forse non alla stessa velocità.

La legge non dà indicazioni, limitandosi ad elencare le tipologie di supporti sottoposte al deposito legale, né, a prima vista, dovrebbe darne il regolamento, il cui compito è indicare semplicemente il numero delle copie e gli istituti destinatari.

Forse però si potrebbe, con questo strumento, definire in modo più preciso e selettivo la differenza tra ristampe, riedizioni e nuove edizioni. Il tema è complesso, perché tradizionalmente e in linea di principio il deposito legale dovrebbe tendere all'esaustività delle raccolte, ma non eludibile in quanto l'inclusione, certamente positiva, di tutte le tipologie di supporti comporterà un aumento dei compiti di conservazione e gestione che potrebbero rivelarsi troppo onerosi.

La Discoteca di Stato ha sede presso il Palazzo Antici Mattei in via Caetani dal 1944, quando i suoi compiti erano infinitamente inferiori. Al ritmo attuale, vi è disponibilità di spazio all'incirca per 18000 CD, corrispondenti ad un anno di crescita con il deposito legale dei documenti sonori, e per 8900 DVD, per i quali è difficile fare una stima in quanto finora sono pervenuti unicamente per acquisto, e quindi selezionati secondo rigidi criteri di pertinenza con le raccolte dell'Istituto.

La gestione ne è affidata ad una piccola pattuglia di quaranta persone, che hanno finora cercato di sopperire con la loro passione alle difficoltà dovute alla sproporzione tra i compiti assegnati e le forze presenti.

Certamente con l'entrata in funzione della l. 106/04 è necessaria una ridefinizione dell'organico per adeguarlo sia numericamente sia professionalmente ai nuovi compiti. La legge 237 del 1999 con l'istituzione del Museo dell'audiovisivo nell'ambito della Discoteca di Stato e l'individuazione di una nuova sede nel palazzo della Civiltà del lavoro sembrava aver dato una risposta a questi problemi.

È evidente che occorre rilanciare con forza quel progetto, farne una priorità dell'azione del Ministero e dare finalmente anche in Italia, come avviene negli altri Paesi europei, piena dignità alla salvaguardia del patrimonio sonoro ed audiovisivo, altrimenti ancora una volta si corre il rischio di svuotare nei fatti la prescrizione legislativa

## CAPITOLO IV

### Nuova legge sul deposito legale e documenti digitali

\*\*

*I documenti digitali hanno la stessa "dignità" dei documenti su  
carta*

La Carta sulla conservazione dell'eredità culturale digitale recentemente adottata dalla Conferenza Generale dell'UNESCO, ha posto i documenti in formato digitale sullo stesso piano di quelli in formati o su supporti tradizionali, affermando l'esigenza di conservarli al fine di mantenerli accessibili nel tempo. Ha inoltre individuato, fra gli strumenti chiave necessari al conseguimento di questo fine, il deposito legale o volontario dei documenti digitali in istituzioni pubbliche, come le biblioteche.

Con la nuova legge sul deposito legale (106/2004) anche i documenti digitali diventano dunque oggetto di deposito: l'articolo 4 parla infatti di "documenti diffusi su supporto informatico" e di "documenti diffusi tramite rete informatica".

### *Il deposito legale è un servizio*

Il deposito legale potrebbe essere definito come un servizio che garantisce nel lungo periodo l'accesso alla produzione editoriale di un determinato paese: l'articolo 1 parla infatti di "conservare la memoria della cultura e della vita sociale italiana".

È un servizio che le biblioteche nazionali esercitano da molto tempo e che fa parte integrante della loro missione.

### *Le biblioteche nazionali archiveranno i siti web mediante*

#### *l'harvesting*

Il termine "deposito" nel contesto del web richiede sicuramente qualche precisazione. La legge per essere operativa rinvia a un

regolamento (da emanare entro sei mesi) dove dovranno essere definite, tra le altre cose, "speciali criteri e modalità di deposito".

Oggi le biblioteche nazionali indicano nell'*harvesting* - ossia nella raccolta delle pagine web effettuata tramite un software (*crawler*) - la modalità più efficiente e sostenibile di deposito.

In pratica chi pubblica siti web liberamente accessibili in rete non deve "depositare" assolutamente niente: sarà il *crawler* gestito dall'istituzione depositaria che provvederà a "raccolgere" il sito web.

***Per archiviare il web le biblioteche nazionali partono dalle  
esperienze in corso***

L'esperienza di motori di ricerca sta a dimostrare che l'*harvesting* dello spazio web è un'impresa tecnologicamente sostenibile.

Ma le biblioteche nazionali guardano soprattutto a esperienze come Internet Archive che usa la tecnologia dell'*harvesting* per archiviare dal 1996 lo spazio web "conosciuto". L'*harvesting* viene infatti



impiegato per campionamenti periodici (*snapshot*) dei siti web visitati: a oggi Internet Archive ha ritmi di crescita di 20 terabyte al mese.

### *Un Consorzio internazionale tra biblioteche nazionali e*

#### *Internet Archive*

Da maggio 2004 è presente in rete il sito web dell' International Internet Preservation Consortium. Si tratta di un Consorzio tra importanti biblioteche nazionali internazionali e Internet Archive. Fanno parte del Consorzio la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, la Biblioteca Nazionale Francese (che ha attualmente il ruolo di coordinatore), la Library of Congress, la British Library, la Biblioteca nazionale australiana e quella canadese; inoltre le biblioteche nazionali di Svezia, Finlandia, Norvegia, Danimarca e Islanda portano nel consorzio l'esperienza dell'*harvesting* dello spazio web nazionale del Nordic Web Archive.

Il Consorzio si propone di:

- rendere possibile la conservazione (intesa come salvaguardia e possibilità di accesso nel lungo periodo) della ricchezza dei contenuti di Internet provenienti da tutto il mondo;
- favorire lo sviluppo e l'uso di strumenti, tecniche e standard condivisi per la creazione di archivi internazionali;
- sostenere le biblioteche nazionali che intendono occuparsi dell'archiviazione di Internet.

***La sanzione è solo per il mancato deposito di pubblicazioni con  
valore commerciale***

La nuova legge non ha quindi l'obiettivo di punire con una multa di 1500 euro chi non consegna il *sito web personale* alle biblioteche nazionali di Firenze e Roma - come è stato detto. La legge - per quanto riguarda lo spazio web - ha l'obiettivo di "proteggere" dal punto di vista giuridico la raccolta dello spazio web, considerato "eredità culturale digitale".

Una tutela di natura giuridica appare infatti necessaria in quanto nessuna iniziativa di *harvesting* (compresa quella di Internet

Archive) ha il "diritto" di archiviare lo spazio web e chiunque può chiedere che le proprie pagine web non siano raccolte e archiviate.

In ogni caso la sanzione ha come oggetto solo la mancata consegna di documenti con "valore commerciale" (articolo 7). ). In fase regolamentare allora sarà necessaria grande attenzione nel definire regole che escludano il sito *casalingo*, o documento elettronico similare, da qualsiasi valore commerciale, ammettendolo di fatto tra "i casi di esonero totale o parziale dal deposito" (articolo 5).

*L'autenticità e la persistenza come servizi essenziali per non  
perdere le radici*

Con questo quadro legislativo le biblioteche nazionali possono offrire due servizi fondamentali per il nostro essere "nani su spalle di giganti":

- l'autenticità dei documenti archiviati;
- la persistenza nel tempo dei riferimenti.

La persistenza nel tempo dei riferimenti (URL) non è un problema tecnologico che può essere risolto solo con qualche *nome / identificatore* conforme a una determinata sintassi (p. es. URN, DOI ecc). Tutti gli identificatori per essere efficaci (portarci alla risorsa) devono avere alle spalle un impegno istituzionale di persistenza nel lungo periodo.

Tutto il mondo della ricerca si basa sul sistema dei riferimenti (delle citazioni). Sappiamo bene come sia rischioso ma inevitabile citare attraverso un riferimento di tipo URL. Solo un sistema - possibile, ma ancora tutto da creare - che abbia come "ultima spiaggia" il servizio offerto dalle biblioteche nazionali potrà rendere valutabili nel tempo le fonti delle nostre ricerche.

In ogni caso il deposito presso un "terzo" - che istituzionalmente ha il mandato per il lungo periodo - offre la base di partenza per i servizi di autenticità e persistenza (ad di là di tutte le tecnologie che potranno essere usate)

*Il web profondo (deep web)*

Per convenzione si parla di *deep web* con riferimento a siti non raggiungibili dai tradizionali motori di ricerca (e quindi non raggiungibili nemmeno da un *crawler*). Tra questi si indicano di solito:

- siti non accessibili liberamente (per esempio a pagamento e protetti da password);
- siti che presentano le pagine HTML come risultato di una interrogazione da parte di un utente (per esempio la ricerca in un catalogo dove l'utente inserisce il titolo, l'autore ecc di un libro).

Nel primo caso l'*harvesting* potrà funzionare solo se il sito "aprirà le porte" al *crawler* (per esempio fornendo la password all'istituzione depositaria).

Nel secondo caso occorrerà una forte collaborazione tra il produttore dell'informazione e la biblioteca depositaria. Non è ovviamente pensabile che l'istituzione depositaria installi e mantenga tutti i database e tutte le applicazioni che generano le pagine HTML. Ci sono sperimentazioni a questo proposito (Francia e Australia) di invio alla biblioteca depositaria di record esportati in formato XML da database che "alimentano" il *deep web*. In questo caso si potrebbe parlare

quindi di deposito, su richiesta o volontario, tramite l'adozione di un formato standard.

Specifici accordi potrebbero poi contemperare l'esigenza della biblioteca di conservare e mantenere accessibili i documenti e quella del produttore di liberarsi di documenti non più di attualità. L'accordo di deposito garantirebbe anche in questo caso integrità ed autenticità dei documenti e un loro utilizzo controllato.

Si ritiene in ambito IIPC che uno dei compiti del *crawler* possa essere la segnalazione della presenza di siti appartenenti al *deep web*.

### ***"Documenti diffusi su supporto informatico"***

I "documenti diffusi su supporto informatico" presentano molte criticità. Come è noto infatti "conservare il digitale" non significa "conservare il supporto del digitale". Tutti i supporti presentano problemi di durata nel tempo e in ogni caso l'evoluzione tecnologica rende i supporti di ieri non più usabili oggi (pensiamo a un floppy da 5.25).

Il "refresh" ovvero la copia periodica su supporti aggiornati è una tecnica ben conosciuta e usata da tutti i centri di elaborazione dati del mondo a partire dagli anni dei primi nastri magnetici. Il documento digitale è infatti indipendente dal suo supporto (si tratta infatti di una "sequenza di bit" che può essere copiata, trasferita ecc.).

Conservare "la sequenza di bit" integra non significa però mantenere nel tempo la possibilità di accedere a quel documento. Il documento digitale è indipendente dal supporto ma è dipendente da una determinata configurazione hardware/software (p. es. da un sistema operativo, da un programma di videoscrittura ecc). Anche qui l'evoluzione tecnologica diventa un ostacolo alla fruibilità di "sequenze di bit" create con tecnologie oggi obsolete: la "sequenza di bit" è integra ma mancano le "chiavi" di accesso.

Inoltre in molti casi i produttori per impedire la "copia pirata" introducono sistemi di protezione che impedirebbero alle biblioteche depositarie di intraprendere attività di base come il "refresh". In maniera paradossale introducono una dipendenza del software dal supporto. In questi casi è evidente che il deposito ha senso solo se il supporto è "aperto" .

### *La fragilità dei documenti digitali*

Oggi si stanno consolidando strumenti per la conservazione a lungo termine delle risorse digitali. Il modello OAIS (Open Archival Information System - ISO 14721:2002) è diventato il punto di riferimento.

Le biblioteche nazionali conoscono bene le problematiche collegate alla fragilità dei documenti digitali (il progetto NEDLIB è del 1997) e sanno che ogni "sequenza di bit" deve essere conservata assieme alle sue "chiavi".

Si tratta di raccogliere - contestualmente al deposito - tutte quelle informazioni (metadati gestionali) che consentiranno di intraprendere attività di conservazione (il riferimento è alle ben note strategie di emulazione o di migrazione).

Nel caso dell'*harvesting* la raccolta dei metadati gestionali sarà automatica, mentre nel caso dei "documenti diffusi su supporto informatico" occorrerà in molti casi una collaborazione da parte del



produttore (in qualche caso - come per il *deep web* - occorrerà prevedere la tipologia del deposito su richiesta in un formato standard).

E' vero che a oggi non tutti i problemi di conservazione nel lungo periodo sono risolti, ma questo non è un buon motivo per non dare vita a sistemi di archiviazione del digitale (come qualcuno ha osservato sarebbe come dire "non costruiamo più ospedali dato che ancora oggi non sappiamo come guarire tutte le malattie")

### *Conservare tutto o selezionare?*

Data l'enorme mole di documenti presenti sul web ci si chiede se abbia senso (sia anche economicamente sostenibile) conservare "tutto". Semplificando, le alternative che oggi si presentano sono:

- selezione "manuale" delle risorse (Australia);
- *harvesting* senza alcuna selezione (Internet Archive e Nordic Web Archive);
- *harvesting* automatici con forti possibilità di parametrizzazione "manuale" (ipotesi di lavoro IIPC): per es. visite più

frequenti del *crawler* a siti più "importanti" dove l'importanza è determinata dai "link in entrata" ecc.

Ogni *harvesting* ha tutti i limiti della periodicità del campionamento e della navigazione "anonima" (ad esempio vi sono siti come Amazon che presentano pagine personalizzate se un utente effettua il login).

### *Quante copie?*

Per i costi, il traffico generato dal *crawler* e per la larghezza di banda richiesta è ragionevole ipotizzare che l'*harvesting* sia gestito solo da una istituzione (all'interno di IIPC vi sono allo studio ipotesi di collaborazione a livello internazionale per evitare duplicazioni nell'*harvesting*).

Per assicurare livelli elevati di sicurezza e per le problematiche di "disaster recovery" è ancora ragionevole ipotizzare che vi debba essere un'altra istituzione "centrale" con una copia continuamente allineata.

Per quanto riguarda il *deep web* e "i documenti diffusi su supporto informatico" che richiedono una trattativa diretta con il produttore è auspicabile una collaborazione in fase di acquisizione tra tutte le biblioteche depositarie

### ***Quanto costa?***

Occorre chiarire il significato del secondo comma dell'articolo 1: "dalla predetta disposizione non possono derivare nuovi o maggiori oneri a carico della finanza pubblica". Servizi a costo zero sono difficilmente sostenibili.

In ogni caso oggi possiamo avere tutti gli elementi per procedere a una stima dettagliata dei costi derivanti dall'estensione del deposito legale ai documenti digitali.

### ***Catalogare tutto?***

Non tutto il materiale depositato potrà avere lo stesso livello della catalogazione. In alcuni casi (per esempio periodici elettronici

scientifici) potrà essere applicata la catalogazione secondo gli standard biblioteconomici correnti.

Nel caso dei siti web in generale occorrerà prevedere sistemi di "gestione controllata" del contenuto (collegata all'attività di parametrizzazione dell'*harvesting* già descritta in precedenza). Non si può catalogare tutto "sito per sito" ma non si può archiviare senza sapere "cosa si archivia".

*L'accesso: "per tutti e con principi di equità"*

Tutte le risorse digitali archiviate (libere o pagamento) devono essere accessibili presso le istituzioni centrali depositarie (vedi punto precedente). Dovrebbe essere inoltre assicurato l'accesso anche da parte degli utenti delle altre biblioteche individuate dal regolamento come depositarie.

Funzione fondamentale del deposito legale è quella di garantire a tutti condizioni di uguaglianza nell'accesso alla produzione editoriale.

Tale funzione va accuratamente bilanciata con i legittimi interessi del produttore.

Per le risorse digitali libere da diritti si potrebbe pensare a una fruizione in rete senza il vincolo del luogo. Occorre tuttavia in questo caso prendere in conto attentamente implicazioni di tipo giuridico (p. es. siti web con materiale diffamatorio ecc.)

### *Consorzio nazionale tra le biblioteche depositarie*

Molte attività (vedi punti precedenti) richiedono una forte collaborazione tra le nazionali centrali e le altre biblioteche depositarie.

Data la continua evoluzione dei documenti digitali e delle tecnologie di *harvesting* è ragionevole pensare a un *Consorzio nazionale tra le biblioteche depositarie* che definisca priorità, livelli di servizio e di cooperazione.

Nei confronti dell'utente finale il *Consorzio* si porrebbe come *Comunità distributiva* di contenuti digitali e dei relativi servizi di accesso.

E' presumibile che a tali servizi possano accedere anche altre biblioteche o altre istituzioni, sulla base di specifici accordi.

## Indice

### *Capitolo I Le fonti normative*

Presupposti legislativi e fonti normative	pag. 2
Il Trattato di Roma e le prime iniziative per instaurare una politica audiovisiva	pag. 3
Il trattato sull'Unione Europea	pag. 6
Il protocollo sul sistema di radiodiffusione pubblica negli Stati membri allegato al trattato di Amsterdam	pag. 7

### *Capitolo II Il quadro normativo: "Televisione senza frontiere e protezione minori"*

La direttiva TFS	pag. 8
La protezione dei minori e della dignità umana nei servizi audiovisivi di informazione	pag. 9
Meccanismi di sostegno : i programmi media	pag. 10
Nuovo programma media 2007	pag. 12
L'iniziativa "Innovazione 2000 Audiovisivo"	pag. 12
La politica audiovisiva europea e l'OMC	pag. 13
Altre organizzazioni	pag. 14

Allargamento	pag. 15
Le prossime tappe	pag. 15

*Capitolo III*  
*La legislazione italiana in tema di cinematografia e audiovisivi*

Presupposti	pag. 17
Il diritto d'autore	pag. 25
Il deposito legale dei documenti sonori e audiovisivi	pag. 27

*Capitolo IV*  
*Nuova legge sul deposito legale e documenti digitali*

I documenti digitali Hanno la stessa "dignità" dei documenti di carta	pag. 36
Il deposito legale è un servizio	pag. 37
Le biblioteche nazionali archiveranno i siti web mediante <i>l'harvesting</i>	pag. 37
Per archiviare il web le biblioteche nazionali partono dalle esperienze in corso	pag. 38
Un consorzio internazionale tra biblioteche nazionali e Internet Archive	pag. 39
La sazione è solo il mancato deposito di pubblicazioni con valore commerciale	pag. 40
L'autenticità e la persistenza come servizi essenziali per no perdere dati	pag. 41
Il Web profondo	pag. 42
Documenti diffusi su supporto informatico	pag. 44



La fragilità dei documenti digitali	pag. 46
Conservare tutto o selezionare ?	pag. 47
Quante copie?	pag. 48
Quanto costa?	pag. 49
Catalogare tutto	pag. 49
L'accesso "per tutti e con principi di equità	pag. 50
Consorzio nazionale tra le biblioteche depositarie	pag. 51