

# Ecdotica

**6**  
**(2009)**

**Alma Mater Studiorum. Università di Bologna**  
**Dipartimento di Italianistica**

**Centro para la Edición**  
**de los Clásicos Españoles**

 **Carocci editore**

*Comitato direttivo*

Gian Mario Anselmi, Emilio Pasquini, Francisco Rico

*Comitato scientifico/Referees*

Edoardo Barbieri, Francesco Bausi, Pedro M. Cátedra, Roger Chartier,  
Umberto Eco, Inés Fernández-Ordóñez, Hans Walter Gabler,  
Guglielmo Gorni, David C. Greetham, Neil Harris, Lotte Hellinga,  
Paola Italia, Mario Mancini, Armando Petrucci, Amedeo Quondam,  
Ezio Raimondi, Roland Reuss, Peter Robinson, Antonio Sorella,  
Pasquale Stoppelli, Alfredo Stussi, Maria Gioia Tavoni, Paolo Trovato

*Responsabile di Redazione*

Loredana Chines

*Redazione*

Federico Della Corte, Rosy Cupo, Laura Fernández,  
Domenico Fiormonte, Luigi Giuliani,  
Camilla Giunti, Amelia de Paz,  
Andrea Severi, Marco Veglia

*On line*

<http://ecdótica.org>

Alma Mater Studiorum. Università di Bologna,  
Dipartimento di Italianistica,  
Via Zamboni 32, 40126 Bologna  
[ecdótica.dipital@unibo.it](mailto:ecdótica.dipital@unibo.it)

Centro para la Edición de los Clásicos Españoles  
Don Ramón de la Cruz 28, 28001 Madrid  
[cece@cece.edu.es](mailto:cece@cece.edu.es)  
[www.cece.edu.es](http://www.cece.edu.es)

Con il contributo straordinario dell'Ateneo di Bologna  
e con il contributo della Fondazione Cassa di Risparmio in Bologna



ALMA MATER STUDIORUM  
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA



FONDAZIONE  
CASSA DI RISPARMIO  
IN BOLOGNA

Subscription orders, and proposals from scholarly journals to exchange them  
for *Ecdótica*, should be sent to [ecdótica.dipital@unibo.it](mailto:ecdótica.dipital@unibo.it)

Carocci editore,  
Via Sardegna 50, 00187 Roma  
tel. 06.42818417 fax 06.42747931

# INDICE

<b>Premessa</b>	7
<b>Anglo-American Scholarly Editing, 1980-2005</b>	<b>9</b>
PAUL EGGERT and PETER SHILLINGSBURG, Introduction	11
Suggested Additional Readings	20
Contributors	25
HERSHEL PARKER, The “New Scholarship”: Textual Evidence and Its Implications for Criticism, Literary Theory, and Aesthetics (1981)	30
JEROME J. MCGANN, The Ideology of Final Intentions (1983)	47
JAMES McLAVERTY, The Concept of Authorial Intention in Textual Criticism (1984)	57
JEROME J. MCGANN, The Monks and the Giants: Textual and Bibliographical Studies and the Interpretation of Literary Works (1985)	76
D. F. MCKENZIE, The Book as an Expressive Form (1985)	96
PETER L. SHILLINGSBURG, Forms (1986)	116
HANS WALTER GABLER, The Text as Process and the Problem of Intentionality (1987)	126
G. E. BENTLEY, JR., Blake’s Works as Performances: Intentions and Inattentions (1988)	136

G. THOMAS TANSELLE, <i>Reconstructing the Texts of Works</i> (1989)	157
D. C. GREETHAM, <i>Textual and Literary Theory: Redrawing the Matrix</i> (1989)	174
HAROLD LOVE, <i>The Editing of Restoration Scriptorial Satire</i> (1990)	198
PETER L. SHILLINGSBURG, <i>Text as Matter, Concept, and Action</i> (1991)	217
JOSEPH GRIGELY, <i>The Textual Event</i> (1991)	246
PAUL EGGERT, <i>Document and Text: The “Life” of the Literary Work and the Capacities of Editing</i> (1994)	267
TREVOR H. HOWARD-HILL, <i>The Dangers of Editing, or, the Death of the Editor</i> (1998)	284
GEORGE BORNSTEIN, <i>How to Read a Page: Modernism and Material Textuality</i> (1999)	302
PAUL WERSTINE, <i>Copy-Text Editing: The Author-izing of Shakespeare</i> (2001)	331
RICHARD BUCCI, <i>Tanselle’s “Editing without a Copy-Text”: Genesis, Issues, Prospects</i> (2003)	346
KATHRYN SUTHERLAND, <i>“To an editor nothing is a trifle by which his author is obscured”</i> (2005)	377
SALLY BUSHELL, <i>Intention Revisited: Towards an Anglo-American “genetic criticism”</i> (2005)	393
DAVID L. HOOVER, <i>Hot-Air Textuality: Literature after Jerome McGann</i> (2005)	410
<b>Foro</b>	<b>427</b>
SANTIAGO MUÑOZ MACHADO e ALBERTO MUSSO, <i>Il diritto d’autore (o connesso) delle edizioni critiche</i>	427
<b>Rassegne</b>	<b>459</b>
Paul Eggert, <i>Securing the Past: Conservation in Art, Architecture and Literature</i> (PAOLA ITALIA), p. 459 · Pasquale Stoppelli, <i>Filologia della letteratura italiana</i> , e <i>Filologia dei testi a stampa</i> (MICHELANGELO ZACCARELLO), p. 466	

# Foro

## IL DIRITTO D'AUTORE (O CONNESSO) DELLE EDIZIONI CRITICHE

SANTIAGO MUÑOZ MACHADO E ALBERTO MUSSO\*

SOMMARIO. I. Luoghi comuni ed equivoci sui diritti d'autore delle edizioni critiche: 1. I diritti d'autore come proprietà – 2. Dominio pubblico ed edizioni critiche – 3. Originalità, opere derivate ed edizioni critiche – 4. L'alternativa del riconoscimento alle edizioni critiche dei diritti connessi a quelli d'autore. La normativa comunitaria. Sue applicazioni. L'errore del legislatore spagnolo e sua necessaria correzione – 5. Quattro conclusioni elementari. II. La disciplina positiva delle edizioni critiche in Italia nella legge sulla protezione dei diritti d'autore e dei diritti connessi – 6. La titolarità dei diritti connessi al diritto d'autore sull'edizione critica nella legislazione italiana – 7. L'edizione critica come opera derivata e la relativa casistica – 8. Il bilanciamento degli interessi fra i titolari dei diritti connessi sull'edizione critica e la libera utilizzazione delle opere in pubblico dominio.

### I. LUOGHI COMUNI ED EQUIVOCI SUI DIRITTI D'AUTORE DELLE EDIZIONI CRITICHE

#### *1. I diritti d'autore come proprietà*

Publicare le opere d'ingegno portandole così a conoscenza del pubblico fu, per tutto l'*Ancien Régime*, un privilegio. Poteva pubblicare colui al quale era stata concessa la facoltà di farlo<sup>1</sup>. È naturale che così fosse poiché, per tutto il periodo precedente il costituzionalismo, lo Stato non conobbe un modo migliore di organizzare il proprio rapporto con i cittadini: la società di classe era una somma di prerogative o poteri singoli, un «cosmo di privilegi»<sup>2</sup>.

\* Sebbene il presente studio sia da considerare quale opera unitaria, la parte I è stata redatta in particolare da S. Muñoz Machado, la parte II da A. Musso.

La Rivoluzione Francese pose fine a questa situazione. Essa sostituì i privilegi con l'uguaglianza generale di tutti i cittadini di fronte alla legge<sup>3</sup>. Il modo di ottenere questa uguaglianza fu di sostituire i privilegi con diritti soggettivi, che non erano oggetto di concessione da parte del potere pubblico, ma facevano parte per natura della posizione giuridica dei cittadini ed erano protetti dalla legge. I diritti soggettivi per antonomasia sui quali si sarebbe forgiato il nuovo ordine furono la libertà individuale e la proprietà.

Era logico, pertanto, che, quando bisognò cercare una spiegazione giuridica delle relazioni che uniscono gli autori delle opere letterarie o scientifiche con i prodotti del loro ingegno, la più semplice e a portata di mano fosse di considerare che si trattava di proprietà del loro creatore. Lo Stato non conosceva modo migliore di mettere in relazione gli uomini con le cose della proprietà, considerata come un diritto soggettivo perfetto.

La configurazione delle opere come proprietà apparirà nei primi anni della Rivoluzione Francese. L'applicarono per la prima volta due decreti del 1791 e 1793 e la formula, come tante altre ideate dal movimento rivoluzionario, si estese immediatamente in tutta Europa. In Spagna la considerazione dell'edizione come privilegio era stata utilizzata per l'ultima volta in un'ordinanza reale del 22 marzo 1793<sup>4</sup>. Ma dopo la Costituzione del 1812 questo modello fu subito sostituito da quello domenicale: l'autore avrebbe ostentato sulla sua opera un diritto di proprietà. Così stabiliva il decreto del 10 giugno 1813 e ripeteva quello del 5 agosto 1823. Quest'ultimo riconosceva ad autori, traduttori, commentatori, geografi, musicisti, disegnatori ecc. la proprietà sulle «produzioni del loro ingegno» di modo che potessero disporre di esse «allo stesso modo degli altri beni».

La proprietà come diritto «inviolabile e sacro» implicava piene facoltà di uso e disposizione<sup>5</sup>. Queste potevano essere delimitate o costrette dalla legge, ma, in linea generale, si configurarono come un diritto perpetuo: l'uso riconosciuto al titolare poteva essere esercitato senza limite di tempo.

Tuttavia, nel caso della proprietà letteraria e artistica, come i rivoluzionari francesi denominarono i diritti dell'autore sulla sua opera, si stabilì sin dal principio un limite temporale. Tale proprietà si delineò come un diritto limitato alla vita del suo titolare o disponibile, nel caso, per i suoi eredi, per alcuni anni dopo la morte del creatore.

La ragione di questo limite fu di assicurare che tutti i cittadini usufruissero delle creazioni intellettuali. In fondo, queste opere dello spirito sono manifestazioni della cultura e del progresso di ogni tempo, che anche la società contribuisce a creare e che i cittadini devono avere il diritto di utilizzare<sup>6</sup>.

Nel diritto continentale europeo posteriore alla Rivoluzione francese, quando una cosa non era di proprietà privata la si considerava di dominio pubblico. Il codice civile napoleonico del 1804, i cui schemi dispositivi saranno seguiti da tutti gli Stati europei, classificò le cose in ragione delle persone cui appartenevano, in modo che fossero proprietà private quelle delle quali erano titolari soggetti di questa natura e pubbliche quelle attribuite a persone pubbliche. Per spiegare la natura di queste proprietà pubbliche gli studiosi svilupparono, a partire dagli anni Trenta del XIX secolo e basandosi su una esposizione di P.-J. Proudhon, la dottrina del dominio pubblico. Essi spiegano che questo tipo di beni si caratterizzava per avere un legame speciale con lo Stato (amministrazione pubblica), che agiva su di essi a titolo di proprietario. Le cose appartenenti al dominio pubblico dovevano essere regolate da un regime speciale di uso e protezione<sup>7</sup>.

Così come i diritti d'autore, nonostante quanto disposto dalle leggi che li regolarono per la prima volta, non si adattavano completamente alle caratteristiche canoniche della proprietà, essi non corrispondevano neanche alle caratteristiche stabilite per il dominio pubblico, dal momento che le opere di dominio pubblico non erano di titolarità delle amministrazioni pubbliche né dipendevano da un regime speciale di uso e protezione. Ciò che le norme intendevano è che l'opera che il tempo libererà dalla proprietà del suo creatore o erede avrebbe potuto essere utilizzata da chiunque, come se si trattasse di *res nullius* o *res communis omnium*<sup>8</sup>.

Pertanto, all'equivoco dei diritti d'autore come proprietà si aggiunse la confusione dell'applicazione alle opere non protette da diritti d'autore della categoria del dominio pubblico, che era stata pensata per spiegare un altro tipo di situazioni giuridiche.

Queste circostanze influirono in molti modi sull'ulteriore evoluzione della legislazione sui diritti d'autore e resero difficile la confluenza con il modello anglosassone del copyright<sup>9</sup>, che pone maggiormente l'accento sugli aspetti economici della protezione delle opere, e obbligarono anche a distorcere i concetti per poter fare spazio a diritti simili, «affini» o «connessi» a quelli degli autori, ma tuttavia più difficili da far rientrare nelle concezioni proprietariste.

Le edizioni critiche e i loro autori fanno parte della lista di vittime che nel corso del tempo si è andata accumulando come tributo alla rigidità e all'insufficienza delle nozioni giuridiche utilizzate per la protezione dei diritti d'autore alle origini della legislazione in materia.

## 2. *Dominio pubblico ed edizioni critiche*

La configurazione delle opere non protette da diritti d'autore come opere di dominio pubblico implica soprattutto la perdita da parte degli autori e dei loro aventi causa di diritti di sfruttamento economico o remunerazione. Questa conseguenza appare chiara nell'art. 41 della vigente Legge sulla Proprietà Intellettuale (d'ora in avanti LPI): le opere di dominio pubblico possono essere utilizzate da chiunque purché se ne rispetti la paternità o l'integrità. Il limite di questa utilizzazione lecita è quello espresso nei paragrafi terzo e quarto dell'art. 14 della legge: il primo impone il riconoscimento dell'autore; il secondo, «il rispetto dell'integrità dell'opera e [l'impedimento di] qualunque deformazione, modifica, alterazione o attentato contro di essa, che presupponga pregiudizio dei suoi legittimi interessi o detrimento della sua reputazione».

Questa idea del libero uso è, naturalmente, equivoca come gli altri concetti cui è connessa. Certo, nessuno può usufruire di un'opera altrui se questa non è convenientemente editata. E naturalmente bisognerà quanto meno pagare i diritti di chi fa lo sforzo imprenditoriale di pubblicarla, distribuirla e venderla. Se, come è normale nelle opere di dominio pubblico, il testo si edita accompagnato da studi preliminari e note esplicative, sarà giusto anche retribuire i diritti che corrispondono agli autori.

Nonostante tutte queste elementari constatazioni, l'idea di gratuità del dominio pubblico ha pesato straordinariamente su qualunque pretesa di costituire diritti economici su un testo che si trovi in tale situazione giuridica.

Il dibattito più noto in proposito è quello generato in tutto il mondo a causa di una proposta di Victor Hugo sul *domaine public payant*<sup>10</sup>; egli invitò a stabilire tariffe o canoni per l'utilizzazione delle opere letterarie o artistiche di dominio pubblico. Nella proposta di Hugo si aspirava a creare con tali risorse un fondo di assistenza ai giovani letterati e artisti. In alcuni Stati l'idea riuscì a impiantarsi, anche se sempre per poco tempo. In generale ha prevalso la concezione per cui il campo culturale non deve servire come un fondo di finanziamento o di protezione. In Spagna la LPI, coeva all'esposizione del letterato francese, optò per il dominio pubblico gratuito. In seguito, in un progetto di legge del 1934 si preferiva il sistema di retribuzione, che fu infine stabilito da due ordini ministeriali del 17 luglio 1937 e 22 luglio 1938, affidando la gestione della riscossione alla SGAE (Sociedad General de Autores y Editores). La legge di Patrimonio dello Stato del 15 aprile 1964, infine, soppresse il pagamento per l'uso di opere di dominio pubblico, soluzione che si è mantenuta fino a oggi. Ciò nonostante,



ancora nel 1991 una sentenza del Tribunale provinciale di Badajoz dovette esprimersi sul punto in una causa tra la SGAE e il comune di Villanueva de la Serena, il quale si opponeva alla pretesa di quella di riscuotere un pagamento per l'uso di opere musicali di dominio pubblico<sup>11</sup>.

Data questa cultura della gratuità, in parte falsa e in parte esagerata, che ha sempre influito su qualsiasi tentativo di regolare i diritti delle edizioni critiche, si tende a pensare che queste edizioni rendano oneroso ciò che è gratuito, riducendo l'ambito materiale del dominio pubblico. Uno specialista in proprietà intellettuale come R. Bercovitz non ha esitato a sostenere coloro che temono tale conseguenza: sempre che si riconoscano diritti d'autore a un'opera derivata da un'altra di dominio pubblico – spiega – «si detrae qualcosa da questo dominio pubblico culturale»<sup>12</sup>. Un altro buon esempio in questo senso si diede in Italia quando il 10 febbraio 1988 vari senatori (Ruffino e altri) presentarono un progetto di legge per la protezione delle edizioni critiche. I contrari all'iniziativa insistettero sulla necessità di evitare che la tutela di quelle edizioni finisse con il sottrarre al dominio pubblico opere che vi appartenevano da molto tempo. E per meglio chiarire il proprio dissenso ponevano il seguente esempio: chi restaura la Cappella Sistina non è Michelangelo e chi ricostruisce criticamente il *Barbiere di Siviglia* non è Rossini; né l'uno né l'altro possono essere considerati come un Michelangelo o un Rossini redivivo.

Il paragone tra le une e le altre situazioni è piuttosto artificioso, poiché senza dubbio non è equiparabile il caso di un'edizione critica di un'opera letteraria o musicale alla restaurazione di un'opera plastica. Nella normalità dei casi l'asserzione secondo cui chi restaura un testo classico per farne un'edizione critica e pretende che gli si riconoscano diritti d'autore sta in realtà sottraendo qualcosa al dominio pubblico è infondata e falsa. L'opera su cui agisce il restauratore ha potuto essere pubblicata in infinite occasioni e il fatto che appaia una nuova edizione critica e si attribuiscono i diritti di sfruttamento economico all'autore di essa non impedisce né che si continuino a pubblicare le versioni precedenti né che si facciano in futuro nuove edizioni critiche dello stesso testo.

Un altro ostacolo che la regolazione sulle opere di dominio pubblico potrebbe opporre al riconoscimento di diritti d'autore a chi ne modifichi in qualunque modo l'aspetto è la proibizione, già citata, di deformatle, modificarle o alterarle.

È per definizione conforme al proposito di un'edizione critica la modifica delle versioni di una stessa opera. L'autore di tale edizione cercherà precisamente la ripulitura del testo da tutte le aderenze che, nel corso degli anni, sono state accumulate dalle tipografie o sanerà gli errori dei

copisti o decifrerà il possibile senso di un'espressione intesa scorrettamente, di modo che l'edizione critica modificherà il testo conosciuto attraverso altre edizioni precedenti.

Ciò che rimarrà immutato è il testo attribuibile all'autore originario. Quanto più esattamente la nuova edizione riesca a ristabilirlo, maggiore sarà il suo valore e più degno di riconoscimento il lavoro di chi l'ha preparata.

Il ritorno alla volontà originale dell'autore e alle forme che questi ha usato per esprimerla è l'oggetto essenziale.

Questo proposito delle edizioni critiche determina che quanto maggiore sarà la perfezione con cui si è raggiunto l'obiettivo, tanto più difficile sarà giustificare il riconoscimento di diritti all'autore del testo critico. Se si ristabilisce nel suo senso autentico la creazione altrui, mancherà per definizione il requisito dell'originalità, indispensabile nella legislazione vigente perché un'opera meriti di essere protetta come oggetto di proprietà intellettuale.

### *3. Originalità, opere derivate ed edizioni critiche*

Un'opera letteraria, per meritare la protezione della legislazione in materia di proprietà intellettuale, deve essere, come già anticipato, originale. Questo requisito apparve presto nelle norme regolatrici e si è consolidato nel capitale art. 10 della LPI vigente (TR del 12 aprile 1996): «1. Sono oggetto di proprietà intellettuale tutte le creazioni originali letterarie, artistiche o scientifiche espresse con qualunque mezzo o supporto, tangibile o intangibile, attualmente conosciuto o che si inventi in futuro, comprendendosi tra essi [...]».<sup>13</sup>

È chiaro, dunque, che oggetto di proprietà intellettuale possono essere solo le «creazioni originali». La delimitazione di questo concetto è assai complicata, dato che impone di determinare che cos'è o a quali condizioni deve rispondere una creazione per essere originale. Non vi è dubbio che lo sono tutte quelle manifestazioni dell'ingegno mai viste o senza paragone possibile con altre precedenti. Ma questo tipo di originalità piena o assoluta non è abituale. Nelle arti e nelle scienze gli autori costruiscono con l'aiuto del coacervo costituito, basandosi normalmente su apporti precedenti, che essi arricchiscono, emendano o completano. Qual è l'importanza innovativa che un'opera deve avere per poter essere considerata originale e degna di protezione? È questa una questione assai dibattuta per la quale non sono stati stabiliti criteri di misurazione applicabili in modo generale.

La dottrina specializzata e la giurisprudenza sono solite utilizzare due parametri o test per valutare l'originalità di un'opera: si afferma che l'opera è originale da un punto di vista soggettivo quando in essa si può apprezzare il segno peculiare del suo autore: la personalità, le concezioni, l'impronta, l'aura definitoria del suo carattere ecc. Da questo punto di vista è normale che qualsiasi opera sia originale; persino nelle copie meno dissimulate è possibile apprezzare qualcosa dell'individualità dell'autore.

Ne deriva che l'originalità cui si riferiscono le norme sia intesa normalmente come di natura obiettiva: l'opera, considerata in se stessa, deve presentare elementi differenziali di carattere creativo che la distinguano da qualunque altra precedente. L'esistenza di questo requisito non è difficile da misurare. Ma non si presenterà nello stesso modo in tutti i casi né con la stessa intensità. Il problema sarà determinare il grado minimo di creatività che deve sussistere in un'opera per poterla considerare originale.

In ciascuno dei tipi di opere oggetto di protezione la creatività è per natura differente, perché alcune si prestano più di altre agli apporti originali (libri, opuscoli, epistolari, discorsi, relazioni forensi, spiegazioni *ex cathedra* ecc.). E in una stessa categoria, ad esempio i libri, l'originalità è graduabile e potrà essere tutelata se resta all'interno di una scala che va dalla piena creatività alle opere in cui questa si manifesta in grado minimo. Sapere se un'opera presenta sufficiente novità da meritare la protezione del diritto d'autore richiederà, caso per caso, una valutazione da parte di specialisti o esperti in ciascuno dei settori dell'attività letteraria, artistica o scientifica in questione.

Il lavoro dei filologi che operano su un testo letterario, sia esso o meno di dominio pubblico, difficilmente potrà avere un'originalità piena. L'intervento del filologo si realizza sempre su un testo che egli non ha creato e ha l'obiettivo di ricostruire, eliminando errori, cattive interpretazioni, deformazioni arbitrarie, dimenticanze, interpolazioni, distorsioni. La «filologia testuale» o «critica del testo», che non riassume l'intero ambito di azione dei filologi, ma che comunque ne è il principale, aspira alla ricostruzione di un'opera utilizzando come materiali i manoscritti e le copie disponibili, le edizioni anteriori e tutti i testimoni utili per la *constitutio textus*. Il lavoro andrà accompagnato dall'apparato critico affinché si possano valutare e discutere le opzioni adottate dall'editore<sup>14</sup>.

Non vi è assolutamente dubbio che tutto l'apparato critico, le introduzioni e gli studi preliminari e qualsiasi altro contributo individuale del preparatore dell'edizione critica siano opere originali, nel senso dell'art.

io della LPI, e pertanto oggetto di diritti d'autore. Ma la questione da elucidare è se si possano riconoscere diritti d'autore anche per il testo critico considerato in se stesso.

Indipendentemente dalla sua originalità (della cui possibilità tratterò fra breve) un testo critico è sempre un'opera derivata. La possibilità che questo tipo di opere derivate usufruisca di diritti d'autore è specificamente contemplata nella legislazione sulla proprietà intellettuale (art. 11 della LPI). Anche se nessuna di esse è totalmente originale, la norma le protegge con diritti d'autore. Il precetto citato allude, come esempi di opere derivate, alle traduzioni e agli adattamenti, alle revisioni, attualizzazioni e annotazioni, ai compendi, ai riassunti, agli estratti e così via. L'elenco non è esaustivo dal momento che la tipologia di opere derivate è certamente più ampia.

Tra l'opera derivata e quella originaria vi è una connessione inevitabile perché la derivata è una creatura intellettuale che sorge a partire da quella originaria. Da ciò segue necessariamente che l'originalità della prima sarà sempre minore di quella della seconda. Tuttavia, il requisito dell'originalità deve essere presente, perché senza di esso non vi è opera che possa essere protetta.

Se l'opera derivata deve apportare un *quid* di originalità, le edizioni critiche, si sostiene, non possono farlo e, per loro stessa natura, non vi aspirano. Di conseguenza sono in maggioranza gli specialisti e i tribunali che, fino a oggi, hanno negato che concorrano in esse i requisiti necessari per essere protette da diritti d'autore.

Questa conclusione così diffusa dovrebbe essere rivista urgentemente, poiché si basa su argomenti deboli ed equivoci. Forse all'origine del problema vi è il fatto che la filologia come scienza non maturò e non si consolidò se non in pieno Ottocento. Nessuno aveva pensato seriamente fino ad allora alla revisione delle edizioni dei classici né a come farla. Del resto neanche la scienza del restauro dei monumenti architettonici non si è evoluta se non alla fine di quel secolo, grazie a personaggi come Viollet le Duc, Ruskin e altri fondamentali architetti<sup>15</sup>. La legislazione in materia di proprietà intellettuale si andava consolidando nel medesimo periodo e contemplava naturalmente i problemi che aveva di fronte. Le edizioni critiche non erano una questione importante nella cultura ottocentesca e nessuno pretese che vi fosse nel lavoro dei filologi una creatività che meritasse protezione.

È evidente che la filologia ha offerto buone ragioni nel corso del XX secolo per rivedere quelle concezioni. Non bisogna credere che non esista creatività nelle edizioni critiche di testi o che nemmeno possa esservi. Non sarà comparabile con quella dell'autore originario, né della stessa natura,

e sarà diverso il metodo di abordare l'elaborazione dell'opera, ma non vi è dubbio che nell'eliminazione di ciò che è contorto, confuso, equivoco e inesatto, nel recupero della volontà dell'autore, delle sue espressioni, del suo stile, nell'esercizio di situare le parole a suo luogo e dar loro una funzione nell'opera partecipino l'ingegno, la conoscenza e la creazione.

Attualmente nessuno mette in dubbio che se un'edizione critica esibisce un grado minimo di originalità (che va valutato in relazione alle edizioni precedenti) essa è suscettibile di protezione come opera derivata. Ad essa corrisponde pertanto la pienezza dei diritti che la legge attribuisce agli autori, e per lo stesso tempo<sup>16</sup>.

Di conseguenza questo tipo di edizioni critiche è protetto come opera derivata, in accordo con l'art. 11 della LPI. E ai loro autori corrispondono pertanto gli stessi diritti d'autore degli autori originari, dai quali non necessitano permesso (né potrebbero ottenerlo) se si tratta di opere che appartengono al dominio pubblico.

Lo stesso legislatore adottò questa interpretazione della legge in occasione dell'inclusione nel diritto spagnolo della direttiva 93/98/CEE; operazione assai importante per le edizioni critiche, della quale tratterò più avanti.

In Italia, nella cui legislazione (come anche nella spagnola) all'interno dell'elenco non esaustivo di opere derivate non compaiono le edizioni critiche, la Corte di Cassazione, in una sentenza notevole, ha dichiarato che, senza dubbio, quando l'edizione critica ha il requisito della creatività è da considerarsi un'opera derivata, cui corrispondono pieni diritti d'autore<sup>17</sup>.

Una certa creatività si potrà sempre riconoscere nell'edizione critica, ma a parte ciò vi si potrà sempre vedere un'opera ricostruita o ripristinata grazie a uno sforzo intellettuale equivalente almeno a quello necessario per creare un'opera originaria come quelle che meritano per legge una protezione piena.

*4. L'alternativa del riconoscimento alle edizioni critiche  
dei diritti connessi a quelli d'autore. La normativa comunitaria.  
Sue applicazioni. L'errore del legislatore spagnolo  
e sua necessaria correzione*

In Germania nel 1965 si cercò di superare le difficoltà di proteggere le edizioni critiche con diritti d'autore, applicando la distinzione tra diritti d'autore e diritti connessi (*verwandte Schutzrechte*). La formula dei diritti affini è utile in generale per la protezione di lavori intellettuali che, pur non potendo essere considerati creativi, contribuiscono all'arricchimen-



to culturale e richiedono sforzi paragonabili a quelli delle opere di carattere creativo. Fu quindi questo tipo di tutela che la legge tedesca del 9 settembre 1965 attribuì alle edizioni critiche (*wissenschaftliche Ausgaben*), così come alle prime pubblicazioni di un'opera postuma<sup>18</sup>. Questo modello servì, anni più tardi, da ispirazione all'art. 5 della direttiva 93/98 del Consiglio, del 29 ottobre 1993, relativa all'armonizzazione del periodo di protezione del diritto d'autore e di determinati diritti affini. Il precetto si riferisce alle «edizioni critiche e scientifiche» e stabilisce quanto segue: «gli Stati membri potranno proteggere le edizioni critiche e scientifiche di opere che siano passate a essere di dominio pubblico. La durata della protezione di tali diritti sarà di trenta anni a partire dal momento in cui, per la prima volta, l'edizione sia stata pubblicata lecitamente». L'apparizione nella normativa comunitaria di regole di protezione delle edizioni critiche si inquadra nei vari ampliamenti dell'oggetto della legislazione sulla proprietà intellettuale, avvenuti negli ultimi anni del secolo scorso. La sua configurazione come un diritto connesso fu dovuta proprio al fatto che, pur accettando che l'edizione critica sia priva di creatività, essa presuppone sempre uno sforzo intellettuale ed economico che ne giustifica la protezione. Il diritto connesso permette quindi l'attribuzione ai titolari di edizioni critiche di facoltà di utilizzazione e altre simili a quelle degli autori, che servono per incentivarne la realizzazione o il finanziamento.

Il citato precetto della direttiva si limita a dare facoltà agli Stati membri di stabilire norme di protezione delle edizioni critiche e scientifiche di opere passate al dominio pubblico. Non si tratta, dunque, di una norma vincolante, bensì semplicemente di aprire una possibilità che può essere seguita o meno dalle legislazioni nazionali. Tale circostanza spiega come la trasposizione della direttiva agli ordinamenti degli Stati membri non sia stata generale. Alcuni Stati hanno riconosciuto le edizioni critiche come titolari di diritti connessi a quelli d'autore, altri no.

In Portogallo la norma europea è stata recepita mediante modifiche al codice dei diritti d'autore e diritti affini introdotte dal decreto legge del 27 novembre 1997, n. 334. L'art. 39, comma 2°, del codice traspone l'art. 5 della direttiva stabilendo che «le pubblicazioni critiche e scientifiche di opere di dominio pubblico beneficiano della protezione durante venticinque anni a partire dalla prima pubblicazione lecita».

In Italia la ricezione della direttiva ebbe luogo con le leggi del 6 febbraio 1996, n. 52, e del 23 dicembre 1996, n. 650, e con il decreto legislativo del 26 maggio 1997, n. 654, che hanno modificato precetti della legge generale sui diritti d'autore. Il nuovo art. 85-*quater* stabilisce:

1. Senza pregiudizio dei diritti morali dell'autore, a colui il quale pubblica, in qualunque modo o con qualsiasi mezzo, edizioni critiche e scientifiche di opere di pubblico dominio spettano i diritti esclusivi di utilizzazione economica dell'opera, quale risulta dall'attività di revisione critica e scientifica.
2. Fermi restando i rapporti contrattuali con il titolare del diritti di utilizzazione economica di cui al comma 1, spetta al curatore della edizione critica e scientifica il diritto alla indicazione del nome.
3. La durata dei diritti esclusivi di cui al comma 1 è di venti anni a partire dalla prima lecita pubblicazione, in qualunque modo o con qualsiasi mezzo effettuata.

In Germania la regolazione dei diritti d'autore vigente prima della direttiva aveva incluso, come già segnalato sopra, le edizioni critiche tra i diritti affini a quelli d'autore. Così stabiliva la legge sui diritti d'autore e diritti affini del 9 settembre 1965, modificata in diverse occasioni, la terza delle quali dalla legge del 23 giugno 1995. La versione attuale, adattata all'art. 5 della direttiva, trasposto nell'art. 70, recita:

1. La selezione di opere e testi non protetti da diritti d'autore usufruisce di una protezione analoga a quella prevista dalle disposizioni della prima parte se sono risultato di una attività scientifica selettiva e se si distinguono in modo essenziale da edizioni precedentemente conosciute di tali opere o testi.
2. Tale diritto appartiene all'autore dell'edizione.
3. Tale diritto si estingue 25 anni dopo la comparsa dell'edizione; tuttavia, esso si estingue 25 anni dopo la produzione se l'edizione non è apparsa nel corso di questo periodo. Il periodo si calcola secondo le disposizioni dell'articolo 69.

In altri paesi europei non è stata promulgata una legislazione equiparabile. In Belgio, dove fu approvata successivamente alla direttiva, la legge del 30 giugno 1994, relativa ai diritti d'autore e diritti affini, riconosce (art. 2, comma 6<sup>o</sup>) un diritto di utilizzazione a tutti coloro che editano opere non pubblicate in precedenza; ma ciò non sembra stabilire un precetto specifico di ricezione dell'art. 5 della norma europea.

Il *working paper* della Commissione relativo alla revisione del quadro legale dei diritti d'autore e diritti affini, del 19 luglio 2004, si riferisce allo scarso numero di Stati membri che hanno fatto uso dell'art. 5 della direttiva<sup>19</sup>.

In Spagna la protezione delle edizioni critiche con diritti affini o connessi a quelli d'autore fu affrontata in occasione dell'elaborazione del progetto di legge di trasposizione della direttiva 93/98/CEE. Il progetto presentato al Congresso conteneva un precetto (art. 5) che affermava quanto segue: «Edizioni critiche e scientifiche di opere passate al dominio pubblico. La durata della protezione delle edizioni critiche e scien-

tifiche di opere passate al dominio pubblico sarà di trenta anni a partire dal momento in cui, per la prima volta, l'edizione sia stata pubblicata lecitamente».

Tuttavia, questo precetto non entrò nel testo legale. I legislatori spagnoli hanno creduto che la sua inclusione nella legge avrebbe significato ridurre la protezione che già avevano le edizioni critiche come opere derivate sulla scorta di quanto stabilito nell'art. 11 della legge 11 novembre 1987, n. 22. Di conseguenza la norma stabilita infine dall'art. 129 della LPI sulla materia è la seguente:

1. Ogni persona che divulghi lecitamente un'opera inedita soggetta a dominio pubblico avrà su di essa gli stessi diritti di utilizzazione che sarebbero corrisposti all'autore.
2. Allo stesso modo, gli editori di opere non protette dalle disposizioni del Libro I della presente Legge usufruiranno del diritto esclusivo di autorizzare la riproduzione, distribuzione e comunicazione pubblica di tali edizioni, purché esse possano essere individuate dalla propria composizione tipografica, presentazione e altre caratteristiche editoriali.

I commentatori dell'art. 129 sono d'accordo nel segnalare che coloro che editano opere inedite di dominio pubblico hanno gli stessi diritti d'autore che corrispondono alle opere originali. Con ciò si favorisce il recupero di opere rilevanti per la cultura. L'art. 2, comma 4°, della LPI del 1879 conteneva alcuni incentivi nello stesso senso. L'art. 119 della legge 22/1987 lo faceva in termini simili a quelli stabiliti dall'art. 129 or ora trascritto.

Ma agli effetti di questa analisi ciò che interessa particolarmente è il riferimento del comma 2° a ciò che è stato definito «edizione individualizzata». Tale comma si riferisce solo agli editori di libri e simili, altrimenti non si comprenderebbe l'utilizzazione dell'espressione «composizione tipografica». I commentatori hanno osservato che l'art. 5 della direttiva avrebbe potuto permettere all'art. 129, comma 2°, di estendere la propria protezione alle edizioni critiche e scientifiche. Ma non lo ha fatto. Non si può interpretare l'allusione alle «altre caratteristiche editoriali» contenute in tale comma per intendere che ci si sta riferendo anche a singole edizioni in ragione del contenuto, dal momento che il riferimento precedente alla «composizione tipografica» e «presentazione» lo esclude in modo evidente. Se a ciò si aggiunge la circostanza che la redazione del precetto, nel progetto di legge di ricezione della direttiva, fu modificata per escludere espressamente le edizioni critiche, è ovvio concludere che tali edizioni non sono contemplate nell'art. 129, comma 2°<sup>20</sup>.



Il legislatore spagnolo, quindi, non ha compreso né saputo utilizzare il significato dell'art. 5 della direttiva 93/98/CEE. Come si è detto, non bisogna interpretare tale norma comunitaria come una negazione di diritti d'autore pieni alle edizioni critiche che esibiscano elementi notevoli di creatività. Ciò che la norma comunitaria ha accolto, seguendo linee che provengono dal diritto tedesco, è una protezione aggiuntiva delle edizioni critiche che non hanno elementi sufficienti di creatività per essere considerate opere derivate, riconoscendo agli autori di esse diritti affini o connessi.

L'errore è di enorme portata se si considera la difficoltà di riconoscere alle edizioni critiche condizioni di originalità che permettano di considerarle opere derivate, e quindi tutelabili dall'art. 11 della LPI. In tal modo l'azione poco meditata e superficiale del legislatore spagnolo nel recepire la direttiva 93/98/CEE ha portato all'ingiusta e inspiegabile conseguenza che le edizioni critiche siano difficili da proteggere come opere derivate e, in Spagna, non possano neanche contare sulla protezione supplementare o sussidiaria stabilita per i diritti affini a quelli dell'autore.

Il paradosso diviene particolarmente drammatico e visibile se si instaura un paragone con quanto accaduto in Italia. Come ricordato in precedenza, la legislazione italiana ha previsto una protezione specifica per le edizioni critiche a titolo di diritti connessi con quelli d'autore. Tuttavia, la sentenza della Corte di Cassazione del 17 gennaio 2001 ha stabilito che, senza pregiudizio di tale protezione, e a condizione che le edizioni critiche esibiscano il grado di originalità necessario, esse possano essere protette come opere derivate. La sentenza, ampiamente commentata da Raffaella Pellegrino, stabilisce che «la novità della legge è di assicurare una tutela formale minima al curatore, ma essa non esclude quella, eventuale, di autore».

In Italia, insomma, le edizioni critiche hanno una protezione rafforzata nella legislazione sulla proprietà intellettuale, essendo riconosciuti agli autori di esse diritti d'autore o, in mancanza, diritti affini o connessi. In Spagna, è difficile l'applicazione della prima garanzia e non esiste via legale che renda possibile l'applicazione della seconda.

### *5. Quattro conclusioni elementari*

Primo: le edizioni critiche che contengono elementi originali e creativi ragionevolmente innovativi e divergenti da altre edizioni precedenti sono protette dalla legislazione sulla proprietà intellettuale che riconosce loro diritti d'autore pieni (art. 11 della LPI).

Secondo: la protezione delle edizioni critiche con diritti affini o connessi a quelli d'autore, come nella direttiva 93/98/CEE, deve applicarsi nei casi in cui la scarsa originalità dell'opera non permetta di considerarla di carattere derivato.

Terzo: nonostante quanto appena affermato, sarebbe auspicabile la costruzione di una categoria normativa specifica per le edizioni critiche, in grado di offrire a queste opere il massimo di protezione, senza che ciò pregiudichi l'accettare che il grado di originalità esigibile dalle stesse sia, per la natura delle aspirazioni intellettuali e culturali su cui si basano, necessariamente ridotto<sup>21</sup>.

Quarto: è necessario proporre modifiche alla direttiva 93/98/CEE affinché le norme contenute nell'art. 5 diventino prescrittive e obbligatorie per tutti gli Stati membri. Indipendentemente da ciò, il legislatore spagnolo è obbligato dal diritto comunitario a correggere l'errore commesso in occasione della ricezione della citata direttiva, dal momento che la legislazione spagnola ha concesso soltanto la protezione dovuta alle edizioni critiche che possono meritare la qualifica di opere derivate, ma non ha sviluppato, per un errore di interpretazione, la garanzia supplementare consistente nel riconoscimento alle edizioni critiche di diritti vicini o affini a quelli d'autore<sup>22</sup>.

## II. LA DISCIPLINA POSITIVA DELLE EDIZIONI CRITICHE IN ITALIA NELLA LEGGE SULLA PROTEZIONE DEI DIRITTI D'AUTORE E DEI DIRITTI CONNESSI

### *6. La titolarità dei diritti connessi al diritto d'autore sull'edizione critica nella legislazione italiana*

L'ampia ricostruzione che precede può rendere conto delle ragioni per le quali, anche in Italia, l'edizione critica o scientifica del filologo non ha avuto né riconoscimenti normativi – almeno fino all'introduzione dell'art. 85-*quater* della legge 22 aprile 1941, n. 633 (d'ora innanzi l.aut.), per effetto del D.Lgs. 26 maggio 1997, n. 154, in attuazione dell'opzionale previsione di cui all'art. 5 della direttiva 93/98/CEE concernente l'armonizzazione comunitaria della durata di protezione del diritto d'autore e di alcuni diritti ad esso connessi<sup>23</sup> – né un particolare riconoscimento come opera creativa a sé stante, tanto da parte della dottrina quanto della giurisprudenza<sup>24</sup>: non vi è infatti dubbio che anche nel nostro paese la protezione del diritto d'autore richieda un pur minimo grado di creatività come espressione originale della personalità dell'autore<sup>25</sup>, confor-

memente alle origini illuministico-romantiche di *Ur-Bildung* del «genio», ma secondo un criterio ribadito altresì dalla recente legislazione comunitaria per la differenziazione tra le opere fotografiche e le più semplici fotografie documentarie di reportage (queste ultime tutelate anche in Italia da un più limitato diritto «connesso» al diritto di autore, *ex artt.* 87 ss. l.aut.)<sup>26</sup>. Per la maggior parte della dottrina e della giurisprudenza, inoltre, l'indefettibile requisito della creatività, oltre all'espressione soggettiva della personalità dell'autore, implica un altrettanto imprescindibile requisito di novità oggettiva dell'opera rispetto allo stato dell'arte preesistente, rendendo così tutelabili anche opere scientifiche, storiche o didattiche<sup>27</sup>, sia pur nei limiti della loro originale ridondanza espressiva rispetto a fatti, dati ecc., comuni ad altre opere precedenti, ma non l'opera che – per caso fortuito o ricostruzione voluta<sup>28</sup> – sia già stata creata da terzi anteriormente.

Non è tuttavia una mera coincidenza, probabilmente, che uno dei primi esempi normativi di tutela dell'edizione critica o scientifica sia stato adottato proprio in Germania fin dal 1965<sup>29</sup>; né pare forse altrettanto casuale che, a seguito dell'inserimento di questa protezione anche all'art. 5 della direttiva 93/98/CEE, l'Italia sia stata fra i pochissimi Stati membri ad avvalersi di siffatta facoltativa fattispecie<sup>30</sup>. Soprattutto in Germania e in Italia, infatti, il recupero della tradizione classica da parte di archeologi e filologi di varie discipline letterarie o plastico-figurative specialmente a partire dal XIX secolo – dallo stesso K. Lachmann (1793-1851) in poi<sup>31</sup> – non soltanto ha conosciuto con più particolare intensità il faticoso percorso ricostruttivo dell'ecdotica, ma ha visto essi stessi operare pure come traduttori di opere classiche e altresì come autori di proprie opere originali specialmente di natura storico-scientifica<sup>32</sup>. Questa particolare sensibilità alla ricostruzione presente delle altrui opere passate – se è posta qui come pura ipotesi di emersione storica nei due paesi in cui la filologia ha avuto il maggiore rapporto con le dirette fonti di un passato anche lontano<sup>33</sup> – può allora spiegare la genesi delle due norme di diritto positivo: ma non è sufficiente per spiegarne la parziale diversità di risultati nell'attribuzione della titolarità e nel meccanismo di gestione negoziale del diritto sulle edizioni critiche. Come si è infatti rilevato sopra, la disciplina tedesca (anche nel testo riformulato sul tema dalla legge sul diritto d'autore, per effetto dell'adeguamento alla norma comunitaria)<sup>34</sup> attribuisce il diritto di sfruttamento esclusivo dell'edizione critica o scientifica all'autore (*rectius*: curatore) della stessa come diritto connesso, quale risultato di un'attività selettiva – fra tutte le possibili varianti<sup>35</sup> – che si distingue in maniera essenziale dalle edizioni precedentemente conosciute dei sottostanti testi.

Risulta quindi evidente come il legislatore tedesco, pur riconducendo correttamente la laboriosa attività del filologo all'ambito dei diritti «connessi» al diritto d'autore – in quanto aventi a oggetto non un risultato nel senso «creativo» o «autorale» sopra indicato<sup>36</sup>, ma ciò nonostante una raffinata attività di *sweat of the brow* meritevole di tutela da appropriazioni altrui<sup>37</sup> –, abbia legittimato alla protezione il soggetto fisico che ha effettuato tale attività, ossia il «curatore» dell'edizione critica o scientifica, con un'operazione analoga a quella che attribuisce al curatore di un'opera collettiva i diritti d'autore sull'opera come un tutto per il lavoro di selezione e di coordinamento (art. 7 l.aut., conformemente all'art. 5 CUB), secondo una tradizione di matrice kantiana<sup>38</sup> – tuttora persistente nell'ordinamento tedesco, ma che ha influenzato in maniera determinante pure il diritto continentale europeo – nell'attribuzione del diritto unicamente all'autore quale soggetto «fisico» e «spirituale» dell'opera, estesa in questa ipotesi anche al diritto connesso su di un risultato non oggettivamente creativo nell'accezione suddetta, ma parimenti meritevole di tutela in favore del filologo. Tale scelta sull'attribuzione della titolarità del diritto connesso (*verwandte Schutzrechte*) sull'edizione critica o scientifica non era infatti scontata: al contrario, la costituzione dei *droits voisins* (o *neighboring rights*) è stata per l'appunto originata dalla pressione delle imprese o di altri soggetti para-autoriali per ottenere diritti esclusivi *iure proprio* sopra realizzazioni che a essi non avrebbero altrimenti potuto spettare, almeno secondo la matrice bernese del *droit d'auteur* di stampo continentale<sup>39</sup>, che contempla come unici titolari di diritti d'autore soggetti fisici che esprimano nell'opera la «propria» creatività personale. Non è senza significato che i titolari dei diritti connessi o «para-autoriali» siano in particolare sempre più le imprese e non i soggetti fisici che effettuano le prestazioni «connesse» all'opera originaria, quali i produttori di fonogrammi o le imprese audiovisive, le emittenti radio-televisive o i costitutori di banche-dati<sup>40</sup>. Diversa sorte erano riusciti a ottenere – almeno in sede internazionale e grazie al maggiore contropotere contrattuale delle loro organizzazioni sindacali internazionali quali lavoratori – gli artisti interpreti ed esecutori, anch'essi rimasti a lungo tra «color che son sospesi» fra il novero degli autori o, all'opposto, dei meri prestatori d'opera senza alcun diritto su propri «beni immateriali»: il riconoscimento sempre maggiore dei loro diritti quali persone fisiche nell'ambito dei diritti connessi – risolvendosi così con il ricorso a tale categoria la *vexata quaestio* circa il loro carattere «autorale» o meno<sup>41</sup> – ha inoltre contribuito a limitare in maniera rilevante le attribuzioni di diritti sulle loro prestazioni a favore delle imprese di spettacolo<sup>42</sup>.

Non così è avvenuto in Italia.

Per la lata formula dell'art. 5 della direttiva citata, che non precisa a quale soggetto debba appartenere la posizione soggettiva<sup>43</sup>, l'art. 85-*quater* l.aut. attribuisce il diritto connesso sulle edizioni critiche al soggetto che le pubblica. L'interpretazione di siffatta espressione potrebbe *in primis* risultare ambigua ed essere oggetto di due differenti soluzioni a seconda che s'intenda per «pubblicazione», in senso lato, la facoltà di divulgare l'opera (spettante allora all'autore-curatore dell'edizione critica, per analogia con l'art. 12, comma 1°, l.aut.)<sup>44</sup>, ovvero la «pubblicazione» in senso editoriale (come nell'ipotesi degli artt. 118, 127 o 128 l.aut.), che identificherebbe il titolare nell'impresa editrice. Il comma 2° dell'art. 85-*quater*, tuttavia, sembra risolvere altrettanto inequivocabilmente il dubbio ermeneutico nel secondo senso, attribuendo al curatore dell'edizione critica o scientifica soltanto il diritto morale alla menzione del nome, fermi restando i suoi «rapporti contrattuali con il titolare dei diritti di utilizzazione economica di cui al comma 1°». Ne deriva, dunque, *a contrario*, che è l'editore il titolare dei diritti di utilizzazione economica previsti al comma 1°, salvo il dovere di quest'ultimo di rispettare i rapporti contrattuali per cui la pubblicazione è avvenuta nei confronti del curatore stesso (ad es. con un contratto di edizione, di opera intellettuale, di lavoro subordinato ecc.), ma senza che, sul piano patrimoniale, il curatore sia tutelato in maniera diversa da qualsiasi altro contraente, il cui diritto a vedere rispettati i contratti dei quali è parte costituisce già principio generale dell'ordinamento giuridico (art. 1372 c.c.)<sup>45</sup>: a differenza di artisti e interpreti, probabilmente, l'assai più limitata influenza dei filologi sul piano politico-economico rispetto agli editori e alle loro associazioni – in sede tanto europea, quanto nazionale – ha condotto la disciplina italiana ad attribuire il diritto connesso unicamente a favore dei secondi<sup>46</sup>. Sebbene tale risultato non sia di per sé incompatibile con la Convenzione di Berna sull'attribuzione a titolo originario dei diritti esclusivi sulle opere in favore degli effettivi creatori quali persone fisiche – trattandosi qui per l'appunto di diritti connessi e non di diritti d'autore in senso stretto, che anche le norme internazionali consentono di attribuire alle imprese per la loro rilevanza economica piuttosto che a *flesh-and-blood persons* per la loro attività «spirituale» – essa è sintomatica della sempre maggiore rilevanza che gli editori tanto singoli quanto organizzati hanno nei confronti dell'odierno legislatore anche in Italia<sup>47</sup>: si può osservare infatti che – in passato esclusi dalla titolarità diretta di diritti connessi a loro favore, a differenza di produttori fonografici e audiovisivi, emittenti radio-televisive, editori multimediali ecc. – gli editori anche cartacei rinvengono nel-



la disciplina delle edizioni critiche o scientifiche la prima fattispecie normativa di diritto connesso a loro favore, eliminando così dal gioco dei diritti di sfruttamento economico il curatore, se non in virtù dei diritti che per contratto questi sia riuscito (eventualmente) a imporre alla più forte controparte imprenditoriale. L'ipotesi non è peraltro del tutto nuova, poiché anche il curatore di un'opera collettiva – quali riviste, dizionari, enciclopedie ecc. –, pur acquisendo un vero e proprio diritto d'autore di secondo grado sull'opera come un tutto *ex artt. 3 e 7, comma 1°*, l.aut., per l'organizzazione coordinata del piano dell'opera medesima, vede comunque «espropriato» ogni proprio diritto di utilizzazione economica a causa di un trasferimento *ex lege* in favore dell'editore, salvo platonico patto contrario, permanendogli unicamente i diritti morali di paternità della curatela e del rispetto da mutilazioni così gravi dell'opera collettiva da arrecare un pregiudizio al suo onore o alla sua reputazione professionale (art. 38, comma 1°, l.aut.). L'attribuzione diretta dei diritti di sfruttamento all'editore, *ex art. 85-quater*, appare invece incongrua per due motivi: in primo luogo, perché la persistenza del diritto di paternità e della relativa menzione nelle pubblicazioni in capo al curatore – analogamente ad artisti interpreti ed esecutori *ex art. 83* l.aut., che peraltro coerentemente mantengono anche la titolarità dei propri diritti patrimoniali, *ex art. 80* l.aut. – denota una spettanza originaria del diritto sull'edizione critica in favore di questo soggetto; in secondo luogo, perché l'antitetica attribuzione frazionata (e forzata) dei diritti patrimoniali in capo all'editore – a meno di ravvisarvi una trasmissione *ex lege* in via derivativa per un rapporto di commissione editoriale che non è detto peraltro sussistere secondo l'*id quod plerumque accidit* – appare comunque giustificata dalla dottrina su di una (contraddittoria) prevalenza causale dell'investimento imprenditoriale della casa editrice sul lavoro intellettuale del curatore<sup>48</sup>, sempre sull'inderogabile presupposto presuntivo che quest'ultimo abbia agito su commissione dell'editore medesimo o per effetto di un contratto di edizione per un testo critico da realizzare a iniziativa, rischio e organizzazione della casa editrice.

### 7. *L'edizione critica come opera derivata e la relativa casistica*

Il risultato assai poco soddisfacente per il curatore che l'attuazione della disciplina comunitaria ha comportato in Italia non esclude tuttavia altre soluzioni più favorevoli qualora il lavoro ecdotico e ricostruttivo del filologo risulti ciò nonostante «creativo» anche nel senso soggettivo-personale del termine. La progressiva diminuzione del livello di originalità creativa, tan-

to nel campo autoriale in senso stretto, quanto nel corrispondente settore tecnico delle invenzioni brevettabili<sup>49</sup>, ha condotto a volte, infatti, a considerare protetta dal diritto d'autore anche la cosiddetta *kleine Münze*, ossia l'opera dotata di un'originalità creativa davvero minimale (tabelle o formulari, almanacchi, lunari, slogan pubblicitari ecc.)<sup>50</sup>. Sebbene tali «estrogenazioni» del diritto d'autore debbano essere criticate per il «blocco» monopolistico che provocano nella circolazione di così *trivial works-of-mind* senza alcuna meritevole necessità di uno *ius excludendi omnes alios*, non v'è dubbio che anche l'edizione critica o scientifica con un pur minimo livello di espressione di creatività personale del curatore nel risultato ricostruttivo possa aspirare alla tutela quale opera dell'ingegno, sia pure derivata, come già espresso ampiamente in precedenza<sup>51</sup>. E ciò – si badi – non perché l'opera filologica di ricostruzione sia uno «spicciolo creativo» sul piano del risultato intellettuale, ma perché, nell'opera tutelata dal diritto di autore in senso stretto, l'originalità creativa deve altresì estrinsecarsi nell'obiettiva novità di un'opera da un'altra, come si è sopra evidenziato<sup>52</sup>: pare allora evidente che, paradossalmente, quanto più il filologo ricostruisca con scrupolo e attenzione l'opera originaria, tanto più il risultato è «non-creativo» per definizione, analogamente a quanto si è notato in tema di restauro per le opere dell'arte figurativa<sup>53</sup>.

Se devono dunque condividersi gli scrupoli della dottrina, anche spagnola, per non «ingessare» ogni opera già caduta in pubblico dominio sotto «nuovi» diritti d'autore che vanificherebbero la libera circolazione del sapere anche nei confronti degli stessi filologi e degli editori<sup>54</sup>, i quali ricorrano alle precedenti versioni per poterne effettuare di nuove – divenendo altrimenti l'ipertrofia protettiva un boomerang per gli stessi soggetti che devono accedere a fonti di pubblico dominio e utilizzarle, come avvenuto per la (ri)creazione *à la Walt Disney*<sup>55</sup> –, si può ammettere una tutela d'autore, ancorché come opera derivata, pure per edizioni critico-scientifiche che attingano a un sufficiente livello di risultato «arbitrario», quale espressione di un'originale creatività personale del curatore<sup>56</sup>, come anche la giurisprudenza italiana di legittimità ha infatti sancito.

#### *8. Il bilanciamento degli interessi fra i titolari dei diritti connessi sull'edizione critica e la libera utilizzazione delle opere in pubblico dominio*

In assenza di siffatta creatività, tuttavia, l'opzione comunitaria per l'ambito dei diritti connessi appare probabilmente la più confacente per le edizioni critiche, analogamente a quanto è avvenuto per gli artisti inter-

preti ed esecutori, da un lato differenziandosi l'interprete, l'esecutore e il filologo dall'autore «vero e proprio» dell'opera dell'ingegno, dall'altro non lasciandosi però privo di tutela l'importantissimo lavoro intellettuale (nonché temporale e finanziario)<sup>57</sup> di ricostruzione da parte del filologo, con un periodo di durata dell'esclusiva<sup>58</sup> altresì più compatibile fra l'esigenza pubblica di disseminazione e di libera (ri)utilizzo delle opere cadute in pubblico dominio e le altrettanto legittime esigenze di esclusivo sfruttamento da parte dei curatori (o, in Italia, dei loro editori).

Sulla base di quanto sopra espresso, nonché dell'insegnamento del Supremo Collegio<sup>59</sup>, può dunque condividersi la sentenza del Tribunale di Milano, 19 novembre 2001<sup>60</sup>, che ha escluso l'attribuzione del diritto d'autore per un'edizione critica «quando il filologo si limiti ad aggiungere un numero limitato di opzioni individuali rispetto alla tradizione filologica precedente». Nella fattispecie, il tribunale ha infatti negato la protezione d'autore a un'edizione critica dei *Consigli ai politici* di Plutarco per nove ro di varianti individuali – riscontrabili nelle note al testo – rispetto alle «lezioni» di Corriere e di Cuvigny; mentre, a sua volta, la «ripresa» di alcune varianti da una precedente edizione critica – il cui curatore aveva instaurato la causa per il preteso plagio – è stata considerata comunque quale serie di legittime citazioni, con relativa menzione della fonte presente nel corredo bibliografico e nelle corrispondenti note, ai sensi dell'art. 70 l.aut., nonché dell'art. 10 CUB, anche nel caso in cui tali varianti si fossero considerate proteggibili mediante diritto d'autore.

Si dimostra così come un'eccessiva tutela d'autore finirebbe – per l'appunto – con il produrre una paralisi editoriale, a detrimento dei curatori stessi, mentre l'attribuzione di un più limitato (anche nel tempo) diritto connesso sembra, come si è rilevato, contemperare meglio gli interessi delle parti (curatori precedenti, curatori *new-comers*, editori, fruitori e studiosi terzi)<sup>61</sup>. Per le stesse ragioni, pare quindi eccessivamente largheggiante la sentenza del Tribunale di Firenze, 1° settembre 2005<sup>62</sup>, che ha riconosciuto invece un'opera dell'ingegno protetta dal diritto d'autore – sia pure come opera derivata – per «l'apporto culturale» di rielaborazione dell'opera originaria, concretizzante «l'attento esame delle fonti collazionate» in applicazione delle scienze estetiche e stilistiche, oltre che musicali. Come nel caso deciso dalla Corte di Cassazione (*L'Italiana in Algeri*)<sup>63</sup>, infatti, anche questa fattispecie riguardava un'edizione critica di opere musicali (*La Cenerentola* e *Il Barbiere di Siviglia*) di G. Rossini: la sentenza ha d'altronde attinto alle risultanze del perito giudiziale, che, nella consulenza tecnica d'ufficio, aveva dichiarato che «non esiste un'edizione critica definitiva» e che



pertanto – qualora sussistano plurime versioni «autentiche» – ciascun curatore «deve scegliere la versione che appare come la più aderente alla concezione artistica dell'autore stesso; ciò non vuol dire semplicemente scegliere una delle diverse versioni, bensì formulare una versione che è il frutto dell'opera di ricostruzione che considera l'intera tradizione nonché le fonti secondarie ed il contesto». Ne consegue che «le scelte operate dal curatore sulla base della valutazione delle diverse fonti incidono sul contenuto del testo e determinano in misura rilevante il risultato esecutivo; nel caso delle opere liriche di *Cenerentola* e del *Barbiere*, tale opera risulta in ogni caso necessaria poiché le stesse devono essere ricavate da fonti diverse dagli autografi delle opere, provenendo da lavori realizzati precedentemente»<sup>64</sup>. A identiche conclusioni era pervenuta pure la Commissione tecnica di esperti nominata dalla SIAE, secondo la quale l'attività del curatore aveva di fatto «comportato il completamento di parti mancanti nell'originale, la correzione di errori, sviste ed aggiunte ulteriori non autografe, fraseggi, articolazioni, coloriti, dinamica, risoluzione di abbellimenti, indicazioni di “arco”, “pizzicato”, “a tempo”, “solo”, “viola con basso”, oltre alla parziale realizzazione del basso continuo», realizzando una vera e propria rielaborazione di carattere creativo – sia pure derivato *ex art. 4 l.aut.* – per «l'ampiezza e la profondità degli interventi»<sup>65</sup>. L'estrema apertura nei confronti di una tutela secondo il diritto d'autore può essere derivata nella fattispecie sia dalla circostanza che, all'epoca delle avvenute rappresentazioni (1993-95), la norma sulla tutela delle edizioni critiche nell'ambito dei diritti connessi non era ancora stata emanata<sup>66</sup>; dall'altro, nella evidente circostanza che un manoscritto musicale si presta certamente a uno spettro ben maggiore di variazioni – anche esecutive, come ribadisce la sentenza – che mancano in un mero libretto o in altre opere strettamente letterarie<sup>67</sup>. Potrebbe ciò nonostante apparire dubbio che l'attività del curatore di un'edizione critica musicale quale pure descritta dal consulente del giudice e dalla Commissione della SIAE (che, fra l'altro, era parte in causa, avendo essa convenuto in giudizio il teatro al fine di percepire i compensi da riversare poi al curatore-autore e all'editore musicale) consista di per sé in un'attività di risultato creativo e non piuttosto in un'attività di mezzi intellettuali – pur relevantissimi e analoghi al lavoro del restauratore o dell'artista interprete o esecutore – che giustificano peraltro la *ratio* di un diritto «connesso» al diritto d'autore contro appropriazioni parassitarie del lavoro intellettuale, personale o imprenditoriale altrui, più che il perseguimento di un nuovo risultato obiettivamente creativo<sup>68</sup>, per quan-

to derivato, quale vero e proprio oggetto della tutela del diritto d'autore in senso stretto, così al contempo superandosi in radice il «paradosso ecdotico» sopra posto in luce<sup>69</sup>.

Sotto questo profilo si deve dunque auspicare non solo che le ulteriori legislazioni degli Stati membri implementino la tutela opzionale offerta dalla direttiva 93/98/CEE – che potrebbe altresì divenire cogente e fornire indicazioni più tassative sull'individuazione dei soggetti titolari – ma che, anche in Italia, l'art. 85-*quater* possa essere modificato tenendo conto di un'attribuzione dei diritti di sfruttamento a titolo originario nonché del loro mantenimento a favore dei filologi quali persone fisiche e... spirituali nel senso della loro insostituibile attività intellettuale, secondo l'ottica kantiana di *geistiges Eigentum*. Già allo stato attuale, peraltro, deve altresì coerentemente ribadirsi come un'eventuale tutela dell'edizione critica ai sensi del diritto d'autore – sia pure come opera derivata – risulti assorbente, escludendo la disciplina di diritto connesso a favore dell'editore, avendo la fattispecie carattere alternativo e non cumulativo, analogamente a quanto avviene per la tutela di una banca-dati secondo l'art. 1, comma 2°, l.aut., rispetto all'alternativa protezione *sui generis*. L'oggetto del diritto qui è infatti il medesimo e non consente il concorso dei diritti d'autore e connessi, come invece ad esempio avviene con la coesistenza dei diritti dell'autore e dei diritti di artisti interpreti, produttori ecc. aventi a oggetto distinti beni immateriali (l'opera, l'interpretazione, il fonogramma).

### Note

<sup>1</sup> Sotto l'egida della Bolla *Inter Multiplices* di Alessandro VI, la Prammatica dettata dai re cattolici l'8 giugno 1502 stabilì i principi sul controllo previo all'edizione, che si manterranno da allora fino al costituzionalismo. L'intervento sull'edizione si concentrava sul divieto di stampare senza licenza reale o le persone espressamente autorizzate. Tale legislazione iniziale e i suoi sviluppi si possono consultare nella compilazione di F. de los Reyes Gomez, *El libro en España y América. Legislación y censura (Siglos XV-XVIII)*, 2 voll., Madrid, Arco/Libros SL, 2000. Il riconoscimento della libertà di stampa fu anticipato dal Decreto IX delle Cortes del 10 novembre 1810 e, in via definitiva, dall'art. 371 della Costituzione del 1812: «todos los españoles tienen libertad de escribir, imprimir y publicar sus ideas políticas sin necesidad de licencia, revisión o aprobación alguna anterior a la publicación, bajo las restricciones y responsabilidades que establezcan las leyes». Sulle conseguenze di questa nuova libertà rimando al mio studio S. Muñoz Machado (dir.), «Los libros y las leyes», in *Comentarios a la Ley de la lectura, del libro y de las bibliotecas (Ley 10/2007, 22 junio)*, Madrid, Iustel, 2008.

<sup>2</sup> L'espressione, riferita all'ordine giuridico medievale è, com'è noto, di Max Weber, *Wirtschaft und Gesellschaft*, trad. sp. J. Ferrater Mora («Economía y sociedad»), México, Fondo de cultura económica, 1944, t. III, p. 172; t. IV, p. 223.

<sup>3</sup> Lo straordinario preambolo alla prima Costituzione rivoluzionaria francese, del 3 settembre 1791, è costituito da appena una dozzina e mezza di righe, tutte dedicate a mettere in risalto che la nuova Costituzione stabilisce l'abolizione generale delle prerogative e dei privilegi che «vulneravano la libertà e l'uguaglianza dei cittadini». Nella «congiura dell'uguaglianza» veniva anticipata la *Dichiarazione dei diritti dell'uomo e del cittadino* del 16 agosto 1789, che si colloca al centro del nuovo sistema politico (art. 1: «Gli uomini nascono e rimangono liberi e uguali nei diritti. Le distinzioni sociali non possono essere fondate che sull'utilità comune»). Altri precetti capitali della *Dichiarazione* si riferiscono ad applicazioni specifiche dell'uguaglianza).

<sup>4</sup> Per la formazione e l'evoluzione dei diritti di proprietà intellettuale in Francia, M. C. Dock, *Etude sur le droit d'auteur*, Paris, Librairie général de droit et de jurisprudence, 1963; H. Desbois, *Le droit d'auteur en France*, 3<sup>a</sup> ed., Paris, Dalloz, 1978. In chiave comparata, J. C. Ginsburg, «A Tale of Two Copyrights: Literary Property in Revolutionary France and America», in B. Sherman, A. Strowel (eds.), *Of Authors and Origins*, Oxford, Oxford University Press, 1994, pp. 131-58; anche l'esposizione storica comparata di J. A. L. Sterling, *World Copyright Law*, London, Sweet & Maxwell, 1999, pp. 7 ss. In Spagna si occupa di evoluzione dei diritti d'autore R. Xalabarder, «Derecho de autor: el desarrollo de objetivos de protección. ¿Cuán lejos hemos evolucionado desde las raíces?», *Actas de Derecho Industrial y Derecho de Autor*, 28 (2007-08), pp. 529 ss.

<sup>5</sup> I contributi di J. Locke sulla qualificazione della proprietà come diritto fondamentale sul quale si basano tutti gli altri (nel *Trattato sul governo civile*, 2<sup>a</sup> ed., 1694; per il suo significato, cfr., in lingua spagnola, di J. M. Lasalle, *Locke, liberalismo y propiedad*, Madrid, Servicio de Estudios del Colegio de Registradores, 2003, anche se analisi dell'opera si possono trovare in qualsiasi nazione e lingua; un'eccellente edizione critica del *Secondo trattato* si deve a J.-F. Spitz, Paris, PUF, 1994) furono accolti immediatamente nella Costituzione degli Stati Uniti e dal costituzionalismo francese. In quest'ultimo caso la definizione della proprietà nei termini utilizzati nel testo si trova nell'art. 17 della *Dichiarazione* del 1789: «La proprietà essendo un diritto inviolabile e sacro, nessuno può esserne privato, salvo quando la necessità pubblica, legalmente constatata, lo esiga in maniera evidente, e previa una giusta indennità». In Spagna, sebbene la consacrazione del diritto di proprietà si trovi nella Costituzione di Cadice, i termini di riferimento non si impiegano fino alla legislazione di espropriazione del 1836.

<sup>6</sup> Questa idea secondo la quale il diritto degli autori è limitato nel tempo è stata applicata anche in altri sistemi giuridici in cui non si utilizzava lo schema proprietario. Il famoso art. 1 della Sezione 8<sup>a</sup> della Costituzione degli Stati Uniti del 1787 recita: «Congress shall have the power [...] to promote the progress of science and useful arts, by securing for limited times to author and inventors, the exclusive rights to their respective writings and discoveries». La stessa Costituzione dispone quindi la protezione dei diritti degli autori sugli scritti e sulle scoperte, ma «for limited times». La ragione di tale restrizione è spiegata nel precetto citato. Ma su di essa insisteva il *Copyright Act* del 1790: il diritto è concesso «principalmente a beneficio del pubblico [...] a beneficio della maggioranza del popolo, nella misura in cui la concessione di incentivi agli inventori stimolerà la scrittura e l'invenzione».

<sup>7</sup> Sulla nascita della dottrina del dominio pubblico e sulle sue ragioni, rimando al mio *Tratado de Derecho Administrativo y Derecho Público General*, I, 2<sup>a</sup> ed., 2006, pp. 821 ss.

<sup>8</sup> Una prima applicazione della categoria del «dominio pubblico» delle opere letterarie, precedente perfino all'applicazione dello stesso concetto ad alcuni beni pubblici es-

senziali come le acque o le ferrovie, fu fatta nella Legge sulla Proprietà Letteraria del 10 giugno 1847. La Legge sulla Proprietà Intellettuale del 1879 utilizzava diverse accezioni del dominio pubblico nel corso del suo articolato; la più importante è quella riguardante lo scadere dei termini di protezione dei diritti di sfruttamento dell'opera. La non coincidenza del concetto di dominio pubblico presente nel codice civile e nella legislazione amministrativa con quello utilizzato dalla legislazione sulla proprietà intellettuale è stata sottolineata da J. J. Marín López nel suo «Comentario al artículo 41 de la LPI», in R. Bercovitz Rodríguez-Cano (coord.), *Comentarios a la Ley de Propiedad Intelectual*, 3ª ed., Madrid, Tecnos, 2007, p. 725.

<sup>9</sup> Sterling, *World Copyright Law*, cit., p. 444, ha sviluppato alcune delle differenze tra il sistema di diritti d'autore continentale europeo, di taglio più personalista, e il sistema di copyright. Secondo questo autore le differenze si baserebbero sui seguenti punti: *a*) il sistema copyright è basato fundamentalmente su considerazioni economiche, mentre il sistema dei diritti d'autore è legato a un concetto di diritto della personalità; *b*) nel sistema di copyright l'autore può essere una persona sia fisica sia giuridica, mentre nell'ambito dei diritti d'autore si tratta sempre di un'attività riferibile a una persona naturale; *c*) nel sistema di copyright il riconoscimento legale dei diritti morali dell'autore ha avuto uno sviluppo lento. In quello dei diritti d'autore, invece, i diritti morali occupano una posizione preminente ed esiste una tradizione di alto livello di protezione di tali diritti; *d*) la fissazione in forma materiale dell'opera è generalmente essenziale nel sistema di copyright; in quello dei diritti d'autore, invece, non è necessaria per la protezione dell'opera; *e*) nel caso di opere cinematografiche, nel sistema di copyright il proprietario iniziale può essere una persona giuridica (ad esempio una compagnia di produzione), nel sistema di diritti d'autore invece deve essere chi ha contribuito alla creazione dell'opera; *f*) nel sistema di copyright l'imprenditore può essere il proprietario iniziale del copyright, mentre in quello di diritti d'autore la regola generale è che il lavoratore dipendente è il proprietario iniziale del diritto d'autore, anche se questo può essere ceduto, tramite contratto, all'imprenditore; *g*) non è normale nel sistema di copyright che i contratti contengano previsioni dettagliate sulla pubblicazione, mentre tali regolazioni dettagliate sono la regola nel sistema di diritti d'autore; *h*) quanto ai diritti connessi a quelli d'autore, negli Stati Uniti solo i lavori originali d'autore sono protetti dal copyright. I diritti connessi godono di una protezione minore o, a volte, di nessuna in particolare. Nel sistema di diritti d'autore, invece, è generalmente chiara la distinzione tra diritti d'autore nelle opere dell'ingegno e diritti connessi o vicini degli esecutori, produttori di fonogrammi, produttori televisivi o altri.

<sup>10</sup> La proposta di Victor Hugo nel suo discorso d'apertura al Congresso internazionale letterario del 1878: «Connaissez-vous rien de plus beau que ceci; toutes les oeuvres qui n'ont plus d'héritiers directs tombent dans le domaine public payant, et le produit sert à encourager, à vivifier, à féconder les jeunes esprits! Y aurait-il rien de plus grand que ce secours admirable, que cet auguste héritage légué par les illustres écrivains morts aux jeunes écrivains vivants! C'est là votre indépendance, votre fortune [...] Nous sommes tous une famille, les morts appartiennent aux vivants, les vivants doivent être protégés par les morts. Quelle plus belle protection pourriez-vous souhaiter? [...] Je vous demande avec instance de créer le domaine public payant dans les conditions que j'ai indiquées. Il n'y a aucun motif pour retarder d'une heure la prise de possession de l'esprit humain».

<sup>11</sup> In Marín López, «Comentario al artículo 41 de la LPI», cit., p. 729. In particolare, ai differenti problemi sulla durata della proprietà intellettuale si riferiscono vari studi inseriti nel libro curato da C. Rogel Vide, *La duración de la propiedad intelectual y las obras*

*en dominio público*, Madrid, Editorial Reus 2005. Lo stesso curatore riunisce in appendice gli «argomenti in favore della perpetuità della proprietà intellettuale», in contrasto con la durata limitata stabilita come principio in tutti i sistemi giuridici.

<sup>12</sup> «Comentario al artículo 11 de la LPI», in *Comentarios*, cit., pp. 196 ss.

<sup>13</sup> L'elenco di opere citate nel precetto è il seguente: *a)* libri, foglietti, stampe, epistolari, scritti, discorsi e allocuzioni, conferenze, relazioni forensi, spiegazioni *ex cathedra* e qualsiasi altra opera della stessa natura; *b)* composizioni musicali, con o senza testo; *c)* opere drammatiche e drammatico-musicali, coreografie, pantomime e in generale opere teatrali; *d)* opere cinematografiche e qualunque altra opera audiovisiva; *e)* sculture e opere di pittura, disegno, incisione, litografia, e racconti grafici, fumetti, così come i relativi saggi o bozzetti, e altre opere plastiche, applicate o no; *f)* progetti, piani, plastici e disegni di opere architettoniche e di ingegneria; *g)* grafici, mappe e disegni relativi alla topografia, alla geografia e in generale alla scienza; *h)* opere fotografiche e analoghe; *i)* programmi informatici.

<sup>14</sup> Seguo l'esposizione di A. Balduino, *Manuale di filologia italiana*, Firenze, Sansoni 1989.

<sup>15</sup> Ho studiato il significato e le conseguenze legislative di tale movimento «restaurazionista» nel mio saggio *La resurrección de las ruinas*, Madrid, Civitas, 2002. L'equiparazione temporale con lo sviluppo della filologia, che sostengo nel testo, va forse rivista alla luce degli studi pubblicati sotto la direzione di F. Rico, *Imprenta y crítica textual en el siglo de oro*, Valladolid, Universidad de Valladolid y Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2000.

<sup>16</sup> L'art. 26 della LPI stabilisce che «los derechos de explotación de la obra durarán toda la vida del autor y setenta años después de su muerte o declaración de fallecimiento».

<sup>17</sup> Mi riferisco alla sentenza della Corte di Cassazione del 17 gennaio 2001. Sulla regolamentazione della proprietà intellettuale in Italia, cfr., per tutti, A. Musso, *Diritto di autore sulle opere dell'ingegno letterarie e artistiche*, Bologna, Zanichelli, 2008. Sulle edizioni critiche in particolare, M. Basile, «Le edizioni critiche e scientifiche», *Annali italiani del diritto d'autore, della cultura e dello spettacolo* (a.i.d.a.), VII (1998). E, in relazione con la sentenza citata, il commento di R. Pellegrino, «Edizione critica di opera caduta in pubblico dominio fra diritto d'autore e diritto connesso», *Rivista di Diritto Industriale*, 3 (2002), pp. 239 ss.

<sup>18</sup> Per lo studio della legislazione tedesca in materia di diritti d'autore, cfr. il commento di G. Schricker, *Urheberrecht*, München, C. H. Beck, 1987.

<sup>19</sup> *Commission staff working paper on the review of the EC legal framework in the field of copyright and related rights*, Bruxelles, 19 July 2004 [SEC(2004) 995], a p. 12 afferma «there should be a continuing monitoring of the application of this article and the consequences for the functioning of the Internal Market».

<sup>20</sup> R. Bercovitz («Comentario al artículo 129», in *Comentarios*, cit., p. 1634) ha osservato che l'eliminazione della norma inserita nel precetto fu dovuta al fatto che i legislatori spagnoli «creyeron erróneamente que todas estas ediciones quedaban protegidas durante setenta años (arts. 26 ss. LPI) como obras derivadas, olvidándose de que no todas tienen, por poca exigencia que se aplique en tales casos, el nivel creativo u originalidad suficiente para ser consideradas como obras».

<sup>21</sup> Si può concordare su questo punto con il criterio espresso da Basile nel suo «Le edizioni critiche», cit., pp. 21 ss.

<sup>22</sup> Una volta normalizzato il regime dei diritti d'autore delle edizioni critiche, le peculiarità cui possono dar luogo le edizioni elettroniche e la comunicazione delle opere



attraverso le reti non pongono problemi che le differenzino dal resto della proprietà intellettuale; rimando a S. Muñoz Machado, *La regulación de la red. Poder y derecho en internet*, Madrid, Taurus, 2000, dove, alle pp. 191 ss., analizzo i problemi della proprietà intellettuale in questa nuova situazione.

<sup>23</sup> Cfr. il 20° «considerando» della direttiva, per cui «gli Stati membri dovrebbero conservare la facoltà di mantenere o di introdurre altri diritti connessi al diritto d'autore, in particolare in relazione alla protezione delle pubblicazioni critiche e scientifiche [...] al fine di garantire la trasparenza a livello comunitario, è tuttavia necessario che gli Stati membri che introducono nuovi diritti connessi ne diano notifica alla Commissione».

<sup>24</sup> Di per sé, infatti, la costruzione di uno *stemma codicum* «non è la rappresentazione dettagliata di come in concreto è avvenuta la trasmissione di un testo, ma è soltanto lo schema dei rapporti genealogici decisivi per valutare le diverse testimonianze»: così A. Stussi, *Introduzione agli studi di filologia italiana*, Bologna, il Mulino, 2<sup>a</sup> ed., 2007, p. 123. Per una rassegna sulla dottrina e sulla giurisprudenza prevalenti contrarie al carattere creativo della *restitutio textus*, cfr. Basile, «Le edizioni critiche», cit., specialmente pp. 15 ss.

<sup>25</sup> Cassazione, 12 gennaio 2007, n. 581, *Il Diritto d'Autore* (2007), p. 510; Cassazione, 12 marzo 2004, n. 5089, *aida*(2005), p. 423.

<sup>26</sup> Cfr. con chiarezza il 17° «considerando» della direttiva 93/98/CEE sull'originalità dell'opera dell'ingegno intesa come creazione intellettuale dell'autore che ne rispecchia la personalità.

<sup>27</sup> Come è tutelabile pacificamente dal diritto d'autore anche l'opera scientifica (art. 2, n. 1, l.aut., e art. 2575 c.c.), è pure pacifico che l'apparato scientifico di note, commenti, esegesi, riferimenti, tavole ecc., in un'edizione critica, possa essere protetto come opera compilativa – sussistendone una minima complessità creativa – o, al limite, come banca dati tutelata da diritto *sui generis* (art. 102-bis l.aut.): cfr. Basile, «Le edizioni critiche», cit., p. 16. In Germania, per la piena tutela di diritto d'autore dell'apparato scientifico di un'edizione critica cfr. Corte d'Appello di Berlino, 8 maggio 1990, *GRUR*(1991), p. 596, nel caso «Schopenhauer Ausgabe». Come osserva ancora Stussi, *Introduzione agli studi di filologia*, cit., pp. 136 ss., l'edizione critica viene inoltre normalmente corredata da un'apparato critico-scientifico che evidenzia al lettore «i criteri seguiti e le scelte operate ai vari livelli»: esso si distingue nell'apparato negativo, che indica «soltanto i testimoni portatori di lezioni divergenti rispetto alla lezione accettata nel testo critico; i portatori di quest'ultima sono, implicitamente, gli altri. Invece l'apparato positivo è completamente esplicito perché indica anche i testimoni della lezione accettata».

<sup>28</sup> Anche la dottrina estetica è divisa sull'ipotesi di uno scrittore che genuinamente componesse oggi giorno l'identico *Don Chisciotte* di Cervantes senza conoscerlo – immaginata da Borges, «Pierre Menard, autore del “Chisciotte”», in Id., *Finzioni*, Torino, Einaudi, 1982, pp. 35 ss. – per alcuni addivenendosi unicamente a un testo uguale (N. Goodman, C. Z. Elgin, *Reconceptions in Philosophy and Other Arts and Sciences*, London, Routledge, 1988, pp. 62 s.), per altri a un'opera distinta e soggettivamente nuova (così G. Genette, *L'opera dell'arte*, vol. I, *Immanenza e trascendenza*, trad. it. R. Campi, Bologna, CLUEB, 1999, pp. 257 ss.). La prima soluzione, sul piano giuridico, è però più corretta, avendo l'art. 1 l.aut. e l'art. 2575 c.c. fatto riferimento alla creatività estrinsecatasi non soltanto nell'individuale processo creativo, ma oggettivatasi nell'opera (cfr. puntualmente M. Are, *L'oggetto del diritto di autore*, Milano, Giuffrè, 1963, pp. 60 s.). Per la necessaria novità dell'opera in aggiunta alla sua originalità, quale implicito corollario della creatività, cfr. da ultimo Tribunale di Bologna, 17 gennaio 2006, *aida*(2008), p. 545.

<sup>29</sup> Legge tedesca sul diritto d'autore e sui diritti connessi del 9 settembre 1965 (par. 70).

<sup>30</sup> Cfr. *supra*, PAR. 4.

<sup>31</sup> S. Timpanaro, *La genesi del metodo del Lachmann*, Padova, Liviana, 2<sup>a</sup> ed., 1981. Per riferimenti ulteriori alla storia della filologia tedesca, cfr. C. Tagliavini, *Panorama di storia della filologia germanica*, Bologna, Patron, 1968; sulla sua influenza nel nostro paese, cfr. P. Scardigli, *Sulla filologia germanica in Italia*, Firenze, Sansoni, 1966. L'edizione delle opere di W. G. Goethe promossa dalla granduchessa Sofia a partire dal 1887 può considerarsi l'esempio per antonomasia del laboratorio dello scrittore come oggetto di genio, derivante dal decreto rivoluzionario francese sulla proprietà letteraria del 21 luglio 1793: così Stussi, *Introduzione agli studi di filologia*, cit., pp. 151 ss.

<sup>32</sup> Cfr. G. Tellini, *Filologia e storiografia: da Tasso al Novecento*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2002.

<sup>33</sup> Cfr. M. Scialuga, *Introduzione allo studio della filologia classica*, Alessandria, Edizioni Dell'Orso, 2003.

<sup>34</sup> Che ne ha elevato la durata da 10 a 25 anni: sulla legge tedesca in materia cfr. *supra* alla nota n. 29. Su questo cosiddetto *philological right*, cfr. per tutti A. Dietz, «Germany», in P. Geller (ed.), *International Copyright Law and Practice*, Newark (NJ), M. Bender-Lexis Nexis, 20<sup>a</sup> ed., 2008, p. 146.

<sup>35</sup> Nel testo originale tedesco, la disposizione in esame (par. 70 «Wissenschaftliche Ausgaben») precisa che: «(1) Ausgaben urheberrechtlich nicht geschützter Werke oder Texte werden in entsprechender Anwendung der Vorschriften des Teils I geschützt, wenn sie das Ergebnis wissenschaftlich sichtender Tätigkeit darstellen und sich wesentlich von den bisher bekannten Ausgaben der Werke oder Texte unterscheiden. (2) Das Recht steht dem Verfasser der Ausgabe zu. (3) Das Recht erlischt fünfundzwanzig Jahre nach dem Erscheinen der Ausgabe, jedoch bereits fünfundzwanzig Jahre nach der Herstellung, wenn die Ausgabe innerhalb dieser Frist nicht erschienen ist. Die Frist ist nach § 69 zu berechnen».

<sup>36</sup> Non può essere creativa l'edizione diplomatica – come riproduzione accurata e fedele del testo anche nel suo aspetto esteriore, in quanto permesso dall'uso di sempre più moderni caratteri di stampa (e, oggi, mediante scansione informatico): cfr. Stussi, *Introduzione agli studi di filologia*, cit., pp. 140 s.; ma, nonostante la terminologia, non appare creativa in senso autoriale nemmeno la cosiddetta edizione interpretativa, tramite la quale, «senza modificare la sostanza grafico-fonetica del testo, è possibile con mezzi semplicissimi, e per così dire immanenti, fornirne un'interpretazione» (*ibid.*, pp. 142 ss., anche per ulteriori esempi). E a maggior ragione non comporta lavoro creativo la cosiddetta «edizione dato l'originale», ossia la fedele riproduzione dell'originale di cui già si disponga, al limite unicamente adattando la grafia manoscritta agli usi di stampa secondo «criteri di edizione di natura prevalentemente redazionale» (*ibid.*, p. 146). Nello stesso senso, per la dottrina giuridica, cfr. Basile, *Le edizioni critiche*, cit., pp. 14 s.; sui metodi di filologia computazionale, cfr. A. Bozzi, «Edizione elettronica e filologia computazionale», in A. Stussi (a cura di), *Fondamenti di critica testuale*, Bologna, il Mulino, 2<sup>a</sup> ed., 2006, pp. 207 ss.

<sup>37</sup> Sull'insufficienza di un'attività puramente tecnica o del risultato di un lavoro intellettuale (cosiddetto *sweat of the brow*), ma non «creativo» in senso artistico o letterario, perfino nell'ordinamento anglo-americano, cfr. Corte Suprema degli Stati Uniti, 27 marzo 1991, nel caso «Feist Publications inc. v. Rural Telephone Service co.», *Foro Italiano*, IV (1992), cc. 37 ss., con nota di A. Zoppini.

<sup>38</sup> Sul persistente sistema «monistico» del diritto d'autore tedesco – conformemente alle teorie kantiane su tale diritto come espressione della personalità del soggetto fisico – cfr. più

ampiamente P. Greco, P. Vercellone, «I diritti sulle opere dell'ingegno», in *Trattato di diritto civile italiano*, vol. XI, t. 3°, Torino, UTET, 1974, pp. 177 ss.; all'estremo opposto, per una concezione della materia in questione come mero diritto di sfruttamento economico dell'opera tramite riproduzioni commerciali (significativamente *copy-right* e non *author's right*) è il sistema anglo-americano, che, coerentemente, attribuisce pure la qualità di autore a titolo originario anche a *legal entities* e non soltanto a *natural persons*. La Convenzione di Berna (d'ora innanzi CUB) – alla quale infatti gli Stati Uniti hanno aderito solo nel 1987 – e l'ordinamento italiano dei diritti d'autore conformato su di essa hanno adottato un sistema misto o «dualistico» di diritti morali della personalità e di diritti di sfruttamento economico di matrice proprietaria (o proprietà «intellettuale»), che in Germania è tuttavia ancora segnatamente specificata come «spirituale» (*geistiges Eigentum*), così come in Francia l'opera dell'ingegno letteraria o artistica viene tuttora denominata *oeuvre de l'esprit* (da ultimo A. Musso, «Proprietà intellettuale», in *Enciclopedia del diritto. Annali*, vol. II, t. 2°, Milano, Giuffrè, 2008, pp. 890 ss., anche per ulteriori riferimenti). Sia la convenzione bernese sia gli ordinamenti continentali dualistici – e *a fortiori* monistici – riconoscono tuttavia quali autori unicamente le persone fisiche, come si può desumere inequivocabilmente dalla durata dei diritti patrimoniali di utilizzazione dell'opera, parametrati senza eccezioni secondo il termine minimo di cinquant'anni *post mortem auctoris*: cfr. infatti l'art. 7 CUB.

<sup>39</sup> Convenzione di Berna per la protezione delle opere letterarie e artistiche (CUB), 9 settembre 1886, riveduta da ultimo a Parigi il 24 luglio 1971, ratificata in Italia dalla legge 20 giugno 1978, n. 399, su cui G. Galtieri, *La protezione internazionale delle opere letterarie e artistiche e dei diritti connessi*, Padova, CEDAM, 1989, pp. 29 ss.

<sup>40</sup> Cfr. in particolare la Convenzione sulla protezione degli artisti, interpreti ed esecutori, dei produttori di fonogrammi e degli organismi di radiodiffusione, firmata a Roma il 26 ottobre 1961 e ratificata in Italia con legge 22 novembre 1973, n. 866, nonché il Trattato sulle interpretazioni ed esecuzioni e sui fonogrammi (WPPT), firmato a Ginevra il 20 dicembre 1996 in sede OMPI (Organisation mondiale de la propriété intellectuelle), ratificato insieme al parallelo trattato OMPI sul diritto d'autore (WCT), per quanto di propria competenza, dall'Unione Europea con decisione del Consiglio, 16 marzo 2000, n. 2000/278/CE, *G.U.C.E.*, 11 aprile 2000 L 89, pp. 6 s., sul quale cfr. A. Musso, «Il trattato internazionale OMPI sulle interpretazioni o esecuzioni e sui fonogrammi (WPPT)», in *AA.VV.*, *Internet e new trends di diritti d'autore e connessi*, Milano, Giuffrè, 2003, pp. 22 ss.; in Italia, i diritti connessi sono tutelati dal titolo II della legge 22 aprile 1941, n. 633 (l.aut.), e successive modifiche.

<sup>41</sup> Sulle precedenti dispute circa l'attività «creativa» ovvero «esecutiva» degli artisti interpreti, cfr. V. Durante, *I diritti dei musicisti interpreti*, Padova, CEDAM, 2000, pp. 4 ss.

<sup>42</sup> Anche gli artisti interpreti ed esecutori hanno dovuto infatti cedere in parte alcune loro prerogative di sfruttamento in favore delle imprese di spettacolo soprattutto cinematografiche: cfr. ad esempio l'art. 84, comma 1°, l.aut., anch'esso modificato in questa direzione dal D.Lgs. n. 154/1997, in attuazione della direttiva 93/98/CEE, ai sensi del quale, salva diversa volontà delle parti, si presume che gli artisti interpreti ed esecutori abbiano ceduto i diritti di fissazione, riproduzione, radiodiffusione, ivi compresa la comunicazione al pubblico via satellite, distribuzione, nonché il diritto di autorizzare il noleggio contestualmente alla stipula del contratto per la produzione di un'opera cinematografica o audiovisiva o sequenza di immagini in movimento.

<sup>43</sup> Nel testo italiano, l'art. 5 della direttiva 93/98/CEE recita: «gli Stati membri possono proteggere le edizioni critiche e scientifiche di opere diventate di dominio pubblico.



La durata della protezione di tali diritti sarà di trent'anni al massimo a decorrere dalla data in cui per la prima volta l'opera è stata lecitamente pubblicata». Nel testo inglese, «Member States may protect critical and scientific publications of works which have come into the public domain. The maximum term of protection of such rights shall be 30 years from the time when the publication was first lawfully published». Nel testo tedesco, «Die Mitgliedstaaten können kritische und wissenschaftliche Ausgaben von gemeinfrei gewordenen Werken urheberrechtlich schützen. Die Schutzfrist für solche Rechte beträgt höchstens 30 Jahre ab dem Zeitpunkt der ersten erlaubten Veröffentlichung». Nel testo spagnolo, ancora, «los Estados miembros podrán proteger las ediciones críticas y científicas de obras que hayan pasado a ser de dominio público. La duración de la protección de tales derechos será de treinta años a partir del momento en que, por primera vez, la edición se haya publicado lícitamente».

<sup>44</sup> Ma cfr. anche l'art. 3, par. 3, CUB.

<sup>45</sup> Cfr. Basile, *Le edizioni critiche*, cit., p. 22. Ne deriva in particolare che qualora la pubblicazione avvenga tramite una mera dazione di fatto del testo all'editore e non sia altrimenti comprovabile la natura del rapporto, potrebbe non ritenersi applicabile l'inefficacia probatoria della trasmissione all'editore per mancanza di forma scritta ex art. 110 l.aut, non trasferendo il curatore alcun proprio diritto patrimoniale, né d'autore, né connesso: cfr. V. De Sanctis, *Contratto di edizione. Contratti di rappresentazione e di esecuzione*, Milano, Giuffrè, 1984, pp. 80 s.

<sup>46</sup> La spettanza del diritto a colui che pubblica l'edizione non presuppone necessariamente un'impresa editrice, potendo perfino essere lo stesso curatore a pubblicare o comunicare l'opera al pubblico – oggi in maniera anche più agevole tramite apposizione diretta in un sito Internet, come aveva già ravvisato opportunamente Are, *L'oggetto*, cit., p. 352, fondandosi sulla precedente dottrina tedesca che aveva ascritto questo diritto allo *Herausgeber* (ossia «pubblicatore», identificabile allora nello scopritore o nel curatore più che nell'editore, per cui, in ambito legale, è impiegato il termine di *Verleger*) – sebbene il comma 2° dell'art. 85-*quater*, dove si distingue nettamente quest'ultima figura dal curatore, implichi pressoché inevitabilmente l'attribuzione del diritto a un editore professionale.

<sup>47</sup> Né sembra migliorare la situazione l'ulteriore riferimento del comma 3° alla lecita pubblicazione dell'edizione critica ai fini della decorrenza della durata dell'esclusiva – interpretata dalla dottrina come conferma di un preesistente assetto negoziale fra curatore e casa editrice (cfr. ad es. Basile, *Le edizioni critiche*, cit., p. 24) – non avendo altrimenti alcun titolo l'editore alla pubblicazione già sulla base dei menzionati principi generali in materia di proprietà e contratti: cfr. P. Auteri, in AA.VV., *Diritto industriale. Proprietà intellettuale e concorrenza*, Torino, Giappichelli, 3<sup>a</sup> ed., 2009, p. 603.

<sup>48</sup> Basile, *Le edizioni critiche*, cit., p. 21; M. Bertani, «La prima pubblicazione delle opere di “dominio pubblico”», in *aida*(1999), pp. 148 ss., secondo il quale s'incentiverebbe invece così la divulgazione delle edizioni ivi contemplate da parte degli editori, con conseguenti effetti benefici sul progresso culturale della collettività.

<sup>49</sup> Anche ai sensi dell'art. 48 del codice della proprietà industriale, per essere originale ai fini della brevettazione, basta che l'invenzione non sia evidente per un esperto del ramo rispetto allo stato della tecnica; la norma è peraltro conforme alla Convenzione di Monaco sul brevetto europeo (*non-obviousness*, art. 56 della Convenzione sul brevetto europeo).

<sup>50</sup> Per una critica, cfr. A. Musso, «Diritto di autore sulle opere letterarie e artistiche», in *Commentario del codice civile Scialoja-Branca*, diretto da F. Galgano, Bologna-Roma, Zanichelli-Il Foro Italiano, 2008, pp. 25 ss.

<sup>51</sup> Cfr. *supra*, PAR. 3.

<sup>52</sup> Cfr. *supra*, PAR. 6. Il caso è analogo alla tipologia dell'esecutore di jazz, tutelato dal diritto connesso «para-autoriale» ex artt. 80 ss. l.aut., ma che diviene autore – sia pure a titolo di elaboratore di opera derivata – quando i temi interpretati siano essenziali o appena abbozzati e l'artista non si limiti più a interpretarli, ma debba necessariamente arricchirli con musica propria che ne esprime una personale creazione espressiva (e non più solo la pur originale interpretazione o esecuzione di un'opera altrui). Sulla confusione tra autore ed esecutore nella musica jazz, caratterizzata da canovacci musicali o temi che il musicista «reinterpreta» ogni volta, cfr. A. Berliner, «Give and Take: The Collective Conversation of Jazz Performance», in AA.VV., *Creativity in Performance*, a cura di K. R. Sawyer, Greenwich (CT), Ablex, 1997, pp. 9 ss.; peraltro – come osserva Stussi, *Introduzione agli studi di filologia*, cit., p. 149 – anche «Balzac, pressato da scadenze contrattuali, e da necessità economiche, mandava in tipografia poco più che un canovaccio, e poi lo rimpolpava scrivendo sulle bozze».

<sup>53</sup> M. Bertani, *Impresa culturale e diritti esclusivi*, Giuffrè, Milano, 2000, pp. 314 ss.

<sup>54</sup> Greco, Vercellone, *I diritti sulle opere dell'ingegno*, cit., p. 89.

<sup>55</sup> Cfr. L. Lessig, «(Re)creativity: How Creativity Lives», in H. Porsdam (ed.), *Copyright and Other Fairy Tales: Hans Christian Andersen and the Commodification of Creativity*, Cheltenham (UK)-Northampton (MA), Elgar, 2006, pp. 15 ss.

<sup>56</sup> Cfr. *supra*, PAR. 3.

<sup>57</sup> Arbitrarietà naturalmente intesa come originalità «creativa» di risultato *ex novo* e non derivante da percorsi obbligati di ricostruzioni di opere anteriori. Solamente in caso di varianti aventi pari valenza stemmatica – in particolare – risulta necessario introdurre criteri ulteriori rispetto alla scelta meccanica, adottando «la variante che meglio si adatta all'*usus scribendi*, cioè alla lingua e allo stile dell'autore, del genere letterario, dell'epoca»; ovvero si deve elaborare «una *lectio difficilior* congetturale», in modo tale da spiegare le cosiddette «diffrazioni fra testimoni apparentemente erronei» (così Stussi, *Introduzione agli studi di filologia*, cit., pp. 126 ss.). Ciò, in particolare, quando si rinvenga un'*editio variorum* quale vero e proprio «collettore di varianti», ovvero sia «un manoscritto dove, sui margini o nell'interlinea, si trovano annotate le diverse lezioni presenti in altri manoscritti»: sebbene quest'attività già si effettui durante la fase di *recensio*, l'*emendatio* ne resta ben distinta nel metodo lachmanniano, come fase di correzione «congetturale (*ope ingenii*)», che renda il testo coerente nel senso, nello stile, e nella probabilità paleografica della congettura (*ibid.*, p. 132).

<sup>58</sup> Cfr. Bertani, *Impresa culturale*, cit., pp. 325 ss.

<sup>59</sup> L'art. 85-*quater*, comma 3°, ha sancito – rispetto alla durata massima di trent'anni secondo la direttiva – che la durata dei diritti di utilizzazione esclusiva di cui al comma 1° è di venti anni, con decorrenza dalla prima lecita pubblicazione, in qualunque modo o con qualsiasi mezzo effettuata. La decorrenza svincolata da un termine relativo alla morte dell'autore o curatore dell'edizione critica conferma la spettanza dei diritti patrimoniali in capo all'impresa editoriale, prescindendo da una persona necessariamente fisica. Non sembra invece percorribile l'opzione di Basile, *Le edizioni critiche*, cit., p. 25, per una tutela d'autore dell'edizione critica, ma con durata minore, essendo la direttiva n. 93/98/CEE totalmente inderogabile per quanto concerne il termine di durata di 70 anni *post mortem auctoris* per tutte le opere dell'ingegno, perfino laddove le condizioni e i requisiti per la tutela – com'è avvenuto ex art. 44, comma 1°, del codice della proprietà industriale circa la minor durata di protezione delle opere del disegno industriale, mo-

dificato *ex art.* 4, comma 4°, lett. *b*) del decreto legge 15 febbraio 2007, n. 10, convertito con modificazioni nella legge 6 aprile 2007, n. 46, per evitare la procedura d'infrazione comunitaria – fossero eccezionalmente rimessi alla discrezionalità degli Stati membri.

<sup>60</sup> Cassazione, 17 gennaio 2001, n. 559, *BMG Ricordi S.p.a. c. Ente Autonomo Teatro Regio di Torino*, cfr. *supra*, PAR. 3, nota n. 17, per la quale l'elaborazione di un'opera lirica può ottenere la protezione come opera di elaborazione creativa *ex art.* 4 l.aut. – rispettandosi il diritto esclusivo dell'autore di variare l'opera – se si sia proceduto a una sistemazione critica autonoma, suscettibile, per la ricostruzione dell'intento artistico che essa propone, dell'ordinaria fruibilità come opera musicale: in questo caso, peraltro, l'apporto personale autonomo e la sua rilevanza in ordine alla possibilità interpretativa di un'opera devono essere sempre accertati dal giudice di merito con un esame concreto della pretesa elaborazione, tenendosi anche conto dell'eventuale grado d'incertezza del testo originario e delle necessità – per chi pone mano all'elaborazione – di pervenire a una sua individuazione attraverso un'attività di deduzione, d'interpretazione e di critica, che, secondo i principi del diritto d'autore, può essere «creativa» nel senso di dare luogo a un contributo espressivo autonomo originale (ancorché non originario).

<sup>61</sup> In *a i d a* (2003), p. 737 (*G. Pisani e Biblioteca dell'Immagine s.a.s. c. G. Gardini e RCS Libri s.p.a.*).

<sup>62</sup> Fermo restando che – conformemente ai principi generali di diritto d'autore – a essere tutelata resta esclusivamente l'edizione critica come risultante dall'attività del curatore, non già il testo di base eventualmente in pubblico dominio (cfr. Musso, «Diritto di autore», cit., pp. 13 ss.). E fermo restando il diritto morale del curatore a essere menzionato nel caso di «ripresa» o di «citazione» delle sue varianti sufficientemente originali o rilevanti, come anche la norma sulle edizioni critiche conferma sia nei confronti dell'autore del testo originario (art. 85-*quater*, comma 1°, all'inizio), sia nei confronti del curatore stesso (comma 2°), indipendentemente dalla scadenza dei termini per l'utilizzazione economica, essendo siffatti diritti di paternità imprescrittibili aspetti morali.

<sup>63</sup> *Il Diritto d'Autore* (2006), p. 262, con nota di M. Fabiani, «L'edizione critica tra elaborazione creativa e diritto connesso». Nello stesso senso – eccessivamente largheggianti nella tutela – cfr. App. Torino, 25 settembre 2008 (*BMG Ricordi c. Teatro Regio di Torino*), in *Giurisprudenza Italiana* (2009), p. 1710.

<sup>64</sup> Cassazione, 17 gennaio 2001, n. 559, cfr. *supra*, PAR. 3 *in fine*.

<sup>65</sup> Così, in motivazione, p. 263.

<sup>66</sup> Con la conseguenza che il tribunale ha condannato il Teatro Comunale di Firenze, poi trasformato nella Fondazione Teatro del Maggio Musicale Fiorentino ai sensi del decreto legislativo 23 aprile 1998, n. 134, a versare i diritti spettanti al Mo. A. Zedda – quale autore dell'opera derivata – e all'editore Ricordi liquidati in euro 47.298,83, oltre agli interessi maturati nel frattempo.

<sup>67</sup> Fabiani, «L'edizione critica», cit., p. 265.

<sup>68</sup> M. Caraci Vela, *La filologia musicale. Istituzioni, storia, strumenti critici*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, s.d.; per altri riferimenti o esempi, anche sui relativi riflessi legali, cfr. Pellegrino, «Edizione critica», cit. (cfr. *supra*, PAR. 3, *in fine*).

<sup>69</sup> Maggiori possibilità creative piuttosto che interpretative può forse fornire la «filologia d'autore», che, nonostante la mera assonanza con la forma di tutela qui ipotizzata sul piano giuridico, si connota – sul piano ecdotico – come la metodologia per l'edizione di opere conservate in più manoscritti autografi o idiografi ovvero da stampe approvate dall'autore, «caratterizzate da varianti, stesure o redazioni plurime», distinguendosi altre-

sì «fin dove è possibile, tra materiali preparatori e testi, cioè, per es., tra una lista di proverbi siciliani e i manoscritti dove comincia a prender forma *I Malavoglia*»: A. Stussi, «Filologia d'autore», in Id. (a cura di), *Fondamenti di critica testuale*, Bologna, il Mulino, 2006. pp. 167 ss.

<sup>70</sup> Cfr. *supra*, PAR. 2, *in fine*, e PAR. 6. Cfr. M. Crosignani, «Edizione critica e diritto d'autore: un'antitesi superata?», *Giurisprudenza Italiana* (2001), pp. 1422 ss.

1<sup>a</sup> edizione, maggio 2010  
© copyright 2010 by  
Carocci editore S.p.A., Roma

Finito di stampare nel maggio 2010  
dalla Litografia Varo (Pisa)

ISBN 978-88-430-5366-7

Riproduzione vietata ai sensi di legge  
(art. 171 della legge 22 aprile 1941, n. 633)

Senza regolare autorizzazione,  
è vietato riprodurre questo volume  
anche parzialmente e con qualsiasi mezzo,  
compresa la fotocopia, anche per uso interno  
o didattico.