

TRIBUNALE ROMA

13 OTTOBRE 2005

GIUDICE: DE MASI

PARTI: M. METRI

(Avv. Bruni)

R. VENTURIERO

(Avv. Lombardi)

G. BELLISARIO

(Avv. Mastrolilli)

G. PEIRCE

(Avv. ti Recchi, Cavaudan)

O. BOURIKI

(Avv. ti Caporota, Calcioli)

MEDIASET S.P.A., R.T.I.

(Avv. Previti)

GRUNDY PRODUCTIONS ITALY

S.P.A.

(Avv. Micciché)

Format • Programma televisivo • Tutela legge sul diritto d'autore • Assenza • Format • Ulteriori elementi derivati • Format package • Compiutezza espressiva • Tutela

Il format di programmi televisivi contenente una sequenza di azioni, situazioni ed eventi organizzati attorno a più o meno determinati contenuti, unita agli elementi scenografici, nonché alle caratteristiche di protagonisti, interpreti, conduttori e concorrenti, non esprime di per sé originalità e novità oggettiva del lavoro, né tanto meno la personalità dell'autore.

Qualora al format vengano aggiunti ulteriori elementi « derivati », quali, ad esempio, la guida esplicativa, la videocassetta dimostrativa, le ricerche statistiche sul programma e la production bible, esso viene definito format package, e viene assimilato ad un'opera dell'ingegno dotata di compiutezza espressiva rispetto alle idee racchiuse nello schema di programma, i cui elementi compositivi, definitivamente esteriorizzati, non possono essere facilmente sostituiti senza rischio di alterazione dell'esito complessivo dello spettacolo e della sua identità.

Con atto di citazione ritualmente notificato la Metri espose: che, in data 24 gennaio 2001, consegnava a Venturiero Renato alcuni format e progetti di programmi televisivi e segnatamente, « TG3 e mezzo » e « Bestial Market », regolarmente depositati presso la Sezione DOR della SIAE, da proporre ad alcuni specifici interlocutori,

che, viceversa, il Venturiero faceva pervenire il predetto materiale anche ad altri soggetti in violazione degli impegni assunti,

che, a partire da domenica 23 settembre 2001, sulla rete televisiva Italia 1 andava in onda la nuova serie del programma « Le Iene » riprodotte, nella struttura generale, la tripartizione del format « TG3 e mezzo » e segnatamente, « Le Iene », « Iene.it » (in onda il giovedì alle ore 23,00 uno dopo l'altro) e « Le Iene Show » (in onda la domenica), quest'ultimo programma riprodotte nel format l'uso di video sui tic e la fisiognomica di personaggi d'attualità, l'intervento di un presunto mago nella trasmissione ed una rassegna stampa paradossale in chiusura;

che, tra il 16 maggio 2001 ed il 9 luglio 2001, sottoponeva a Bellisario Gianni alcun format televisivi, regolarmente depositati presso la Sezione DOR della SIAE, e segnatamente, « Bestial Market » R.T.I., consegnato a mano in RAI in data 20 giugno 2001;

che il Bellisario faceva pervenire il predetto materiale ed altro ancora, a Peirce Gualtiero, autore televisivo, al fine di avviare una possibile collaborazione professionale;

che non avendo ricevuto alcuna assicurazione al riguardo, sottoponeva i due format alla società di produzione Pearson Television consegnando, in data 19 luglio 2001, a Bouriki Omar, copia di « Bestial Market » e di un secondo format, con l'impegno, per quest'ultimo, a mantenere riservato il materiale nonché informando, successivamente, il Bellisario ed il Peirce di quanto avvenuto;

che, in data 7 settembre 2001, il Bellisario manifestando interesse per i format ricevuti in esame, proponeva ad essa esponente, quale contropartita di un contratto da programmatista, di consentire che la paternità delle opere televisive fosse attribuita al Peirce;

che, in data 10 settembre 2001, anche il Bouriki dichiarava che la paternità dei programmi televisivi doveva essere riconosciuta al Peirce il quale collaborava da anni con la Pearson Television;

di aver rifiutato la proposta e, in data 13 settembre 2001, invitato il Bellisario ed il Peirce, via fax e con lettera raccomandata, a restituire il materiale ricevuto;

di aver, in data 14 settembre 2001, sollecitato la società Pearson Television a dare una risposta in ordine ai format alla stessa fatti pervenire;

che, in data 2 ottobre 2001, andava in onda, alle ore 21,00, sulla rete televisiva Italia 1, la prima di sei puntate del programma « Tacchi a Spillo », riprodotte alcuni meccanismi caratterizzanti il format « Bestial Market » e segnatamente, la presentazione, tramite video e piedistallo rotante, dei concorrenti e la valutazione e premiazione degli stessi;

di aver immediatamente chiesto spiegazione dell'accaduto a Thierry Ventouras, responsabile dell'intrattenimento leggero della società di produzione sopra indicata, ed al Bouriki;

che, in data 23 ottobre 2001, andava in onda la seconda puntata del programma televisivo con alcuni aggiustamenti rispetto alla prima e, successivamente, la programmazione dell'opera veniva interrotta;

che, in data 5 novembre 2001, riceveva, in plico postale raccomandato, i format con lettera di contestazione di ogni addebito in merito ai fatti in questione;

di avere, di contro, ragione di ritenere che i predetti Venturiero, Bellisario e Bouriki avevano violato gli impegni fiduciarmente assunti all'atto della ricezione del materiale concernente i format televisivi e che la società Mediaset aveva illegittimamente messo in onda sulla rete Italia 1 i programmi plagati.

Tanto premesso, conveniva, innanzi al Tribunale di Roma, Venturiero Renato, Bellisario Gianni, Peirce Gualtieri, Bouriki Omar e Mediaset s.p.a., per sentir accertare la paternità dei format « TG3 e mezzo » e « Bestial Market » nonché il plagio dei format medesimi nei programmi « Le Iene Show » e « Tacchi a Spillo », l'infedele espletamento da parte dei suindicati dell'incarico fiduciario ricevuto, e, conseguentemente, condannare i convenuti, in solido tra loro, al risarcimento del danno, liquidato nella misura di € 70.000,00, salvo altro importo di giustizia, e la società Mediaset al pagamento di un equo compenso per l'utilizzazione dei format, liquidato in misura da determinarsi in corso di causa, vinte le spese di lite, da distrarsi.

Il Venturiero, dichiaratamente manager e produttore artistico, costituitosi in giudizio, deduceva che, nel gennaio 2001, la Metri gli aveva proposto alcuni format e progetti per la televisione di sua creazione e che, allo scopo di sottoporli ai soggetti operanti nel campo della produzione di pro-

grammi televisivi, il 24 gennaio 2001, aveva preso in consegna il relativo materiale per sottoporlo, in particolare, all'attenzione di Salzano Ferdinando, della Studio Uno e ad emittenti televisive come TMC e RAI TRE.

Precisava, poi, che aveva fatto pervenire il materiale in questione ai possibili soggetti interessati alla realizzazione dei programmi televisivi, ivi compresi RAI DUE e Mediaset, ma senza alcun esito e di aver ricevuto dalla Metri, in data 10 novembre 2001, la richiesta di restituzione del materiale relativo ai format, peraltro, tenuto a disposizione della stessa ove l'avesse voluto ritirare e che nessun addebito poteva essere mosso al suo operato.

Chiedeva, pertanto, il rigetto della domanda e, in via riconvenzionale, la condanna della Metri al risarcimento dei danni subiti alla propria immagine professionale, liquidati in € 15.000,00, salvo altro importo ritenuto equo, nonché a quelli per lite temeraria, in misura non inferiore ad € 10.000,00; con vittoria delle spese di lite.

Bellisario Gianni riferiva di non aver avuto alcun rapporto con Venturiero, Bouriki e Thierry Ventouras per i fatti di causa e che l'attrice gli aveva fatto pervenire alcuni schemi di programmi televisivi, tra cui quello intitolato « Bestial Market », che tutto il materiale era stato restituito alla medesima e che, nell'ambito delle sue competenze in RAI — direzione Marketing Strategico e Palinsesti — si era limitato a far visionare il materiale ai consulenti dell'emittente televisiva pubblica, tra cui il Peirce, per eventuali produzioni ed ancora, che quest'ultimo non aveva manifestato alcun interesse al riguardo.

Chiedeva, pertanto, il rigetto delle domanda, con ogni conseguenza anche in ordine alle spese di lite.

Peirce Gualtierio, confermava di aver visionato il materiale in questione, su invito del Bellisario, e di aver incontrato la Metri e comunicato alla stessa la disponibilità ad esaminare anche altro materiale da proporre alla RAI per eventuali produzioni televisive e di aver restituito ogni cosa all'attrice.

Precisava, inoltre, di non avere intrattenuto alcun rapporto né con Mediaset, né con Pearson Television e di non conoscere il Bouriki per cui nessuna responsabilità poteva essere a lui attribuita per i fatti di causa.

Chiedeva, di conseguenza, il rigetto della domanda e la condanna dell'attrice al pagamento delle spese di lite.

Bouriki Omar, consulente della Grundy Productions, riferiva che all'epoca dei fatti di causa svolgeva la propria opera di consulenza presso la Pearson Television (oggi Grundy Productions Italy) alla quale aveva ceduto tutti i diritti di utilizzazione e sfruttamento su qualsiasi creazione, adattamento, modifica o realizzazione di nuovi format, e di essersi limitato ad esaminare il materiale consegnato dalla Metri ed a sottoporlo ai titolari della società per le decisioni conseguenti.

Precisava, inoltre, che la Pearson Television aveva, con lettera del 24 ottobre 2001, restituito all'attrice il materiale stante la mancata adozione di decisioni in merito alla produzione di eventuali programmi televisivi sulla base dello stesso.

Chiedeva, pertanto, previa chiamata in causa della società per essere manlevato, il rigetto della domanda della Metri, con vittoria delle spese di lite.

Mediaset s.p.a., eccepiva il difetto di legittimazione passiva essendo R.T.I. — Reti Televisive Italiane società distinta, sebbene facente parte

della holding e non avendo neppure partecipato alla produzione dei programmi televisivi, per cui chiedeva il rigetto della domanda della Metri e la condanna della stessa al pagamento delle spese di lite.

Grundy Productions Italy s.p.a., chiamata in garanzia dal Bouriki, deduceva, tra l'altro, di essere del tutto estranea alle violazioni prospettate dall'attrice, nei confronti del quale avanzava, a propria volta, domanda di manleva in caso di condanna, e chiedeva il rigetto della domanda, con vittoria delle spese di lite.

L'attrice, con autonomo atto di citazione, conveniva in giudizio la società R.T.I. — Reti Televisive Italiane per sentir accertare la paternità dei format, il plagio commesso dalla predetta società e condannare la stessa al risarcimento dei danni, liquidati anche in via equitativa, a titolo di arricchimento senza causa o di concorrenza sleale, con vittoria delle spese di lite.

R.T.I. — Reti Televisive Italiane s.p.a., costituitasi in giudizio tardivamente, deduceva che gli scritti depositati dalla attrice a sostegno delle proprie pretese evidenziavano la, mancanza dei requisiti richiesti dalla legge per ottenere la tutela riservata alle opere d'ingegno e che, in ogni caso, i programmi « Le Iene » e « Tacchi a Spillo » ed i format « TG 3 e mezzo » e « Bestial Market » erano strutturalmente differenti.

Chiedeva, quindi, il rigetto della domanda e la condanna della attrice al risarcimento dei danni per lite temeraria ed alla rifusione delle spese di lite.

La causa n. 8833/2002 R.G. cui veniva riunita quella n. 192/2003 R.G. successivamente introdotta dalla Metri, vedeva l'attrice sostituire più volte il proprio difensore — la stessa risulta, da ultimo, ammessa al gratuito patrocinio — e, non essendo stati ammessi mezzi istruttori (cfr. ordinanza del 7 aprile 2004), sulle precisate conclusioni delle parti, all'udienza del 19 maggio 2005, è stata tratta in decisione.

Come si evince dagli atti di citazione, l'attrice lamenta l'utilizzo illegittimo, da parte dei convenuti — a vario titolo concorrenti nel prospettato illecito — dei format « TG 3 e mezzo » e « Bestial Market », dalla stessa creati e depositati presso la SIAE e quindi, la illegittima produzione e diffusione dei programmi televisivi « Le Iene » e « Tacchi a Spillo », andati in onda nel corso del 2001 sulla rete nazionale « Italia 1 », facente capo alla società R.T.I. — Reti Televisive Italiane, responsabile anche del compimento di atti di concorrenza sleale per aver servilmente imitato l'opera dell'ingegno altrui.

A sostegno delle sue pretese, l'attrice ha versato in atti le ricevute di deposito SIAE dei format, rispettivamente del 22 febbraio e dell'11 maggio 1999, copia dei format medesimi, le ricevute di consegna al Venturiero dei relativi materiali letterari, la corrispondenza intercorsa con taluni dei convenuti, la pagina web del sito *www.iene.it* contenente la presentazione al pubblico del programma televisivo andato in onda sulla emittente « Italia 1 ».

Sulla inutilizzabilità, come prove, delle cassette VHS contenenti filmati tratti dai programmi « Le Iene » e « Tacchi a Spillo », tardivamente depositate dalla attrice, valgono le argomentazioni già svolte nell'ordinanza istruttoria del 7 aprile 2004 per cui non appare necessario aggiungere altro.

Il primo problema che la domanda giudiziale della Metri pone all'esame dei Tribunale è quello della proteggibilità degli schemi di trasmissioni te-

levisive, c.d. format, come vere e proprie opere dell'ingegno (cfr. artt. 1 e 2 Legge 633/1941).

È bene subito precisare che, ai fini qui considerati, il deposito del format presso la SIAE è privo di rilevanza atteso che tale adempimento non comporta alcun preventivo accertamento della sussistenza dei requisiti di tutelabilità richiesti dalla Legge 633/1941 (cfr. Trib. Milano, 21 novembre 1996).

Quel che lamenta la Metri è, in buona sostanza, la prospettata violazione del diritto esclusivo alla attuazione delle proprie idee, delle quali si sarebbe appropriata R.T.I. — Reti Televisive Italiane, grazie alla condotta, censurabile secondo l'attrice, degli altri convenuti cui i format erano stati resi conoscibili al fine di ottenere la concreta messa in produzione dei programmi ideati, fase dalla quale essa autrice sarebbe stata illegittimamente estromessa per non aver inteso accettare le condizioni contrattuali offerte dal Bellisario. Ed invero, la giurisprudenza prevalente nega rilevanza creativa agli schemi di programmi televisivi in quanto elementi embrionali di un'opera, semplici idee prive di espressione formale da cui sia desumibile il requisito della creatività e che necessitano, generalmente, di ulteriori processi di elaborazione e di integrazione con altri contributi creativi per raggiungere individualità e compiutezza di rappresentazione.

In altri termini, la mancanza di traduzione espressiva impedisce di considerare lo schema di un'opera televisiva di per sé come un'opera dell'ingegno prevista e tutelata dal diritto d'autore (cfr. Trib. Roma, sentenza, 27 gennaio 2000, G.U. Caliento, causa Artespettacolo di E.C. e C. s.a.s. c. R.T.I. Reti Televisive Italiane s.p.a., edita; Trib. Roma, ordinanza, 14 ottobre 2004, G.U. Dotti, Giorgio Fontana ed altri c. P.E.P. Pubblicità e Promozioni di Porrini, G. e C. s.a.s., inedita).

E le opere dell'ingegno si caratterizzano proprio come creazioni di forma e cioè espressioni del pensiero del soggetto, distinguendosi dalle creazioni intellettuali di contenuto e cioè, dalle realizzazioni del pensiero umano (in specie, le invenzioni) ove la tutela giuridica consiste in un diritto di esclusiva per l'attuazione pratica delle idee dell'autore e non per la riproduzione delle forme di espressione delle sue idee.

Dall'esame di entrambi i format, elaborati dalla Metri in forma letteraria, si ricava la descrizione di una possibile trasmissione televisiva, predisposta secondo gli ormai usuali modelli dei corrispondenti generi della più recente programmazione delle reti pubbliche e private nazionali, con indicazione di una sequenza di azioni, situazioni ed eventi organizzati attorno a più o meno determinati contenuti, ma la maggiore o minor dettagliatezza della « scaletta » del programma, degli elementi scenografici nonché delle caratteristiche di protagonisti, interpreti, conduttori e concorrenti non esprime, di per sé, originalità e novità oggettiva del lavoro né tantomeno la personalità dell'autore.

Com'è noto, in conseguenza della ritenuta non tutelabilità del format, gli operatori del settore si sono indotti a negoziare raramente format « originali » ma più spesso format collegati a programmi già rodati in altri paesi e quindi, « derivati », costituiti da una sorta di pacchetto « all inclusive » (c.d. « format package ») che comprende solitamente una guida esplicativa dell'idea base o dei particolari per realizzarla nonché una videocassetta dimostrativa, i dati di ascolto del programma, ricerche statistiche sullo stesso e infine, la « production bible » in cui sono specificati fin

nei minimi particolari tutti gli accorgimenti da seguire per la corretta attuazione del programma.

Si tratta, in tali casi, non di mere idee costituenti la « trama » del programma televisivo — come nella fattispecie — ma di opere dell'ingegno dotate di compiutezza espressiva rispetto alle idee racchiuse, appunto, nello schema del programma i cui elementi compositivi, definitivamente esteriorizzati, non possono essere facilmente sostituiti senza rischio di alterazione dell'esito complessivo dello spettacolo e della sua identità.

Non a caso la convenuta R.T. I. — Reti Televisive Italiane ha dedotto di aver acquistato da una società argentina, denominata Cuatrocabezas, i diritti di utilizzazione del format su cui è stato realizzato il programma « Le Iene », derivato, appunto, dalla trasmissione televisiva « Caiga quien caiga » creata da Diego Guebel e Mario Pergolini (cfr. contratto in data 6 settembre 2000).

E se la appropriazione delle idee non può essere sanzionata dalle disposizioni sul diritto d'autore va esclusa, per le ragioni sopra esposte, la invocabilità della tutela del « plagio ».

La Metri, nella domanda proposta, in via subordinata, nei confronti di R.T.I. — Reti televisive Italiane s.p.a., insiste sulla possibilità di configurare la condotta attribuita alla società convenuta come una ipotesi di arricchimento senza causa ovvero di concorrenza sleale per appropriazione parassitaria dell'opera intellettuale altrui (cfr. artt. 2041 e 2958 c.c.).

Per quanto concerne tale ultima domanda, appare, invero, del tutto opinabile l'applicazione della normativa sulla concorrenza in un rapporto che non vede, da entrambe le parti, la presenza di imprenditori essendo del tutto indimostrato — ed anzi, verosimilmente è da escludere — che la Metri eserciti attività d'impresa.

Per quanto concerne, invece la domanda di arricchimento senza causa è appena il caso di evidenziare che, una volta esclusa la tutelabilità delle idee di programma televisivo non esteriorizzate, sono da escludersi sia l'impovertimento dell'autore del format che l'arricchimento dell'utilizzatore dello stesso dovendosi, evidentemente, ritenere applicabile la tutela di cui all'art. 2041 c.c. soltanto nelle ipotesi in cui la fattispecie prospettata integri, per altri elementi fattuali, uno spostamento patrimoniale privo di giusta causa.

Per quanto concerne la posizione dei convenuti Venturiero, Bellisario, Peirce, Bouriki e della chiamata in causa Grundy Productions Italy s.p.a., la ricostruzione dei fatti deve basarsi, come già detto, unicamente sui documenti prodotti dalle parti e sulle circostanze non contestate.

Ebbene, secondo l'attrice, i predetti convenuti, in quanto affidatari del materiale (letterario) concernente i format, violando gli obblighi di riservatezza assunti nei suoi confronti, consentivano ad R.T.I. — Reti Televisive Italiane l'illegittima appropriazione degli schemi di programmi televisivi in oggetto.

Vero è, però, che nessun elemento in atti conferma la prospettazione dei fatti operata dalla Metri essendo certo — perché non contestato — che il Venturiello aveva assunto l'incarico di proporre i format agli operatori del settore delle produzioni televisive ed altrettanto indiscutibile — perché non risulta provato il contrario — che il predetto convenuto ebbe ad espletare l'incarico in conformità delle istruzioni ricevute non potendosi, evidentemente, imputare allo stesso le conseguenze dell'agire degli interlocutori contattati allo scopo di procurare occasioni di lavoro

per la attrice e dunque, nell'interesse di quest'ultima. Quanto al Bouriki, collaboratore della Grundy Productions Italy, già Pearson Television, non v'è prova alcuna che lo stesso abbia utilizzato il materiale ricevuto dalla Metri per fini diversi da quelli connessi al proprio ruolo di consulente della società che, peraltro, non risulta avere avuto rapporti con R.T.I. — Reti Televisive Italiane, almeno con riferimento alla produzione dei programmi televisivi per cui è causa. Quanto al Bellisario, funzionario RAI, che pure ha riconosciuto di aver ricevuto i format dall'attrice, ed al Peirce, che pure ha ammesso di aver visionato il relativo materiale per conto della emittente televisiva pubblica, non si comprende quale interesse avrebbero avuto gli stessi a far pervenire i format alla — concorrente — emittente privata, sia pure per il tramite della società Grundy Productions Italy che, va ribadito, non v'è prova che abbia avuto parte nella realizzazione dei programmi andati in onda su Italia 1.

Per quanto concerne, infine, la posizione di Mediaset s.p.a., non può essere posto in dubbio il difetto di legittimazione passiva della convenuta attesa la autonoma soggettività giuridica di R.T.I. — Reti Televisive Italiane e la ininfluenza, ai fini che qui interessano, dei rapporti derivanti dall'appartenenza alla holding che alla stessa convenuta fa capo.

Il Venturiero ha chiesto la condanna della Metri al risarcimento dei danni da lesione all'immagine professionale per le iniziative dalla stessa intraprese ma non ha, poi, allegato alcun elemento a sostegno della pretesa.

Non sussistono i presupposti per la condanna dell'attrice, ai sensi dell'art. 96 c.p.c., al risarcimento dei danni per lite temeraria e, considerata la particolarità della vicenda e la novità delle questioni giuridiche trattate, le spese di lite vanno compensate tra le parti.

P.Q.M. — Ogni altra domanda, eccezione ed istanza disattesa, così definitivamente decide:

rigetta la domanda proposta da Metri Marina, nei confronti di Venturiero Renato, Bellisario Gianni, Peirce Gualtieri, Bouriki Omar, Mediaset s.p.a., R.T.I. — Reti Televisive Italiane s.p.a., nonché quella del Bouriki nei confronti della chiamata in causa Grundy Productions Italy s.p.a., e quella di quest'ultima nei confronti del predetto chiamato;

rigetta la domanda riconvenzionale proposta da Venturiero nei confronti della Metri;

rigetta la domanda di condanna della attrice, per lite temeraria, proposta dal Venturiero e da R.T.I. — Reti Televisive Italiane;

compensa integralmente tra le parti le spese del giudizio.

IL FORMAT PACKAGE

E LA TUTELA AUTORIALE DEL FORMAT

1. INTRODUZIONE.

La sentenza n. 21745/05 emessa dal Tribunale Civile di Roma in data 6-13.10.2005, consente di approfondire nuovamente il tema del *format* (termine di matrice anglosassone con cui vie-

ne indicata la struttura di base di uno spettacolo, per lo più televisivo¹). Il *format*, denominato anche « schema di programma », consiste in una breve descrizione che illustra la traccia di una trasmissione generalmente idonea ad essere prodotta in modo seriale²: la formulazione generica delle descrizioni impiegate, infatti, consente di utilizzare il *format* come un mero « contenitore di trasmissioni »³, ove tratteggiare, a grandi linee, l'architettura di fondo del programma stesso. In tal modo l'ideatore, senza assumersi i gravosi oneri di realizzazione del programma né i rischi collegati all'eventuale insuccesso dello stesso, sottopone al *placet* dei produttori televisivi solo una schematizzazione dell'idea di partenza, per mezzo della quale si limita a fornire loro brevi cenni concernenti le ambientazioni principali, alcuni dettagli relativi alla scenografia, nonché le caratteristiche dei personaggi primari ed eventuali requisiti per la scelta dei conduttori, l'eventuale presenza del pubblico in studio ed anche le dinamiche relazionali dei vari personaggi tra loro.

Se tale descrizione non è lontana dal vero, sembra potersi affermare che il *format* partecipi di una duplice natura: da un lato, infatti, esso si rivela uno schema molto sintetico che, pur non rappresentando ancora l'idea compiutamente sviluppata, si presenta come il frutto del lavoro creativo di uno o più ideatori; per altro verso, lo stesso nucleo ideativo rappresenta, uno strumento estremamente duttile nelle mani degli autori televisivi poiché, data la genericità delle descrizioni ivi contenute, si presta ad essere ulteriormente elaborato sino alla predisposizione del programma finito che, in alcuni casi, può essere anche completamente diverso dall'idea di base.

L'importanza del *format* emerge con evidenza quando si volge lo sguardo alla crescita costante del c.d. « mercato dei *format* »: le contrattazioni economiche aventi ad oggetto tale « bene », infatti, stanno diventando via via più numerose e di valore economico significativo, al punto da divenire facilmente percepibili anche dai semplici spettatori, considerate, da un lato, la uniformazione dei programmi televisivi al di là dei confini geografici e per altro verso, la localizzazione degli stessi, ossia l'adattamento in chiave nazionale dei *format* stranieri⁴.

¹ Si consideri che il *format*, benché trovi prevalente utilizzazione nel campo televisivo, viene impiegato come « schema di base » anche al di fuori del mondo dell'etere per spettacoli di altro genere quali, ad esempio, le rappresentazioni teatrali ovvero le trasmissioni radiofoniche.

² Tale definizione consente di dar conto dell'esistenza di un fenomeno nato nella prassi degli scambi commerciali tra produttori ed autori televisivi e divenuto rapidamente oggetto di rilevanti contrattazioni economiche. Tuttavia, in concomitanza con la rapida introduzione del *format* come bene economico di scambio, non vi è stata, di contro, una parallela attività di regolamentazione giuridica del fenomeno. Tale discrasia pone attualmente il presente tema al centro di un vivace dibattito dottrinario teso ad individuare l'esistenza di criteri certi per attribuire ad esso una tutela giuridica. Si vedano, per approfondimenti, F. MACARIO, *Il format*, in AIDA, 1998, 50; S. LONGHINI, *Diritto d'autore e format televisivo: prospettive e attualità*, in *Dir. Aut.*, 1998, 423; N. ZUCCHELLI, *Ultime notizie sul format*, in DRT, 1999, 103; C. ALVISI, *Spunti in tema di tutela del cosiddetto schema di trasmissione televisiva*, in *Riv. Dir. Ind.*, 1995, 218.

³ Cfr. F. MACARIO, *Il format*, cit., 51.

⁴ Il tema viene approfondito da G. LOFFARI, *La tutela del format*, in *Il diritto della nuova economia*, a cura di F. MASCHIO Padova, 2002, 711. In particolare, l'Autore ritiene che i principali fattori responsabili del rapido incremento delle transazioni commerciali aventi ad oggetto il *format*, risiedano essenzialmente nella scarsa propensione al rischio dell'insuc-

Il radicamento di tale fenomeno economico sembrerebbe determinato dall'erronea e generalizzata convinzione che il *format* sia un bene riconosciuto e tutelato dal diritto, ragione per la quale ogni operatore (a partire dall'ideatore, sino al produttore — licenziante, per finire all'emittente — licenziataria) ritiene di poter cedere a terzi tale bene unicamente a fronte di un corrispettivo economico. Tuttavia, tali schemi negoziali, pur frequenti nella prassi, vengono spesso disattesi proprio dagli stessi produttori i quali si rifiutano di riconoscere agli ideatori l'esistenza di diritti sui *format* proposti loro, procedendo, talvolta, persino al riadattamento dei materiali ricevuti al fine di accrescere la difformità del prodotto finito rispetto all'idea di base, eliminando così, tra i due prodotti, ogni legame che possa dar luogo ad ipotesi di plagio.

Da tali premesse emergono con chiarezza i nodi controversi che interessano la natura di tale « bene », siccome inteso nel senso civilistico del termine. È a tutti noto, infatti, che l'art. 810 cod. civ. considera « *beni* » tutte le « cose che possono formare oggetto di diritti » ed, in tal senso, la nozione giuridica di bene è più ristretta della nozione naturalistica di « cosa », atteso che tale riconoscimento avviene solo per le « cose appropriabili », ossia quelle « suscettibili di entrare a far parte del patrimonio individuale o collettivo ed essere commercializzate attraverso scambi che il diritto regola »⁵.

Ora, è indubbio che il *format* sia oggetto di importanti contrattazioni economiche, eppure tale sviluppo avviene pressoché in assenza di una specifica regolamentazione del bene scambiato a causa della sua difficile connotazione giuridica. Tanto che, se si dovessero analizzare i contratti di licenza che hanno ad oggetto il *format*, non si potrebbe evitare di conside-

cesso televisivo (c.d. *flop*) legato alla novità: da un lato, infatti, gli operatori economici ritengono che l'adattamento (c.d. nazionalizzazione) di una trasmissione che abbia già incontrato il favore del pubblico in altri Paesi, rappresenti un'ottima garanzia di successo; dall'altro, sono altresì convinti che il panorama degli spettacoli, per quanto vasto, non consenta di inventare all'infinito nuove trasmissioni e, pertanto, la rielaborazione di un *format* già rodato sia in grado di eliminare in nuce le problematiche connesse all'attività creativa. Secondo tale ricostruzione, quindi, staremmo assistendo, infatti, a quella che l'Autore definisce « *demonizzazione del flop televisivo* », la paura cioè che spinge gli autori televisivi a puntare la programmazione su prodotti sicuri, ossia su quelli che, avendo già riscosso successo, possano, attraverso meri adattamenti locali, rappresentare una garanzia per la crescita economica dell'emittente. Si procede, in tal modo, alla semplice rielaborazione dello stesso programma in diversi Paesi anziché al confezionamento di un prodotto originale che potrebbe non ottenere lo stesso

consenso. Appare evidente la ricaduta economicamente vantaggiosa sulle emittenti che, invece di assumere un rischio economico proponendo una trasmissione inedita (della quale, pertanto, non vi sono certezze di gradimento nel pubblico), preferiscono adottare formule già sperimentate e collaudate che, pur non eliminando completamente l'alea dell'accoglimento negativo, la riducono al minimo. Si pensi, a tal fine, ai recenti programmi televisivi andati in onda in tutto il mondo che hanno evidentemente in comune la struttura organizzativa di base nonché quello che può essere definito il « *plot* », ossia la trama dello spettacolo e la *mission*. Per tali programmi, infatti, lo schema di base è essenzialmente lo stesso, mentre ciò che di volta in volta viene modificato, sono gli accorgimenti scenici e gli elementi decorativi. Una quantificazione economica relativa all'entità di tali contrattazioni viene offerta da G. MARI, *La tutela del « format » - Definizione Storia e Prassi (Relazione)*, in *Dir. aut.*, 2007, 90.

⁵ Si veda F. GAZZONI, *Manuale di diritto privato*, Napoli, 2001, 193.

rarli « nulli » per mancanza di causa o per l'inesistenza giuridica dell'oggetto⁶.

Tuttavia, non potendo disconoscere l'elevato valore economico e commerciale assunto dal fenomeno in esame, l'interprete si trova necessariamente a dover ricercare una disciplina che consenta di attribuirgli una qualche rilevanza giuridica.

A tal fine, considerata la natura prodromica del *format* rispetto al programma finito (qualificato come opera dell'ingegno avente carattere creativo), appare chiaro che la disciplina di riferimento ben potrebbe essere quella del diritto d'autore, come introdotta con legge 22 aprile 1941, n. 633.

Non si può, tuttavia, non menzionare anche la presenza di numerosi tentativi di una parte della dottrina, volti a attribuire tutela giuridica al *format* attraverso le norme che tutelano la leale concorrenza tra imprese⁷.

2. LA CREATIVITÀ DELL'OPERA INTELLETTUALE, SECONDO LA DISCIPLINA DELLA LEGGE SUL DIRITTO D'AUTORE.

Preliminarmente, appare necessario chiarire che l'entrata in vigore della legge n. 633 del 1941, riuscendo a porre fine ad alcune delle annose diatribe relative all'attribuzione dei diritti patrimoniali tra autori ed editori, ha consentito di delimitare, con sufficiente approssimazione, le rispettive sfera di facoltà e, conseguentemente, ha permesso di individuare con apprezzabile precisione (o, quanto meno, tale era lo scopo della norma) ogni esercizio abusivo dei summenzionati diritti⁸. Il riconoscimento dei diritti esclusivi di sfruttamento economico dell'opera in capo all'autore, infatti, ha il primario scopo di preservare dalle utilizzazioni non autorizzate (e, quindi, illecite) tutte quelle opere dell'ingegno di « *carattere creativo* » che, secondo l'art. 1 della legge, sono tutelate « *qualunque ne sia il modo o la forma di espressione* ». A titolo meramente esemplificativo, quindi, il successivo art. 2 contiene un elenco di opere che, con immediata evidenza, lasciano trasparire l'originalità della *vis creativa* dell'autore rispetto alle opere precedenti e, in quanto tali, sono ammesse a godere della tutela legislativa offerta⁹.

Alla qualifica di opera dell'ingegno di carattere creativo, quindi, consegue una tutela particolarmente incisiva, da alcuni definita quasi-monopolistica¹⁰, poiché consente di attribuire all'autore il c.d. *ius excludendi*

⁶ V. sul punto, O. GRANDINETTI, *La tutelabilità erga omnes del format di programmi televisivi*, in *Dir. aut.*, 2000, 74; V.M. DE SANCTIS, *A proposito della protezione del Format*, in *Dir. aut.*, 2007, 63 e G. MARI, *La tutela del « format » - Definizione Storia e Prassi (Relazione)*, cit., 108.

⁷ Per approfondimenti, si veda G. MARI, *La tutela del « format » - Definizione Storia e Prassi (Relazione)*, cit., 109. Si segnala, inoltre, il recente contributo offerto da E. PROSPERETTI, F. TOZZI e V. VISCO COMANDINI, *I format televisivi tra acquisto di know-how e tutela della proprietà intellettuale*, in questa *Rivista*, 2007.

⁸ Si vedano, per approfondimenti in

particolare sull'evoluzione storica della normativa, P. GRECO e P. VERCELLONE, *I diritti sulle opere dell'ingegno*, Torino, 1974, 2; L.C. UBERTAZZI, *I diritti d'autore e connessi*, in AIDA, Milano, 2003, 5.

⁹ V., in proposito, P. GRECO e P. VERCELLONE, *I diritti sulle opere dell'ingegno*, cit., 36 e G. JARACH, *Manuale del diritto d'autore*, Milano, 1983, 26.

¹⁰ Si rimanda sul punto a R. FRANCESCHELLI, *Trattato di diritto industriale, Parte Generale*, vol. I, Milano, 1960, 276 e ss., il quale, nella sua accurata ricostruzione storico-giuridica dei diritti di privativa, li assimila alla situazione che, di fatto, si verificava nel caso di monopolio relativo

alios (ossia il diritto di impedire ai terzi di utilizzare l'opera medesima senza il suo consenso) e gli conferisce, al contempo, gli strumenti giuridici atti a renderlo effettivo: oltre al riconoscimento dei i diritti morali e dei diritti patrimoniali sull'opera, infatti, l'autore è legittimato a proporre le azioni a difesa di tali diritti contro il plagio e le illecite utilizzazioni poste in atto da terzi; per converso, in capo a questi ultimi, è stabilito il preciso obbligo giuridico di astenersi dal porre in essere condotte idonee a ledere i diritti esclusivi spettanti all'autore.

Appare evidente, pertanto, che per poter accedere alla tutela offerta dalla legge è preliminarmente necessario comprendere il significato dell'espressione « *carattere creativo dell'opera* », atteso l'evidente ruolo di *discrimen* tra l'applicazione della disciplina menzionata e, al contrario, l'assenza di qualsivoglia barriera alla libera utilizzazione dell'opera medesima: solo nel primo caso, quindi, sarà possibile individuare un'idea creativa ed originale, idonea a determinare il riconoscimento di una posizione di esclusività in capo all'autore, che viene sottratta all'utilizzazione indiscriminata da parte della collettività; al contrario, in mancanza di creatività sarà rinvenibile una semplice idea non tutelabile che, non essendo idonea a giustificare alcuno spostamento patrimoniale¹¹, ricade necessariamente nella sfera del giuridicamente irrilevante.

Del resto, la rilevanza del momento creativo viene sancita dall'art. 6 della legge, ove si afferma che la creazione dell'opera, quale particolare espressione del lavoro intellettuale, costituisce il titolo per l'acquisto del diritto d'autore. Pertanto è lecito chiedersi cosa si intenda con il termine creazione e quale sia l'attività idonea ad essere definita creativa rispetto a quella che, pur essendo frutto di un intenso sforzo intellettuale, non assume la rilevanza richiesta dalla norma.

In primo luogo, appare necessario rammentare che, in termini generali, la creatività di un'opera è una caratteristica che ben potrebbe essere riferita tanto al suo contenuto (intendendo, con ciò, l'idea medesima che viene espressa dall'autore) quanto alla forma esteriore: e tuttavia, secondo il diritto, la tutela giuridica deve essere accordata sull'unico presupposto dell'esistenza della creatività nella forma e non nel contenuto, atteso che questo potrebbe essere ritenuto originale solo nelle opere di fantasia¹² (in caso contrario, oltre a ciò, si aprirebbbe una pericolosa strada

alla concessione ai privati di parte della funzione amministrativa. In particolare, l'Autore definisce « *i privilegi librari, ossia quei privilegi con cui si protessero gli autori in quanto tali, e in quanto veniva riservato a loro, o a chi fosse loro piaciuto di scegliere, il diritto esclusivo di stampare o ristampare un'opera nuova, o un rifacimento importante o una raccolta con apporto elaborativo da parte dell'autore, ecc. Da questa terza categoria di privilegi librari si svolse e derivò il moderno diritto di autore* ». Nel caso delle concessioni, quindi, secondo l'Autore, il monopolio era *in re* o *in attività*, mentre nel caso dei privilegi librari, il monopolio « *è proprio ciò che viene creato e concesso in se* ».

¹¹ V. in particolare, E. PIOLA, CASELLI, *Diritti d'Autore*, a cura di A. ARIENZA e F. BILE, in *Novissimo Digesto Italiano*, Torino, 1960, 669, il quale afferma che in mancanza di originalità nella creazione, non v'è alcuna ragione per sottrarre tale produzione alla libera circolazione delle idee, siccome sancito dall'art. 21 della Carta Costituzionale.

¹² Si pensi al classico esempio offerto dai manuali di storia, laddove, è necessariamente assente l'apporto creativo sotto il profilo contenutistico atteso che la cronologia degli eventi storici, salvo ricostruzioni fondate su documenti nuovi, appare pressoché identica in tutti i testi. In tali ipotesi, quindi, pur nell'identità della ma-

verso il paventato « monopolio delle idee »). È, quindi, l'originalità della forma espressiva che interessa il legislatore, poiché unica caratteristica che, pur nell'identità di soggetti trattati o riprodotti, è in grado di esprimere un *aliquid novi*¹³, ossia un contenuto soggettivamente innovativo.

In dottrina ed in giurisprudenza sono fiorite numerose interpretazioni volte a sondare il significato di tale espressione, le quali, tuttavia, possono essere divise in due diverse correnti: secondo alcuni, infatti, la creatività richiesta dalla legge dovrebbe esprimere « l'individualità rappresentativa » dell'autore che, riversandosi nell'opera creata, sia in grado di differenziarla da tutte le altre¹⁴; secondo altri, invece, consisterebbe in un « *quid novi, un prodotto dell'intelletto concretante apporto del singolo al preesistente patrimonio intellettuale comune* », ponendo quasi l'accento sull'accrescimento del panorama culturale¹⁵.

Volendo sintetizzare le differenti opinioni in materia, si può ritenere che il principio caratterizzante della creatività, non vada ricercato nell'attribuzione di un giudizio di valore *ex post*, che conferisca all'opera una sorta di sigillo che ne attesti il pregio artistico, ma debba essere accertato piuttosto sulla base dell'attitudine alla differenziazione da quelle ad essa preesistenti: in altri termini, quindi, il carattere creativo richiesto dal citato articolo 1 della legge n. 633/41 concerne la capacità propria dell'autore di rappresentare in forma originale un determinato soggetto, rendendolo differente dalle precedenti espressioni intellettuali. In questo senso si può affermare che la legge premia l'estro dell'autore e l'irripetibilità della sua attività intellettuale che, prescindendo dal valore artistico dell'opera creata, è, per ciò stesso, certamente idonea ad innovare e accrescere il panorama artistico-intellettuale esistente.

Il carattere premiale della tutela autorale si riscontra nell'attribuzione dei già richiamati diritti morali e diritti patrimoniali esclusivi in capo al medesimo. E ciò vale anche per le opere escluse dall'elenco riportato dal menzionato art. 2 della legge n. 633/41: ciò che rileva per il riconoscimento della tutela è, infatti, la capacità dell'opera di presentare, rispetto a quelle ad essa precedenti, il c.d. *quid pluris*.

Tuttavia, la linearità di tale affermazione si rivela solo apparente poiché la prassi giurisprudenziale continua ad essere luogo di numerose controversie relative al riconoscimento del diritto di privativa a vantaggio delle opere escluse dall'elencazione contenuta all'art. 2 della legge: in tali casi, infatti, la mancanza di un valido campione di riferimento impedisce, di fatto di operare un confronto tra l'opera della quale viene chiesta la tutela e quelle ad essa preesistenti. Il carattere strettamente relazionale del suindicato *quid pluris*, in altri termini, costituirebbe un vero e proprio

teria trattata, ogni autore può ben rivendicare i diritti morali e patrimoniali sulla propria opera sempre che sotto il profilo formale, sia idonea a differenziarsi dalle altre opere simili.

¹³ Sarebbe difficile, ad esempio, contestare la creatività di un quadro raffigurante una semplice natura morta, o un paesaggio, magari molto noto, sulla base della banalità del soggetto ritratto.

¹⁴ L'individualità rappresentativa, infatti, consente di « *accertare se l'opera è farina del sacco dell'autore, posto che è praticamente impossibile che due persone esprimano lo stesso concetto in modo identico, se l'una non abbia copiato dall'altra* ». Così G. JARACH, *Manuale del diritto d'autore*, cit., 28.

¹⁵ Testualmente M. ARE, *L'oggetto del diritto d'autore*, Milano, 1963, 49.

ostacolo al riconoscimento della creatività per tutte le opere prive di un *genus* riconosciuto.

Appare evidente che siffatta concezione contraddice, *de facto*, quanto affermato in punto di diritto circa la creatività delle opere non individuate dalla legge.

Ed è quindi evidente la ragione per la quale tale *impasse* giuridico si riflette pienamente all'interno delle evoluzioni giurisprudenziali in tema di *format*.

3. CRITICITÀ DELLA NATURA GIURIDICA DEL FORMAT.

Come accennato, atteso che il *format* rappresenta la struttura di base per la realizzazione di un futuro spettacolo, la sua caratteristica principale è proprio la sinteticità degli elementi in cui si sostanzia. Con ciò, tuttavia, non si deve ritenere che il *format* sia un'opera formalmente incompiuta, nel senso che non sia frutto di un intenso lavoro e studio: spesse volte, anzi, la genesi di tale prodotto arriva a conclusione di un'approfondita ricerca che interessa il gusto e l'orientamento del pubblico, il gradimento mostrato per prodotti analoghi o, ancora, i punti di forza dei personaggi ivi contemplati. La sinteticità cui si fa riferimento, attiene piuttosto al profilo della completezza espositiva e rappresentativa del *format*: la trama, infatti, viene solo accennata, i personaggi sono appena caratterizzati e così via.

E tuttavia, posta l'indubbia esistenza dell'elemento creativo nel programma finale, il legislatore e la giurisprudenza, sino ad oggi, hanno recisamente negato qualsiasi carattere di originalità al *format* che, al contrario, viene considerato come una mera idea di partenza e, come tale, escluso da ogni forma di protezione giuridica. Si potrebbe ritenere che il principale ostacolo al riconoscimento del carattere creativo sia determinato proprio dalla sinteticità: il *format*, infatti, pur essendo il frutto del lavoro intellettuale di uno o più soggetti, non arriva a presentare, ancora, quel minimo di compiutezza espositiva tale da mostrare una qualche traccia della personalità dell'autore, né una sua impronta singolare atta a conferirgli capacità distintiva.

Tali considerazioni consentono di comprendere la ragione per cui, ad oggi, il *format*, non avendo ricevuto alcuna collocazione giuridica, si trova sostanzialmente a fluttuare in un'area poco definita situata ai margini delle opere dell'ingegno¹⁶.

Paradossalmente, l'incertezza che ne deriva all'interno del sistema giuridico non sembra incidere anche a livello commerciale: infatti, pur in assenza una precisa regolamentazione, il mercato dei *format* è in costante ascesa mostrando, al contrario, come tale stringatezza sia, forse, proprio il punto di forza di tale prodotto.

Nel silenzio del legislatore, quindi, la SIAE ha tentato di fornire una definizione sufficientemente generale del *format*, avendo riguardo, da un lato, allo scopo perseguito e dall'altro, all'elencazione minima dei requisiti sostanziali. Si legge che « *si intende per format l'opera dell'inge-*

¹⁶ Si rammenti, peraltro, che tali osservazioni nulla hanno a che vedere con i giudizi relativi alla complessità, all'importanza o, al contrario, alla banalità del soggetto trattato poiché, si ripete, la creatività

richiesta dalla norma legislativa attiene unicamente all'originalità espositiva dell'opera, nella quale sia possibile scorgere l'interpretazione personale ed irripetibile dell'autore.

gno avente struttura originale esplicativa di uno spettacolo e compiuta nell'articolazione delle sue fasi sequenziali e tematiche, idonea ad essere rappresentata in un'azione radiotelevisiva o teatrale, immediatamente o attraverso interventi di adattamento o di elaborazione o di trasposizione anche in vista della creazione di multipli. Ai fini della tutela, l'opera deve presentare i seguenti elementi qualificanti: titolo, struttura narrativa di base, apparato scenico e personaggi»¹⁷.

Accogliendo siffatta impostazione appare, quindi, comprensibile come non sia solo la presenza degli elementi qualificanti (il titolo, la struttura narrativa di base, l'apparato scenico ed i personaggi) a consentire la tutela giuridica del *format*, quanto la loro maggiore o minore compiutezza espositiva che, a conti fatti, è in grado di determinarne l'idoneità allo scopo: ossia l'attitudine a dar luogo ad una rappresentazione teatrale o radiotelevisiva, anche « *immediatamente* », e quindi, anche in assenza di ulteriori elaborazioni.

Leggendo la sopra riportata definizione, tuttavia, si potrebbe sostenere che la SIAE abbia voluto conciliare gli opposti: infatti, affermare che il *format* sia una « *opera dell'ingegno avente struttura originale* » e che sia « *compiuta nell'articolazione delle sue fasi sequenziali e tematiche* », non consente ancora di chiarire il problema enunciato, ma anzi, riporta con vigore alla luce il nodo della questione: il *format* è un'opera dell'ingegno? Secondo la Società degli Autori la risposta può essere affermativa sia nel caso in cui l'opera è idonea ad essere rappresentata « *immediatamente* », che nel caso opposto, ossia quando sono necessari ulteriori « *interventi di adattamento* ». E tuttavia, tale conclusione, piuttosto contraddittoria, non soddisfa pienamente l'interprete. Se, infatti, fosse possibile procedere alla sua immediata rappresentazione, si dovrebbe desumere che non ci troveremmo più dinanzi al *format*, come sopra definito, poiché questo sarebbe divenuto talmente elaborato e dettagliato da aver già assunto un'altra forma: ad esempio la sceneggiatura di un *serial-TV*, oppure l'articolazione delle battute di un quiz, e così via. Ma non si tratterebbe più, è evidente, di *format*. Il problema appare qui in tutta la sua complessità: neanche la definizione della SIAE, infatti, consente di fare piena luce su tale questione che rimane, pertanto, ancora parzialmente insoluta¹⁸.

¹⁷ V. Bollettino SIAE, 1994.

¹⁸ Tanto ciò è vero che la stessa Società accetta il deposito del *format*, sebbene come opera inedita (DOR), presso un dipartimento della sezione OLAF (Opere Letterarie ed Arti Figurative). Tale deposito, tuttavia, non ha natura costitutiva ma semplicemente cautelativa. Si legge, infatti, nelle sue pagine *web* che la SIAE, considerata la maggiore esposizione al plagio delle opere non pubblicate, « *ha istituito il servizio di deposito delle opere inedite [DOR], di cui può fruire anche chi non sia associato alla Società ed i cittadini stranieri. Attraverso tale servizio, chi deposita ottiene una prova dell'esistenza dell'opera con data certa, che è quella del suo deposito alla SIAE* ». Del resto, la stessa SIAE non si cura in alcun modo del contenuto dell'opera

stessa, non avendo alcun compito di lettura, di giudizio ovvero di collocamento, ma anzi « *l'accettazione del deposito da parte della SIAE non comporta alcuna valutazione circa l'esistenza dei requisiti di tutelabilità ai sensi della citata legge sul diritto d'autore, né implica alcun riconoscimento a tale riguardo* », come viene chiaramente dichiarato nelle clausole allegate alla domanda di deposito. In sostanza, il deposito presso la sezione DOR non attribuisce alcuna tutela giuridica all'autore depositante, infatti, « *la Sezione DOR accetta il deposito dei cosiddetti format, purché inediti, ai soli fini di tutelare la priorità dell'idea* ». E non potrebbe essere diversamente. V., in proposito: http://www.siae.it/Olaf_doi.asp?click_level=1300.0200&link_page=Olaf_Doi_PercheDepositare.htm

Una parte della dottrina, in proposito, rappresentava già tale delicata questione mediante l'introduzione dell'espressione « idee elaborate », ossia « *un elaborato schema che possa già servire da traccia concreta per ulteriore attività creativa (da compiersi in genere da altri soggetti) che porti ad una completa e specifica opera dell'ingegno* »¹⁹. Ebbene, secondo questa interpretazione, tali elaborazioni non potevano assurgere ad opere dell'ingegno quando l'ideatore si fosse limitato ad enunciare una serie di regole cui si sarebbero dovuti attenere i futuri produttori dell'opera specifica. Infatti, lo scheletro costituito da queste regole avrebbe rappresentato solo un complesso di istruzioni che poteva consentire ad altri soggetti di raggiungere il preciso risultato delineato dall'ideatore dello schema. Altro discorso, tuttavia, doveva farsi « *mano a mano che lo schema sia più elaborato o, come altrimenti si voglia dire, che le regole siano più particolareggiate e rigorose, perché sempre più ci si avvicinerà al caso... dell'opera incompleta, di per sé proteggibile* »²⁰.

Secondo un'altra concezione recentemente espressa²¹, si potrebbe, invece, ipotizzare una « tripartizione » del *format* a seconda della tipologia del prodotto finale: si parla, in tal senso, di « *format-programma* », « *format-soggetto* » e puntata « numero zero », ove la prima espressione indicherebbe lo schema delle trasmissioni appartenenti alla categoria dei telequiz, del gioco a premi, del *talk-show*, del *reality* ed anche dei programmi di informazione, la seconda espressione individuerrebbe, al contrario, la trama di base di un soggetto cinematografico o televisivo da elaborare ulteriormente, mentre la « puntata zero » rappresenterebbe — ovviamente in forma audiovisiva — il modello da cui sviluppare le ulteriori puntate della serie.

L'utilità di tale analisi appare piuttosto evidente ove si consideri l'eterogeneità di espressioni creative che confluiscono nel generico contenitore denominato *format*: ed infatti, con riferimento all'accuratezza espositiva del *format* « pilota » (si pensi, ad esempio, alla « puntata zero » di una serie TV, del *videoclip*, del *videogame*, ecc.), la tutelabilità di tale tipologia apparirebbe pressoché scontata, anche se, a ben guardare, il *format* in questo caso sembrerebbe coincidere con il programma finito, già oggetto di autonoma tutela; analogo discorso potrebbe essere fatto per il « *format-soggetto* » ove l'elaborazione della trama sia sufficientemente precisa da essere assimilata al soggetto cinematografico o televisivo; tuttavia, neanche alla luce di tale concezione tripartita, si arriva ad attribuire dignità giuridica al « *format-programma* » a causa dell'introduzione di elementi scarsamente predeterminabili (quali, ad esempio, la partecipazione e l'interazione del pubblico e dei concorrenti) che, dipendendo dalla spontanea reazione dei partecipanti, non possono confluire negli elementi già predisposti e ne determinano, pertanto, l'assenza di completezza espressiva²².

¹⁹ Così P. GRECO e P. VERCELLONE, *I diritti sulle opere dell'ingegno*, cit., 43.

²⁰ Cfr. P. GRECO e P. VERCELLONE, *I diritti sulle opere dell'ingegno*, cit., 45.

²¹ Si veda, in proposito, V.M. DE SANCTIS, *A proposito della protezione del Format*, cit., 62 e G. MARI, *La tutela del «format» - Definizione Storia e Prassi (Relazione)*, cit., 103.

²² Cfr. V.M. DE SANCTIS, *A proposito*

della protezione del Format, cit., 64 e G. MARI, *La tutela del «format» - Definizione Storia e Prassi (Relazione)*, cit., 107. Ai fini di una maggiore completezza espositiva, tuttavia, si deve segnalare che entrambi gli Autori auspicano un rapido intervento legislativo che consenta di riconoscere al *format* la tutela giuridica offerta dal diritto d'autore, anche alla stregua dei diritti connessi. Di avviso contrario F. MACARIO, *Il format*, cit., 69.

Tali considerazioni, quindi, inducono ad affermare che il *format* (o «*format-programma*», secondo la teoria della tripartizione) in quanto semplice idea, si presenta come opera *in nuce* e come tale, per quanto attiene ai fini che interessano il diritto, necessita di ulteriore elaborazione. In mancanza di tale compiutezza, il *format* è, pertanto, destinato a rimanere nell'ambito del giuridicamente irrilevante.

4. ORIGINALITÀ DEL FORMAT PACKAGE NELLA GIURISPRUDENZA DI MERITO.

Premesse tali brevi osservazioni circa la complessa natura giuridica del *format*, si comprende per quale ragione la casistica giurisprudenziale offre numerosi esempi di controversie volte ad accertare la paternità di un programma televisivo sviluppato a partire da un *format* (regolarmente proposto dal suo creatore ai produttori), terminate con la definitiva negazione dell'avvenuto plagio, per l'inesistenza giuridica dell'opera da plagiare²³.

Tale il cuore delle motivazioni che sino ad oggi hanno portato la giurisprudenza ad escludere recisamente la tutelabilità giuridica del *format* riconoscendo, al contrario, la sostanziale incapacità di creare posizioni esclusive e diritti di privativa in capo al suo ideatore.

Con la recente sentenza del Tribunale Civile di Roma n. 21745/05 tuttavia, assistiamo ad un interessante *revirement* su questo specifico tema.

Infatti il Giudice, nel ribadire il costante diniego all'applicazione analogica della disciplina dettata in tema di diritto d'autore, afferma, al contrario, la piena tutelabilità autorale del c.d. *format package*, ossia uno schema di programma molto particolare, la cui compiutezza espositiva sarebbe tale da consentirne il riconoscimento alla stregua delle opere dell'ingegno.

La sentenza menzionata giunge all'esito di una complessa vicenda che vedeva l'attrice agire in giudizio per sentir condannare le emittenti televisive citate e gli autori delle trasmissioni convenuti, per l'asserito plagio di vari *format* televisivi da lei ideati.

Il Tribunale capitolino, in linea con gli orientamenti giurisprudenziali menzionati, rigettava la domanda per non aver riscontrato, all'interno del *format*, alcun elemento atto a conferirgli originalità creativa e, pertanto, confermandone la natura prodromica rispetto all'opera finita, qualificava il *format* come mero «*element[o] embrional[e] di un'opera*».

E tuttavia, nonostante la sentenza negasse l'esistenza di qualsivoglia capacità distintiva del *format*, allo stesso tempo conteneva un'ulteriore affermazione di estremo interesse, che merita un'attenta riflessione. Il giudice, infatti, riprendendo la bipartizione del *format* tra «originale» e «derivato»²⁴, riconosceva, per il *Format* derivato, la piena assimila-

²³ V. *ex multis*, Pret. Roma, 8 giugno 1987, in *Dir. Aut.*, 1987, 566; Commiss. Trib., Milano, Sez. X, 19 dicembre 1995, in *Rass. Trib.*, 1997, 1610; Pret. Roma, 30 giugno 1988, in *Foro It.*, 1989, I, 911; Pret. Roma, 26 novembre 1987, in *Giur. It.*, 1988, 332; Trib. Monza, 26 maggio 1994, in *Dir. Aut.*, 1995, 263.

²⁴ V. in proposito, G. LOFFARI, *La tutela del format*, cit., 698, secondo la quale sarebbe stato lo stesso mercato televisivo ad

aver facilitato l'emersione, accanto al c.d. *format* originale (ossia lo schema dotato di novità assoluta, di un diverso fenomeno, costituito appunto dal *format* «derivato»: infatti, la tendenziale propensione dell'impresa verso la minimizzazione del rischio (che, nel caso televisivo è rappresentato dal c.d. «*flop*» delle trasmissioni, che si verifica nel caso di insuccesso), spingerebbe gli operatori a commercializzare prodotti già rodati in altri Paesi, quali i *format* derivati.

zione alle opere dell'ingegno ammettendone, per ciò stesso, la proteggibilità secondo i modelli offerti dalla normativa sul diritto d'autore²⁵.

In particolare, il giudice, esaminando il mercato dei *format*, dichiarava opera tutelabile il c.d. *format package*, ossia quella particolare forma costituita dai « pacchetti *all-inclusive* » che comprendono, oltre allo schema di base, anche una « *guida esplicativa dell'idea di base e dei particolari per realizzarla nonché una videocassetta dimostrativa, i dati di ascolto del programma, ricerche statistiche sullo stesso e infine, la production bible* »: tali elementi, unitamente considerati, avrebbero la capacità di costituire un insieme inscindibile ed infungibile che potrebbe effettivamente donare compiutezza espositiva e formale al *format* e gli consentirebbe, quindi, di assurgere ad opera creativa definitivamente esteriorizzata.

L'importanza di tali enunciazioni appare di primario rilievo: infatti, secondo la ricostruzione offerta, sembrerebbe che il semplice accostamento di specifici documenti al *format* originario, sia sufficiente a trasformarlo in un'opera radicalmente nuova e come tale, oggetto di privativa. Appare evidente che, ove tale impostazione venisse costantemente accolta dalla giurisprudenza, l'attuale assetto di interessi economici e le posizioni giuridiche dei soggetti coinvolti, dovrebbero essere reconsiderati.

Tuttavia, se con tale asserzione il Tribunale si limitasse ad enunciare la necessità di inserire all'interno dell'originario canovaccio (il tradizionale

²⁵ Con la sentenza n. 21745/05, il Giudice romano, in linea con l'orientamento prevalente della giurisprudenza, ribadisce la mancanza di originalità creativa dei *format* ideati dall'attrice poiché dall'esame degli stessi si ricava unicamente « *la descrizione di una possibile trasmissione televisiva, predisposta secondo gli ormai usuali modelli dei corrispondenti generi della più recente programmazione... con l'indicazione di una sequenza di azioni, situazioni ed eventi, organizzati attorno a più o meno dettagliati contenuti, ma la maggiore o minore dettagliatezza della scaletta... non esprime, di per sé, originalità e novità oggettiva del lavoro né tanto meno la personalità dell'autore* ». Ancora una volta, quindi, viene negata la possibilità per l'ideatore del *format* di vedere riconosciuti i diritti morali e patrimoniali sui propri lavori poiché non sufficientemente articolati da poterne scorgere all'interno una traccia personale dell'autore che sia indice di uno sforzo creativo originale e, per ciò stesso, meritevole di tutela. Tuttavia, la sentenza in esame, per la prima volta, individua nella prassi negoziale, un modello di *format*, il c.d. *format package*, che consentirebbe di aggirare il problema legato alla mancanza di completezza espositiva: si legge, infatti, che « *in conseguenza della ritenuta non tutelabilità del format, gli operatori del settore si sono indotti a negoziare raramente format « originali » ma più spesso format collegati a*

programmi già rodati in altri paesi e quindi, « derivati », costituiti da una sorta di pacchetto « all-inclusive » (c.d. « format package ») che comprende solitamente una guida esplicativa dell'idea di base e dei particolari per realizzarla nonché una videocassetta dimostrativa, i dati di ascolto del programma, ricerche statistiche sullo stesso e infine, la « production bible » in cui sono specificati fin nei minimi particolari tutti gli accorgimenti da seguire per la corretta attuazione del programma ». In tal modo, pertanto, il Giudice, prendendo atto dell'impossibilità di riconoscere il carattere di opera dell'ingegno al *format* poiché « *semplice idea priva di espressione* », propone una soluzione mutuata dalla prassi negoziale che consentirebbe, ove applicata, di risolvere tale problema. Egli afferma come la predisposizione del *format package*, in luogo del semplice *format*, potrebbe aggirare definitivamente il problema della mancanza di originalità formale atteso che la commercializzazione avrebbe ad oggetto, in tali casi, « *non mere idee costituenti la « trama » del programma televisivo ... ma opere dell'ingegno dotate di compiutezza espressiva rispetto alle idee racchiuse, appunto, nello schema del programma i cui elementi compositivi, definitivamente esteriorizzati, non possono essere facilmente sostituiti senza rischio di alterazione dell'esito complessivo dello spettacolo e della sua identità* ».

format non tutelabile), alcuni elementi forti, non sostituibili, al fine di ottenerne la tutela giuridica, probabilmente non si potrebbe far altro che prenderne atto e confidare nell'analisi *a posteriori* compiuta dal giudice — come, peraltro, avviene già oggi — per ritenere definitivamente risolta l'annosa questione. Ma così non è. Infatti, occorre prestare particolare attenzione alla natura degli elementi richiamati: si tratta, infatti, di (1) una guida esplicativa dell'idea di base e dei particolari per realizzarla, (2) di una videocassetta dimostrativa, (3) dei dati di ascolto del programma, (4) delle ricerche statistiche sullo stesso ed infine, (5) della *production bible* nella quale vengono specificati fin nei minimi particolari tutti gli accorgimenti da seguire per la corretta attuazione del programma.

Riflettendo sulla natura di tali documenti, l'attenzione rimane focalizzata sulla circostanza che alcune componenti (ed in particolare i dati di ascolto del programma) nulla hanno a che vedere con l'attività creativa propria delle opere dell'ingegno: infatti, tale specifico elemento (anche definito *share* televisivo) non è altro che un elenco di numeri percentuali ricavato dai rilevatori *auditel*²⁶ (rilevatori elettronici) idonei a calcolare il rapporto aritmetico tra il numero totale di utenti che in un dato momento guardano la televisione, ed il numero parziale riferibile alle singole trasmissioni. In buona sostanza, quindi, dalla lettura della sentenza sembrerebbe ricavarci che anche un semplice elenco di numeri a confronto tra loro possa costituire un elemento infungibile, idoneo a conferire ad un'idea (il *format*) la dignità di opera creativa.

Per ciò che concerne le altre componenti del *format package*, al contrario, le osservazioni potrebbero essere parzialmente differenti: a ben guardare, infatti, sembrerebbero tutte già opere dell'ingegno dotate di autonomia *vis creativa*. Sicuramente tale qualifica non può essere disconosciuta né alla videocassetta dimostrativa (normalmente relativa al programma già realizzato in altro Stato) che è autonomamente proteggibile in quanto riproduzione di un programma finito, né alle ricerche statistiche sul programma, atteso che l'attività di ricerca e successiva sistematizzazione dei dati rilevati, conferisce alla relazione finale un'autonoma interpretazione dei dati numerici di partenza, anch'essa idonea ad essere oggetto di specifica tutela. Quanto, infine, alla guida esplicativa dell'idea di base e alla « *production bible* », si può affermare che entrambe godono sicuramente della tutela autorale in quanto costituite da elaborati scritti attraverso i quali l'idea di base viene sviluppata nei minimi particolari.

Ciò che colpisce l'interprete, quindi, è come, secondo la ricostruzione offerta dal Tribunale di Roma, la compresenza di tutti questi co-elementi seppur non idonea a trasformare il *format* in una creazione intellettuale finita

²⁶ Si consideri, inoltre, che i dati rilevati tramite il sistema Auditel non possono essere considerati universalmente validi attesa la possibilità, per i soggetti appartenenti al « campione di rilevamento » prescelto, di alterare le rilevazioni intervenendo direttamente sul telecomando aumentando, anche fittiziamente, il numero di spettatori presenti. Inoltre, il gruppo Auditel è tuttora al centro di una controversia giudiziaria instaurata dalle tv satellitari del Gruppo Sit-

com (Alice, Leonardo, Marcopolo e Nuvolari, associate AERANTI) che imputavano al medesimo di abusare della propria posizione di monopolio nella rilevazione dei dati d'ascolto e di mancare di trasparenza nei criteri di misurazione, contribuendo a rafforzare la posizione sul mercato della RAI, emittente pubblica, e di Mediaset, maggiore emittente privata, nei confronti delle emittenti satellitari. Per approfondimenti v. <http://www.auditel.it>.

(come, ad esempio, la sceneggiatura di una telenovela), sia invece sufficiente a dar vita ad un ulteriore prodotto autonomamente proteggibile, il c.d. *format-package*, atto ad essere nuovamente elaborato. Ci troveremmo, pertanto, ancora lontani dall'aver ottenuto un prodotto finito, come tradizionalmente viene intesa sino ad oggi l'opera dell'ingegno, ma ciò nonostante, saremmo già in presenza di una creazione originale e creativa.

Conclusivamente, quindi, sembrerebbe potersi continuare ad affermare che il *format*, non corredato dagli elementi sopra richiamati, e che quindi che possiamo definire « originale » o semplice, sia destinato a rimanere ancora escluso dalle opere dell'ingegno tutelabili.

La dottrina più attenta a tali evoluzioni giurisprudenziali, ha, peraltro, già coniato l'espressione *kit d'accompagnamento* riferendosi ai succitati co-elementi necessari, tra i quali, sembrerebbe esservene uno che sta acquistando sempre maggiore importanza, ossia la consulenza offerta dall'ideatore del programma che coadiuva i produttori del *format* così acquistato per l'adattamento²⁷.

5. PROSPETTIVE DI RIFORMA.

Nonostante questa interessante evoluzione sul tema mostrata dalla dottrina e dalla giurisprudenza, non si può negare che la questione della tutelabilità del *format* rimanga ancora ampiamente irrisolta.

Gli stessi operatori del settore, infatti, non sembrano pienamente soddisfatti da questa apparente soluzione: infatti, sebbene il *format-package* venga commercializzato già da anni nel mercato televisivo, anche l'assenza di uno solo dei co-elementi richiamati nella sentenza, sembrerebbe sufficiente ad escluderne la tutelabilità giuridica.

Invero, il riconoscimento del *format package* alla stregua delle opere tutelate dal diritto d'autore lascia perplessi. Si pensi, in proposito, alla singolarità della soluzione offerta, atteso che, secondo il quadro normativo offerto dalla legge n. 633/41, la *vis creativa* che qualifica le opere dell'ingegno è connotata all'opera medesima (rappresentando, come noto, la più immediata manifestazione della personalità dell'autore o dei coautori), mentre, per converso, nel caso del *format-package*, la creatività andrebbe ricercata all'interno di altri documenti (come i dati di ascolto, le statistiche sul programma o, eventualmente, la consulenza offerta dall'ideatore), la cui natura creativa risulta difficilmente riscontrabile o, quanto meno, difficilmente collegabile alla nuova opera dell'ingegno.

Inoltre, a ben guardare, la differenza tra il *format-package* e la trasmissione televisiva finita, accompagnata anch'essa dalle videocassette dimostrative, dai dati sull'ascolto del programma e dalle statistiche sul medesimo nonché dalle istruzioni (o regole) per il suo adattamento in un altro Paese, sembra vieppiù sfumata. Anche perché i produttori che detengono i diritti di sfruttamento economico sul primo sono gli stessi che li deten-

²⁷ Si rimanda a G. LOFFARI, *La tutela del format*, cit., 709. Sia consentito rilevare che, in tal caso, l'ulteriore co-elemento del *format package* consisterebbe in un

servizio, ossia un'attività umana, la cui tutelabilità come opera dell'ingegno appare scarsamente sostenibile.

gono sulla seconda. Forse che il *format-package* altro non sia che un particolare tipo di opera derivata dalla trasmissione completa?

Eventualmente, integrando la teoria della tripartizione sopra brevemente illustrata, si potrebbe giungere ad enunciare la teoria della « quadri-partizione » che affianca alle tre tipologie del « *format-soggetto* », del « *format-programma* » e della *format* « puntata pilota », anche il *format package*. A questo punto, tuttavia, si aprirebbe la strada per creare all'infinito dei sotto-tipi la cui utilità consentirebbe di attribuire rilievo giuridico al *format* che, di volta in volta, sarebbe assimilato alle opere dell'ingegno già esistenti. Ma, come dimostra la sentenza in esame, il *format* di base, ossia quello che non è assimilabile ad alcuna opera né è accompagnato da particolari documenti, rimarrebbe sempre escluso dalla tutela offerta dal diritto d'autore.

Potremmo assistere, in altri termini, ad un progressivo sgretolamento del *format* come inteso sino ad oggi, poiché dall'iniziale macro-insieme rappresentato dal contenitore di trasmissioni e spettacoli, si staccerebbero di volta in volta, dei piccoli satelliti che verrebbero assimilati alle opere tutelate. Sarebbe senza dubbio necessario rivedere la definizione di *format*, che diventerebbe progressivamente più ristretta, senza, tuttavia, risolvere il nucleo del problema, a meno di non eliminare completamente la fattispecie per graduale assimilazione alle opere dell'ingegno di riferimento.

In conclusione, nonostante le affermazioni contenute nella sentenza riportata, siamo ben lontani dalla definizione della vicenda relativa alla sussumibilità del *format* all'interno del novero delle opere dell'ingegno. Piuttosto, allo stato, stiamo assistendo ad una moltiplicazione di entità, senza, peraltro, che ve ne sia la necessità, atteso che già la legge del 1941 tutela le opere derivate sotto la forma delle opere collettive (art. 3) e delle opere elaborate (art. 4).

La SIAE, per prima, ha recentemente promosso una tavola rotonda per studiare a fondo il problema in occasione delle incessanti controversie insorte tra i produttori italiani, atteso che « non si può ulteriormente procrastinare una regolamentazione di legge che chiarisca definitivamente il contenuto ed i limiti della tutela dei format televisivi »²⁸. Tuttavia, considerati i lunghi tempi necessari alla redazione e approvazione di un testo di legge, sembrerebbe allo studio anche un progetto di Codice di Deontologia del *Format* da poter applicare, nelle more, ai nuovi programmi²⁹.

Allo stato dei fatti, quindi, appare chiaro che il dibattito sul *format* non sembra assolutamente giunto ad un punto d'arrivo: la stessa individuazione del *format-package* come minima forma creativa per la tutela giuridica non sembra in grado di fornire la soluzione alle controversie che, nella prassi, continuano ad tenere occupate le sezioni specializzate dei Tribunali italiani.

VIRGINIA RAGGI

²⁸ Dichiarazioni rilasciate in data 22 settembre 2006 dal presidente della SIAE, consultabili al sito: http://www.siae.it/EdicolaCS.asp?view=4&open_menu=yes&ID-Comunicato=179.

²⁹ Tale nuovo progetto si evince dalle dichiarazioni rilasciate il 18 aprile 2007 dal presidente della SIAE, consultabili al sito: <http://www.dirittodautore.it/page.asp?mode=News&IDNews=3982&idcan=1>.