Università
Ca'Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale
in Economia e Gestione delle Arti e delle attività culturali

Tesi di Laurea

Ca' Foscari
Dorsoduro 3246
30123 Venezia

Diritto d'autore in musica

Ragioni e criticità dei sistemi di tutela dai primi fonogrammi all'era digitale

Relatore
Ch. Prof.ssa Sara De Vido

Correlatore
Ch. Prof. Veniero Rizzardi

Laureando
Alice Baccelle
Matricola 829233

Anno Accademico
2014 / 2015

INDICE

Abstract ……..2

Introduzione ……3

PARTE PRIMA

Excursus storico sul diritto d'autore

1. Origini del diritto d'autore ……..…6

2. Due sistemi a confronto: *Common Law* e *Civil Law* ……....8

3. Prime convenzioni internazionali ……11

   3.1. Convenzione di Berna ……...11

   3.2. Successive Convenzioni in tema di diritto d'autore e diritti connessi ……..…14

   3.3. Accordo internazionale GATT/TRIPs ……..17

   3.4. WIPO/OMPI: Trattai WCT e WPPT……19

      3.4.1. WIPO *Copyright Treaty* ……...20

      3.4.2.WIPO *Performances and Phonograms Treaty* ……..…23

      3.4.3. Brevi considerazioni sulle conseguenze dei due Trattati WIPO/OMPI ……...27

PARTE SECONDA

Profili interni e europei

1. Sguardo alle principali direttive europee in tema di diritto d'autore ……29

   1.1. Direttiva 92/100/CEE ……30

   1.2. Direttiva 2001/29/CE ……32

   1.3. Direttiva 2004/48/CE ……35

   1.4. Direttiva 2006/116/CE ……..38

2. Normativa nazionale: focus sulla tutela delle opere musicali ……...40

2.1. La tutela dei diritti spettanti all'autore ……..41
2.2. La tutela dei diritti connessi ……..47
2.2.1. Diritti degli artisti interpreti e degli artisti esecutori ……47
2.2.2. Diritti del produttore di fonogrammi ……52

3. Conseguenze della digitalizzazione in campo musicale ……...……55

3.1. Sistemi *peer to peer*: *file sharing* …….58
3.2. Responsabilità degli Internet Provider …….60
3.3. La ricerca di un compromesso tra la tutela del diritto d'autore e la *privacy* …62
3.3.1. Caso Napster …….....63
3.3.2. Giurisprudenza europea: caso Scarlet vs. Sabam …….66
3.3.3. Caso Peppermint Jam Records GmbH vs Wind Telecomunicazioni S.p.A. ……69
3.4. Procedimenti ed iniziative volte a limitare la pirateria musicale online ……...72

4. Enti di gestione collettiva dei diritti d'autore e dei diritti connessi……...76

4.1. Società Italiana degli Autori e degli Editori: Natura e funzioni dell'ente in ambito musicale ……76
4.2. Le *collecting societies* dei produttori di fonogrammi ……...82
4.2.1. Associazione Fonografici Italiani ……82
4.2.2. Federazione Industria Musicale Italiana ……..83
4.2.3. Società Consortile Fonografici …….84
4.3. Gestione dei diritti spettanti agli artisti interpreti ed esecutori ……86
4.3.1. Istituto Mutualistico Artisti Interpreti Esecutori ……..86
4.3.2. Conseguenze della liberalizzazione della gestione dei diritti degli AIE …….. 89

5. Prospettive per il futuro: Direttiva europea n. 26 del 2014 ……...91
6. MIDJ: Un caso pratico ……101

6.1. Nascita e finalità dell'Associazione ……101
6.2. Incontro con i vertici SIAE ……103

7. CONCLUSIONI ……106

BIBLIOGRAFIA ……...109

A Valeria, Marco e Giacomo

ABSTRACT

This thesis is about copyright and particularly it focuses on music copyright in Europe and in Italy. The purpose of this work is to present the development, to protect authors and artists, before the onset of the digital revolution.

The first part of this paper analyzes the historical evolution of copyright, from the beginning, with discover of printing, to the first International Treaty in scope. It also shows which were the differences between Civl Law system and Common Law system and how these two models had to get close, through the accepting of compromises, to create a system of International conventions. What emerges, throughout history, is the increasing importance that has been recognaized to the figure of author and artist and how their legal protection has been necessary in order to promote the constant progress of science and culture.

The second part deals with two different aspects of the copyright law system. On the one hand it analyzes the evolution of low regarding intellectual property protection in Europe and, consequently, in Italy, focusing on how the italian law had acknowledged the european directives. Furthermore it also looks the music rights through the special law on italian copyright, locating three categories of rights holders: authors, artists and phonogram producers.

On the other hand the dissertation enphacises the pratical problems regarding the effects of "digital revolution" and the difficulties encountered in the enforcment of the law. In particular it analyzes for instance online piracy and the technological means that have contributed spreading this phenomenon, as, for example: peer to peer, file sharing systems and also MP3 files. Dealing with online piracy, the work looks at the Internet Providers' responsability. This research founded that often clash responsabity problems with privacy problems. And than, it does some jurisprudential examples.

The paper also presents which are the italian companies which manage intellectual property rights. In specific it describes three different approaches according to the area of property rights management: SIAE for authors, IMAIE for artists and some companies for phonogram producers.

Finally it analizes the last european directive on copyright, that it directs to a single european market, foreseeing what the regulations on intellectual property rights will change in the future both at a national and european level.

INTRODUZIONE

Il diritto d'autore costituisce la salvaguardia del patrimonio artistico e culturale dei singoli Stati. Esso tutela al tempo stesso le opere d'ingegno e coloro i quali, con spirito di creatività, danno vita a queste opere, con il fine di garantire a questi soggetti una protezione che permetta loro di continuare a svolgere il loro lavoro poiché quest'ultimo è universalmente riconosciuto quale fonte diretta della cultura e "*la cultura è il motore dello sviluppo*[1]".

Da qui si evince l'importanza di comprendere come questa forma di diritto abbia avuto origine, si sia sviluppata e ancor oggi continui a ed essere oggetto di costanti modifiche. Il presente elaborato focalizza l'attenzione sul diritto d'autore connesso ad una forma d'arte specifica: la musica. Questa scelta è frutto, oltre che di un interesse personale, di una volontà di analizzare l'evoluzione del sistema normativo, relativo al diritto della musica, contestualmente all'avvento delle nuove tecnologie e dell' "era digitale". Infatti, la musica, grazie soprattutto alle sue caratteristiche intrinseche, ha risentito, più di qualunque altra forma artistica, di questi cambiamenti.

La prima parte di questa tesi traccia un *excursus* storico sulle origini del diritto d'autore fino a giungere, attraverso l'analisi delle differenze esistenti tra i sistemi di *Common Law* e *Civil Law*, ai primi riconoscimenti internazionali che ne definivano le direttive comuni. Ciò che si evince da questa prima parte riguarda l'evoluzione verso Accordi Internazionali sempre più specifici, che giungono a tutelare distinte categorie di titolari di diritti, quali ad esempio gli artisti interpreti o esecutori e i produttori di fonogrammi[2].

La seconda parte focalizza l'attenzione sulla scena europea e nazionale, analizzando in *primis* le singole direttive europee riguardanti il diritto d'autore e conseguentemente, cercando di individuare quali normative possano avere dei richiami allo specifico settore della musica. Successivamente l'elaborato si concentra sulla situazione italiana, esaminando la legge speciale sul diritto d'autore[3] e trovando le correlazioni tra le disposizioni date dalle direttive europee e le modifiche apportate al testo della legge in seguito alle ratifiche delle stesse. Anche in questo caso l'analisi è svolta focalizzando l'interesse su specifiche figure caratterizzanti il diritto d'autore in musica, quali: autori, artisti interpreti ed esecutori e produttori di fonogrammi.

[1] Cit. R. RAMPI, *Perché la cultura è il motore dello sviluppo*, Europaquotidiano, 10 luglio 2014.
[2] Convenzione Internazionale di Roma del 1961, in seguito par. 3.2.
[3] L. 633/1941.

In seguito, l'elaborato si sofferma sulle conseguenze della digitalizzazione nel campo musicale, evidenziandone prima di tutto le caratteristiche ed enunciando le motivazioni che stanno alla base della sua diffusione. Vengono pertanto definiti i sistemi di trasmissione di file più utilizzati, come il *file sharing* e vengono contestualmente definite le responsabilità degli operatori, come gli *Internet Providers.* Strettamente connessi a queste osservazioni vengono esaminati dei casi giurisdizionali dai quali sono emerse una serie di problematiche legate proprio alla responsabilità degli utenti e dei fornitori dei servizi online in un contesto che spesso privilegia la tutela dei dati personali degli utenti. In particolare il testo si sofferma su tre casi: uno statunitense, uno europeo e uno italiano, in modo da portare ad evidenza le decisioni prese dalle diverse Corti e specificatamente far emergere le analogie tra le disposizioni europee e quelle nazionali nel conflitto tra diritto d'autore e la tutela della *privacy*.

Successivamente l'elaborato approfondisce il metodo di gestione dei diritti d'autore e dei diritti connessi italiano. Partendo dallo studio della SIAE quale ente che gestisce i diritti d'autore in condizioni di monopolio, giunge alla gestione dei diritti connessi che, nel corso degli anni, ha subito una serie di cambiamenti dovuti principalmente alla sussistenza di inefficienze nei sistemi di gestione. Infine esamina la disciplina prevista per gli enti a tutela dei produttori di fonogrammi, dove la legge prevede un libero accesso al mercato, consentendo ai produttori di fonogrammi di essere liberi nella scelta dell'eventuale organo a cui affidare i propri diritti. Da questo si giunge alla nuova disciplina che liberalizza anche il mercato della gestione dei diritti connessi, vengono in questa sede definiti i pro e i contro di questo cambiamento.

Infine, l'ultima parte, concerne le prospettive future, analizzando la recente Direttiva europea in tema di diritto d'autore[4] e le vicine Comunicazioni della Commissione europea che enunciano la necessità della creazione di un mercato unico digitale, il quale favorirebbe l'accesso all'informazione, alla scienza e alla cultura tra tutti gli Stati membri in modo da sfruttare appieno il potenziale delle nuove tecnologie e del mercato digitale.

Da ultimo, viene presentato un caso pratico di un'Associazione Culturale costituita da artisti di spicco della scena jazzistica italiana con la finalità principale di valorizzare il genere Jazz mediante la promozione di iniziative didattiche che allarghino il bacino di utenza di questo genere anche tra i più giovani e di riconoscimenti economici da parte degli enti gestori dei diritti d'autore e dei diritti connessi.

[4] Direttiva 2014/26/UE, di seguito, cap.5.

PARTE PRIMA

EXCURSUS STORICO SUL DIRITTO D'AUTORE

SOMMARIO: 1. Origini del diritto d'autore – 2. Due sistemi di tutela a confronto*: Common Law e Civil Law* – 3. Prime Convenzioni internazionali – 3.1. Convenzione di Berna – 3.2. Successive Convenzioni in tema di dritto d'autore e diritti connessi – 3.3. Accordo internazionale GATT/TRIPs – 3.4. WIPO/OMPI: Trattati WCT e WPPT – 3.4.1. WIPO *Copyright Treaty* – 3.4.2. WIPO *Performances and Phonograms Treaty* – 3.4.3. Brevi considerazioni sulle conseguenze dei due Trattati WIPO/OMPI

1. ORIGINI DEL DIRITTO D'AUTORE

La nascita del diritto d'autore è soggetta alla comparsa di esigenze di tutela dell'opera creata solo con l'avvento della possibilità che questa venga riprodotta. Si può pertanto rinvenire alle prime forme di tutela contestualmente alla scoperta e al successivo sviluppo della stampa a caratteri mobili, risalente alla metà del XV secolo. In questa fase i soggetti che rivendicavano dei diritti, richiedendo che gli fossero riconosciute delle garanzie per il lavoro svolto, erano gli stampatori. A causa infatti dei costi molto elevati che questa neonata tecnologia richiedeva, gli stampatori cercavano di ottenere delle tutele *erga omnes*. Quindi il fine era di assegnare un riconoscimento economico all'editore, cioè a colui che rendeva possibile la produzione seriale di un'opera. La risposta a queste necessità venne data con l'adozione del cosiddetto "privilegio librario" che permetteva allo stampatore scelto dalla pubblica autorità di vestire i panni dell'editore monopolista. Questo diritto veniva concesso allo stampatore da parte dell'autorità politica regnante, mediante dei criteri che seguissero la volontà e gli interessi sovrani, al fine di poter essere facilmente vigilabile. Questo privilegio era solitamente concesso per un periodo predeterminato di tempo, nell'arco del quale l'editore aveva il potere assoluto sulla gestione economica dell'opera. Il notevole dispendio economico non era la sola causa che spinse in quei decenni a tutelare esclusivamente coloro che riproducevano l'opera piuttosto che gli autori originali della stessa, poiché le prime opere che venivano duplicate erano principalmente i classici, per i quali non c'era nessuno che ne rivendicasse dei diritti, essendo tutti gli autori scomparsi da centinaia d'anni[5].

Fu proprio questa la peculiarità che determinò il passaggio dal cosiddetto "privilegio librario" al "privilegio letterario". Durante l'età umanistica e rinascimentale, infatti, sorse l'esigenza di avere accesso ad opere scritte da autori contemporanei dell'epoca, e ciò determinò conseguentemente la pretesa da parte di queste figure di essere riconosciute. Di fronte a queste rivendicazioni di paternità le autorità risposero con l'assegnazione di altri privilegi, specifici per gli autori, che venivano concessi sempre seguendo i criteri delineati per i "privilegi librari". Pertanto se da un lato questa fase storica portò alle prime forme di riconoscimento di diritti spettanti anche agli artisti, dall'altra questo meccanismo continuava ad essere sottoposto alla volontà dei regnanti. Contestualmente alla concessione dei "privilegi letterari" iniziarono ad essere sottoposte a tutele anche alcune forme di arti figurative, quindi non più soltanto le opere letterarie.

[5] M. BERTANI, Diritto d'autore europeo, Quaderni di AIDA, n. 21, G. Giappichelli Editore, Torino, 2011, in part. pp. 2 e ss.

Il XVIII sec. rappresentò, nel campo del diritto d'autore, un periodo ricco di cambiamenti, nel quale vennero delineati con maggior precisione dei sistemi di tutela delle creazioni intellettuali, con il sorgere di leggi e statuti speciali. Le pulsioni che determinarono questi cambiamenti furono da un lato le rivendicazioni degli autori al fine che venisse riconosciuto all'uomo il suo lavoro creativo; dall'altro la volontà, da parte delle imprese, di creare un mercato di prodotti e servizi culturali libero da vincoli politici.

Questo costituì lo sfondo sul quale sorsero i primi atti a tutela della proprietà intellettuale. La prima normativa storicamente riconosciuta è l'Atto della Regina d'Inghilterra Anna, noto come *Statute of Anne*[6], del 1710[7]. Esso, sebbene presentasse ancora degli strascichi del sistema dei privilegi, riconosceva in capo all'autore, e ai suoi aventi causa, un duplice diritto: da un lato obbligava gli editori ad avere il consenso preventivo da parte degli autori prima di poter pubblicare le loro opere; in secondo luogo garantiva agli autori o ai loro aventi causa l'esclusiva di stampa delle proprie opere, sia esse già pubblicate, sia ancora inedite, prevedendo per il primo caso una durata di 21 anni, mentre per il secondo di 14 anni rinnovabili[8].

Sulla scia della normativa inglese, nel 1790, il Congresso Americano diede vita al primo *Federal Copyright Act*, il quale tutelava non solo le opere letterarie ma anche carte geografiche e mappe. La durata del diritto spettante, anche in questo caso, all' autore e a suoi aventi diritto, era, similmente al modello anglosassone, di 14 anni. Solo nel 1909 gli Stati Uniti d'America estesero, mediante l'adozione del *Copyright Act*, i diritti a "*all the writings of an author"*[9].

Per quanto concerne la scena europea, pionieristica fu l'esperienza francese, risalente al 1793, che prevedeva una tutela ad ampio spettro sulle opere dell'ingegno, non restringendosi cioè soltanto le creazioni letterarie. Durante la Rivoluzione la Francia adottò inoltre un riconoscimento economico in capo agli autori, fissato su base percentuale i ricavi connessi all'utilizzo dell'opera stessa.

In ambito nazionale vennero introdotte varie leggi che trattavano in modo specifico il diritto d'autore, sulla scia di quelle francesi. Queste risalgono agli inizi dell' '800 e vennero adottate in tutti gli Stati che all'epoca costituivano la Penisola italiana.

[6] *"An act for the encouragment of learning, by vesting the copies of printed books in the authors or purchasers of such copies, during the times therein mentioned". ",* Londra, 10 aprile 1710.
[7] M. BERTANI, Op. cit., in part. p. 10.
[8] P. VISCO, S. GALLI, *Il diritto della musica. Diritto d'autore, diritti connessi e tutela della proprietà intellettuale.* Editore Ulrico Hoepli, Milano, 2013, pp. 81 e ss.
[9] P. VISCO, S. GALLI, op. cit., in part. p. 82.

Delineata questa fase iniziale sulla tutela del diritto d'autore si può giungere all'identificazione di due linee di pensiero: una facente capo al sistema anglosassone e statunitense (noto come *Common Law*) e una legata alle esperienze europee (*Civil Law*). Le differenze che soggiacciono a questi due sistemi si acuirono nel corso della storia anche grazie all'avvento della Rivoluzione Industriale e al conseguente sorgere di rivendicazioni pretese da nuove figure affacciatesi sul mercato culturale, come, nel caso specifico, i produttori di fonogrammi.

2. DUE SISTEMI DI TUTELA A CONFRONTO: *COMMON LAW* E *CIVIL LAW*

Fino alla fine del XIX sec. i sistemi adottati dalle diverse nazioni si potevano ricongiungere a due filoni principali: *Common Law* e *Civil Law.* Sebbene molti principi che costituivano le basi di queste due linee di pensiero fossero comuni è importante evidenziare quali fossero le differenze che le caratterizzavano. Queste diversità, ancor oggi presenti, affondano le proprie radici nei differenti retroscena culturali e politici caratterizzanti i diversi Paesi facenti capo a tali sistemi.

Ciò che rende chiara la distinzione tra *Common Law e Civil Law* è la parola stessa che questi sistemi utilizzano per denotare la loro forma di diritto sulla proprietà intellettuale.

Nel sistema anglosassone-statunitense fin dalle prime normative viene adottato il termine "*Copyright"* che letteralmente significa "diritto di copia"[10], a ciò sottende l'intenzione del legislatore di tutelare l'opera intesa come *corpus mechanicum*. Nell'ambito del *Common Law* il diritto in oggetto è un diritto di proprietà, considerato nel suo ambito prettamente economico. Non vengono assolutamente contemplati interessi di tipo personale ma soltanto interessi economici e finanziari legati all'opera intesa come potenziale fonte di riproduzione e scambio[11].

[10] ULRICH LOEWENHEIM, *Copyright in Civil Law and Common Law Countries: A Narrowing Gap,* in AIDA, Vol. III, Giuffré Editore, Milano, 1994, in part. pp 162-163.
[11] M. BERTANI, Op. cit., in part. pp. 27 e ss.

D'altro canto il termine utilizzato dai modelli facenti capo al *Civil Law* è "diritto d'autore"[12]. Anche in questo caso la parola stessa fa intuire su cosa questo modello abbia focalizzato la sua tutela. La visione europea concentra l'attenzione sull'importanza del soggetto, l'opera viene intesa come *corpus mysticum*, risultato della personalità del suo autore. Pertanto si evince come ricoprano un importante ruolo quei diritti relativi alla "persona-autore" che tutelino la sua immagine nelle vesti dell'integrità della sua opera. Questo tipo di diritti, presenti esclusivamente nei sistemi di *Civil Law*, rientrano nella categoria dei cosiddetti "diritti morali".

E' importante quindi distinguere il *copyright* dal diritto d'autore, almeno per quanto concerne le fasi iniziali di queste legislazioni, poiché vedremo che con il tempo e attraverso i trattati internazionali costituiti a partire dalla fine del XIX sec., questi due modelli tenderanno sempre più ad avvicinarsi l'un l'altro.[13]

Tra le caratteristiche che distinguono i due sistemi trattati, oltre a quelli già visti come la tutela dei diritti morali, compare anche la differente concezione di alcuni criteri ai quali il legislatore subordina la protezione.

Uno di questi è il criterio dell' "originalità" che compare in entrambi i modelli sottoforma di condizione necessaria ai fini della tutela giuridica di un'opera. Da un lato, l'esperienza anglosassone intende come elemento di originalità il solo fatto che quest'opera non sia fonte di copiatura e sia frutto del suo autore, sia cioè "originale". Dall'altro il sistema di *Civil Law* prevede con il requisito dell'originalità non solo che si tratti di un'opera non copiata ma anche che questa sia frutto di un lavoro creativo. La creatività gioca un ruolo centrale nell'individuazione delle opere da tutelare perché questa si ricollega al fatto di essere strettamente connessa alla personalità del suo autore.

Un'altra caratteristica distintiva dei due modelli, e necessaria ai fini della validità della tutela, è il requisito della formalità. Nel sistema di *Common Law* questa condizione è sempre stata presente, fin dallo *Statute of Anne*[14]. Anche nel modello statunitense era richiesto come elemento necessario. Al contrario invece i modelli di *Civil Law* non hanno mai previsto alcun requisito di forma, l'opera veniva sottoposta a tutela sin dal momento della sua creazione. Questo requisito andò scomparendo con l'adozione della Convenzione di Berna[15], la quale non prevedeva che fosse necessario alcun atto di formalità ai fini di tutela. Pertanto ai fini della

[12] *Droit d'auteur* come originariamente presente nella Legge francese del 19 luglio 1793.
[13] ULRICH LOEWENHEIM, op. cit., pp. 161 e ss.
[14] ULRICH LOEWENHEIM, op. cit., in part. p. 165.
[15] Adozione avvenuta nel 1886 nel caso della Gran Bretagna e nel 1989 nel caso degli Stati Uniti d'America.

validità del *copyright* non è richiesta alcuna forma specifica, esso è attuabile dal momento della creazione dell'opera, che coincide con la prima fissazione di questa su di una copia in modo che sia possibile prenderne visione[16]. In entrambi i sistemi rimane in ogni caso utile la registrazione/deposito dell'opera ai fini di una datazione certa.

Rilevanti distinzioni si possono riscontrare anche nell'ambito della proprietà e della trasferibilità dei diritti. I paesi di *Civil Law* non contemplano la possibilità di trasferire a terzi i diritti personali. Sono riconosciute alcune precise forme contrattuali nell'ambito dei diritti patrimoniali ma il legislatore europeo non transige sull'impossibilità di trasferire i diritti morali. Questi ultimi infatti, essendo strettamente personali sono inalienabili. E' evidente che questa distinzione non sussiste nei modelli di *Common Law* dove non è posta alcuna limitazione agli interessi patrimoniali acquisiti da terzi mediante forme contrattuali.

Ciò si riflette anche nel contesto della proprietà di un opera. Infatti i paesi aderenti ai sistemi di *Civil Law* non prevedono la possibilità che i diritti, al momento della creazione dell'opera, sorgano in capo a persone diverse dall'autore stesso. Anche nelle casistiche relative ai contratti di lavoro subordinato od opere su commissione i diritti sono sempre in capo all'autore, le parti possono stabilire compensi per l'utilizzazione dell'opera mediante contratti ad hoc ma i diritti rimangono sempre legati al suo creatore.

Dall'altra parte i sistemi di *Common Law* prevedono che nel rapporto lavoratore dipendente-imprenditore i diritti sorgano in capo all'imprenditore o al commissionario. Questa scelta trova giustificazione nell'intento, da parte di questo sistema, di tutelare coloro che sostengono economicamente l'idea, al fine di colmare quel fattore di rischio che sorge in capo alla figura imprenditoriale e non autoriale.

Ancora una volta le distinzioni dei due modelli si ricollegano alle diverse intenzioni che soggiacciono al *Common Law* e al *Civil Law*, il primo fondato sugli interessi economici, avente come fine la salvaguardia dell'opera in sé; il secondo che concentra le sue tutele sulla figura dell'autore visto come fonte d'ingegno e di creatività[17].

[16] P. VISCO, S. GALLI, op. cit., in part. p. 85.
[17] P. VISCO, S. GALLI, op. cit., in part. pp. 84 e ss.

3. PRIME CONVENZIONI INTERNAZIONALI

L'universalità del riconoscimento in capo all'autore delle proprie creazioni si evince anche dall'Art. 27[18] della Dichiarazione Universale dei Diritti dell'Uomo, dove coesiste una doppia finalità: da un lato garantire agli individui la libertà di accesso alla cultura e al progresso scientifico e tecnologico; dall'altro riconoscere la paternità (intesa sia in termini di diritti patrimoniali che di diritti morali) delle opere d'ingegno, al proprio autore.

La natura stessa delle opere d'ingegno, in primis quelle musicali, ha fatto sì che sin dalla fine del XIX sec. queste si diffondessero oltre i confini nazionali. La diffusione delle opere a livello internazionale ha determinato l'esigenza di cercare quanto più possibile un'uniformità di trattamento delle stesse. Questo ha reso necessaria una cooperazione tra gli Stati al fine di elaborare dei trattati che si dirigessero verso un'armonizzazione tra le normative interne vigenti nelle singole esperienze nazionali. Questa necessità non ha mai cessato d'essere poiché il continuo avanzamento della tecnologia ne rende inevitabile il costante intervento legislativo.

Le prime Convenzioni internazionali, risalenti alla fine dell' '800, oltre a prevedere un'efficacia che sia pari alla normativa interna degli Stati aderenti, assumono la forma di un "accordo multilaterale aperto", comportando quindi la libertà degli Stati di prenderne parte mediante l'adesione e conseguentemente di potervi recedere.

3.1. Convenzione di Berna[19]

L'ambito di applicazione della Convenzione dell'Unione di Berna[20] è la protezione delle opere letterarie e artistiche, essa ha costituito il primo tentativo di armonizzazione

[18] Art. 27: 1. Ogni individuo ha diritto di prendere parte liberamente alla vita culturale della comunità, di godere delle arti e di partecipare al progresso scientifico ed ai suoi benefici.
2. Ogni individuo ha diritto alla protezione degli interessi morali e materiali derivanti da ogni produzione scientifica, letteraria e artistica di cui egli sia autore.

[19] Adottata a Berna nel 1886 e ratificata da 169 Stati.

[20] *Berne Convention for the Protection of the Literary and Artistic WorksWork,* adottata a Berna il 9 settembre 1886, ratificata da 169 Stati.

internazionale che ha elaborato un compromesso tra i differenti sistemi di *Civil Law* e *Common Law* vigenti.

La Convenzione è stata adottata il 9 settembre 1886 da Germania, Belgio, Francia, Spagna, Gran Bretagna, Italia, Svizzera, Liberia, Tunisia ed Haiti; è successivamente entrata in vigore il 2 dicembre dello stesso anno. Rappresenta l'accordo che ha visto un maggior numero di adesioni[21].

L'importanza di questa Convenzione si fonda su tre principi: il trattamento nazionale, la tutela automatica e l'indipendenza del diritto d'autore[22].

Il primo prevede, mediante l'Art. 5 co. 1[23], che agli autori cittadini degli Stati membri sia garantito un trattamento paritario a quello riservato dagli Stati membri ai propri cittadini. Inoltre al co. 3 dello stesso articolo viene detto che: "*La protezione nel Paese di origine è regolata dalla legislazione nazionale. Tuttavia l'autore, allorché non appartenga al paese d'origine dell'opera per la quale è protetto dalla presente Convenzione, avrà, in questo Paese, gli stessi diritti degli autori nazionali*". Da ciò si evince l'intenzione da parte dell'Unione degli Stati membri di garantire una tutela paritaria ed equa ai propri autori anche al di fuori dei confini nazionali. La Convenzione specifica anche cosa si debba intendere per "Paese d'origine".

Il secondo principio riguarda la tutela automatica. Questo punto ha costituito un passaggio di notevole rilevanza per quanto concerne il divario esistente fra i sistemi di *Common Law* e *Civil Law*, poiché, come abbiamo avuto modo di vedere, una delle tematiche che differenziava i due modelli era la subordinazione della tutela ad atti di formalità. Paesi membri, come la Gran Bretagna, terra natia del *Common Law*, hanno dovuto modificare la propria normativa vigente in ambito di diritto d'autore conseguentemente alla ratifica della Convenzione di Berna. Quest'ultima infatti prevede all'Art. 5 co. 2 il divieto di assoggettare il godimento e l'esercizio del diritto a qualsivoglia atto di formalità.

Il terzo principio concerne l'indipendenza della tutela. Tale fondamento va in un certo senso a colmare il primo prevedendo un'ulteriore garanzia qualora vi siano stati membri che non

[21] P. VISCO, S. GALLI, op. cit., in part. p. 12.

[22] D. PANETHIERE, *La struttura legale del mercato della musica in Europa,* in F. SILVA, G. RAMELLO, *Dal vinile a Internet, economia della musica tra tecnologia e diritti,* Torino, Edizioni della Fondazione Giovanni Agnelli, 1999, in part. pp. 197 e ss.

[23] 1) Nei Paesi dell'Unione diversi da quello di origine dell'opera gli autori godono, relativamente alle opere per le quali sono protetti in forza della presente Convenzione, dei diritti che le rispettive leggi attualmente conferiscono o potranno successivamente conferire ai nazionali, nonché dei diritti conferiti specificamente dalla presente Convenzione.

adattino la propria normativa alla disciplina dettata dalla Convenzione. Va quindi a garantire l'effettività degli obblighi assunti dagli stati membri indipendentemente dalle normative interne.

La Convenzione si sofferma su altri aspetti importanti ai fini dell'univocità dei diritti sulle opere dell'ingegno. Uno di questi è senza dubbio la durata del diritto, l'Art. 7 co. 1 infatti dispone: "*La durata della protezione concessa dalla presente Convenzione comprende la vita dell'autore e un periodo di cinquanta anni dopo la sua morte*." Viene anche precisato che qualora il paese d'origine preveda una durata di tutela inferiore a quelle prevista nel paese dove la tutela viene richiesta bisogna adottare il termine previsto dal paese d'origine. Anche in questo caso si è giunti ad una previsione comune tra sistemi di *Common Law* e *Civil Law* che fino a prima prevedevano termini di tutela differenti.

Il testo della trattativa, inoltre, specifica da un lato quali siano gli oggetti sottoposti alla tutela, elencando cosa si debba intendere per "opere letterarie e artistiche"[24], e dall'altro enuncia l'ambito soggettivo di applicazione della tutela, quale la nazionalità dell'autore, il luogo di prima pubblicazione dell'opera e il luogo di residenza[25].

Si succedono poi, a partire dall'Art. 11, i diritti esclusivi spettanti agli autori, suddivisi per le diverse tipologie di opere in oggetto, come il diritto di traduzione, il diritto di trasmissione, il diritto di effettuare adattamenti e arrangiamenti all'opera, etc.

Descritti i tratti generali della Convenzione si può notare come, se da un lato risulta essere molto precisa e dettagliata nel dare anche le definizioni a certe categorie, dall'altra non vi è traccia di una definizione riguardante l'autore. Questa "mancanza" viene letta come voluta ed intenzionale al fine di mantenere un carattere di flessibilità che risulta essere necessario per riuscire a far coesistere tradizioni giuridiche differenti[26].

[24] 1) L'espressione "opere letterarie ed artistiche" comprende tutte le produzioni nel campo letterario, scientifico e artistico, qualunque ne sia il modo o la forma di espressione, come: i libri, gli opuscoli ed altri scritti; le conferenze, allocuzioni, sermoni ed altre opere della stessa natura; le opere drammatiche o drammatico-musicali; le opere coreografiche e pantomimiche; le composizioni musicali con o senza parole; le opere cinematografiche, alle quali sono assimilate le opere espresse mediante un procedimento analogo alla cinematografia; le opere di disegno, pittura, architettura, scultura, incisione e litografia; le opere fotografiche, alle quali sono assimilate le opere espresse mediante un procedimento analogo alla fotografia; le opere delle arti applicate; le illustrazioni, le carte geografiche, i piani, schizzi e plastici relativi alla geografia, alla topografia, all'architettura o alle scienze.

[25] Art. 3 co. 1-2, CUB

[26] D. PANETHIERE, *La struttura legale del mercato della musica in Europa,* p. 200*,* in F. SILVA, G. RAMELLO, *Dal vinile a Internet, economia della musica tra tecnologia e diritti,* Torino, Edizioni della Fondazione Giovanni Agnelli, 1999, in part. p. 200.

La Convenzione di Berna, considerata come il primo accordo internazionale sul diritto d'autore, ha assunto un ruolo storicamente molto importante ed è stata, negli anni successivi alla sua adozione, sottoposta a numerose revisioni[27]. Le ragioni che sottendono a queste revisioni nascono dalla necessità di adeguare il progetto normativo ai continui cambiamenti di matrice principalmente tecnologica.

3.2. Successive Convenzioni in tema di diritto d'autore e diritti connessi

Successivamente alla Convenzione di Berna venne adottata a Londra il 16 novembre 1945 la Convenzione UNESCO avente come fine quello di "*assicurare a tutti gli Stati eguali possibilità di accedere alla educazione, la libera ricerca della verità obiettiva, il libero scambio delle idee e del sapere*"[28]. Fu proprio l'UNESCO a promuovere la Convenzione Universale sul Diritto d'Autore adottata a Ginevra il 6 settembre 1952[29]. Tale Convenzione è stata successivamente sottoposta a revisione con l'atto di Parigi del 1971[30], in concomitanza con la revisione della Convenzione di Berna[31]. Le radici di questa Convenzione affondano nella necessità di dar vita ad un accordo che riesca ad ottenere consenso anche da parte di quegli Stati che non avevano aderito alla Convenzione di Berna. Si tratta quindi di proporre un'alternativa a CUB che presenti standard di protezione meno elevati in modo da consentire la partecipazione di Stati come gli Stati Uniti d'America che non erano disposti a sottostare alle regole della Convenzione di Berna poiché ritenute troppo restrittive e troppo differenti rispetto al loro sistema di *copyright*. L'intento funzionò, infatti gli Stati Uniti d'America aderirono alla Convenzione di Ginevra del 1952.

Dal testo della Convenzione in oggetto si evince chiaramente questo intento poiché la maggioranza delle regole previste sono derogabili dai singoli Stati. All'Art. I si dispone:

[27] Berlino 13 novembre 1908; Roma 2 giugno 1928; Bruxelles 26 giugno 1948; Stoccolma 14 luglio 1967; Parigi 24 luglio 1971.
[28] P. VISCO, S. GALLI, in part. p. 9.
[29] Ratificata da 100 Stati, in part. in Italia con la Legge 19 luglio 1956, n. 923
[30] Adottato a Parigi il 24 luglio 1971, ratificato da 179 Stati. Reso esecutivo in Italia con Legge 16 maggio 1977, n. 306
[31] M. SCIALDONE, *I profili internazionali del Diritto d'Autore,* Altalex, 2010

"*Ciascuno degli Stati contraenti s'impegna ad adottare tutti i provvedimenti necessari per assicurare una protezione sufficiente ed efficace dei diritti degli autori e di ogni altro titolare di diritti medesimi sulle opere letterarie, scientifiche, artistiche, quali gli scritti, le opere musicali, drammatiche e cinematografiche, le pitture, le incisioni e le sculture*."

Vengono garantiti i diritti patrimoniali spettanti agli autori, quali il diritto di riproduzione, di pubblica esecuzione, di rappresentazione e radiodiffusione; ma anche in questo caso i singoli Stati hanno il potere di limitare questi diritti con l'obbligo però di adempiere ad un livello ragionevole di protezione. Lo stesso vale per quanto riguarda la subordinazione del diritto ad atti di formalità e la durata del diritto. Infatti nel primo caso, l'Art. III dispone che qualora uno stato subordini la tutela all'adempimento di formalità (quali: deposito, pagamento di tasse, registrazione etc) non può richiedere tali formalità a quelle opere la cui prima pubblicazione non sia avvenuta nei territori del suddetto stato o a quegli autori che non siano cittadini dello stato in oggetto. Però è consentito che la normativa interna preveda l'adempimento obbligatorio di qualsivoglia atto di formalità per gli autori cittadini di quello stato e per le opere aventi la prima pubblicazione in tale stato. È evidente come questa normativa sia andata incontro alla disciplina statunitense del *copyright*.

Nel caso della durata del diritto l'Art. IV prevede che essa sia regolata dalla legge dello Stato contraente in cui la protezione è chiesta, con la richiesta di conformità al termine previsto dalla seguente Convenzione. Tale termine coincide con la vita dell'autore e i successivi 25 anni dalla sua morte. È però, nuovamente prevista la possibilità, da parte degli stati contraenti, di limitare questa durata nella legislazione interna, sempre garantendo un livello di tutela minimo, fissato dalla Convenzione a 25 anni dalla data della prima pubblicazione.

Dall' analisi dei punti salienti della Convenzione in oggetto, si evince chiaramente come questa da un lato prenda le distanze dalla precedente Convenzione di Berna, soprattutto per quanto riguarda la flessibilità nel permettere ai singoli stati di continuare a mantenere le disposizioni previste dalle proprie normative interne. Inoltre, al di là della possibilità di deroga, le stesse condizioni previste dalla Convenzione di Ginevra appaiono molto meno rigide di quelle di Berna e richiedono un livello di tutela più basso rispetto alla *Berne Convention for the Protection of the Literary and Artistic Works.*

D'altro canto risulta evidente l'intento di ottenere l'adesione degli Stati Uniti d'America mediante la redazione di una Convenzione avente numerose risonanze del sistema di copyright statunitense, a partire dalla parziale concessione di atti di formalità ai quali subordinare la protezione, fino alla durata prevista per la protezione delle opere oggetto della Convenzione che

si avvicina molto a quella prevista dal modello statunitense. Inoltre nella presente Convenzione non vengono menzionati i diritti morali, ulteriore ostacolo all'adesione da parte degli Stati Uniti alla Convenzione di Berna. L'impressione che questa Convenzione avesse come fine ultimo l'unione di Stati aventi criteri di tutela differenti, che non erano membri della precedente Convenzione di Berna è stata confermata dalla sua progressiva perdita di rilevanza ai fini internazionali a partire dal 1989, anno di adesione degli Stati Uniti alla Convenzione di Berna.

Il 26 ottobre 1961 a Roma è stata adottata la Convenzione internazionale sulla protezione degli artisti interpreti o esecutori, dei produttori di fonogrammi e degli organismi di radiodiffusione[32]. Per la prima volta una Convenzione internazionale andava a tutelare una categoria di persone che nelle precedenti Convenzioni non erano state prese in considerazione. Questa esigenza nasce dalla sempre più frequente utilizzazione e scambio abusivi di opere d'ingegno, nel caso specifico opere musicali. L'inarrestabile sviluppo tecnologico ha allargato a dismisura il bacino di utenze per la fruizione di opere artistiche creando continuamente nuovi metodi di approccio a queste creazioni, che molto spesso circuiscono la legge e, come nel caso della Convenzione in oggetto, fanno sorgere richieste di tutela da parte di nuove figure che fanno la loro comparsa sul mercato. Essendo l'ambito musicale quello più soggetto ad atti di pirateria, il legislatore, con la Convenzione di Roma, ha ritenuto necessario tutelare in primis i produttori di fonogrammi.

Dopo aver specificato, all'Art. 1, che detta Convenzione non va in nessun modo a inficiare la protezione sul diritto d'autore sulle opere letterarie ed artistiche, il passo successivo all'Art. 3, è stato quello di definire in specifico quali siano queste "nuove" figure sottoposte a tutela.

Dieci anni dopo la Convenzione di Roma, a Ginevra è stata redatta un'altra Convenzione a tutela esclusiva dei produttori di fonogrammi[33]. Il fine di questa Convenzione è proprio quello specifico di tutelare i titolari di diritti di fonogrammi dalla creazione e diffusione al pubblico di riproduzioni pirata. La tutela in questo caso è più specifica e oltre a definire, in modo analogo a quanto stabilito dalla Convenzione di Roma, cosa si debba intendere per fonogramma, produttore di fonogrammi, copia e distribuzione al pubblico[34], dispone che ogni Stato membro ha l'obbligo di tutelare i produttori di fonogrammi che siano cittadini di altri Stati membri. La tutela deve avvenire a fronte della "*produzione di copie fatte senza il consenso del produttore e*

[32] *Rome Convention on the Protection of Performers, Producers of Sound Recordings and Broadcasters,*adottata a Roma il 26 ottobre 1961, ratificata da 92 Stati.
[33] *Geneva Convention for the Protection of Producers of Phonograms against Unauthorized Duplication of Their Phonograms,* adottata a Ginevra il 29 ottobre 1971, ratificata da 78 Stati.
[34] Art. 1 della Convenzione di Ginevra, 1971

contro l'importazione di tali copie, allorché la produzione o l'importazione viene fatta in vista di una distribuzione al pubblico, nonché contro la distribuzione di tali copie al pubblico[35]".

La Convenzione si sofferma anche sulla durata della protezione che deve essere stabilita dalle varie leggi nazionali dei singoli Stati sebbene però non debba essere inferiore a venti anni "*dalla fine, o dell'anno nel corso del quale i suoni incorporati nel fonogramma sono stati registrati per la prima volta, o dell'anno nel corso del quale il fonogramma è stato pubblicato per la prima volta."*[36]

3.3. Accordo Internazionale GATT/TRIPs

Durante gli anni '70 e '80 in molti Paesi dell'Unione Europea e non solo vennero condotti studi di mercato che dimostrarono quanto fosse rilevante il peso dell'industria culturale sul Prodotto Interno Lordo dei singoli Stati. Esso risultava compreso tra il 2 e il 6,6% del PIL[37].

Nei primi anni '90 crebbe la consapevolezza, da parte degli Stati, dell'importanza economica nazionale e non solo legata ai beni culturali, sostenendo la necessità di tutelarla. Ciò fece si che il tema del diritto d'autore venisse visto anche sotto un profilo commerciale. Fu proprio questo fattore che spinse gli Stati a concludere un accordo specifico sui diritti della proprietà intellettuale all'interno del più ampio scenario dell'Accordo Generale sulle Tariffe e sul Commercio, noto come GATT.

Non bisogna, inoltre, sottovalutare il fatto che contestualmente nei cosiddetti "Paesi in via di sviluppo" iniziarono a diffondersi sempre più atti di pirateria che avevano come oggetto opere dell'ingegno alle quali erano connessi dei diritti che in questo modo venivano elusi. Non si trattava di sporadici episodi, bensì di vere e proprie industrie pirata sempre più organizzate.

Tutti questi fattori di matrice prettamente economica condussero, come detto, alla stipulazione dell'Accordo TRIPs[38], avvenuta a Marrakech il 15 aprile 1994[39]. A tale accordo aderirono numerosi Stati, molti dei quali non membri della Convenzione di Berna. La

[35] Art. 2 della suddetta Convenzione
[36] Art. 4 della suddetta Convenzione.
[37] S. VON LEWINSKI, *Il diritto d'autore fra GATT/WTO e WIPO*, AIDA Vol. VI, 1997, p. 425.
[38] *Agreement on Trade Related Aspects of Intellectual Property Rights*, adottato a Marrakech il 15 aprile 1994.
[39] Ratificato dall'Italia con Legge 29 dicembre 1994, n. 747.

spiegazione a questo fenomeno può essere data dal fatto che l'Accordo TRIPs venne considerato come una sorta di focus sugli aspetti economici e commerciali del diritto d'autore, tralasciandone la visione generale caratterizzante la Convenzione di Berna. Allo stesso tempo però, nonostante questa netta presa di posizione, l'Accordo TRIPs non esula dalla suddetta Convenzione poiché l'Art. 9 dispone l'obbligo da parte degli Stati aderenti di conformare il proprio diritto interno agli Artt. da 1 a 21 della Convenzione di Berna (1971) e al suo annesso. Il testo dell'Accordo però, al medesimo articolo, esclude esplicitamente l'Art. 6-bis della CUB dagli obblighi degli Stati aderenti, rendendo ancora più evidente il fine esclusivamente pratico ed economico dell'Accordo, il quale esclude dal suo ambito di tutela la sfera relativa a quei diritti non prettamente patrimoniali.

Sempre nel medesimo articolo, al secondo comma, viene esplicitato l'oggetto della tutela che è rivolto alle sole espressioni, escludendo le idee, i procedimenti, i metodi, ossia tutto ciò che può essere considerato il mezzo per arrivare al fine.

Le finalità espresse dall'Accordo sono fondamentalmente due: da un lato ridurre le distorsioni e gli impedimenti nell'ambito del commercio internazionale; dall'altro garantire una tutela efficace dei diritti di proprietà intellettuale, con la specifica che questi obiettivi non si ostacolino vicendevolmente. Lo stesso Art. 7 enuncia l'importanza della protezione dei diritti di proprietà intellettuale al fine di favorire il benessere sociale ed economico.

Il testo dell'Accordo si suddivide in quattro parti: la prima tratta le disposizioni generali e i principi fondamentali; la seconda comprende le norme relative all'esistenza, all'ambito e all'esercizio dei diritti di proprietà intellettuale; la terza concerne la tutela dei diritti di proprietà intellettuale; infine la quarta analizza l'acquisto e il mantenimento dei diritti di proprietà intellettuale e le relative procedure *inter partes*.

Gli articoli della prima parte dispongono le linee guida che gli Stati membri sono tenuti ad adottare al fine di attuare dei trattamenti paritari tra gli Stati aderenti l'Accordo. L'Art. 4, per esempio, spiega in cosa consista la cosiddetta clausola della "nazione più favorita", obbligando gli Stati membri ad estendere qualunque trattamento preferenziale concesso ad un membro anche a tutti cittadini degli altri Stati aderenti. Inoltre, sempre in questa parte, l'Art. 6 affronta la questione dell'esaurimento dei diritti, rimandandola alla volontà dei singoli Stati aderenti sempre però garantendo che vi sia un trattamento paritario tra propri cittadini e cittadini degli altri Stati membri, secondo quanto stabilito dagli Artt. 3 e 4.

Nella seconda parte il legislatore internazionale si è soffermato, oltre che sul rapporto con la precedente Convenzione di Berna, sulle tematiche riguardanti la durata e le eventuali limitazioni

consentite. L'Art. 12 esamina la durata della protezione, affermando che questa non debba essere inferiore ai 50 anni dalla data della prima pubblicazione qualora non sia computata sulla base della durata della vita della persona fisica. Sono escluse da questa previsione le opere fotografiche e le opere delle arti applicate. Per quanto concerne invece le limitazioni e le eccezioni l'Art. 13 le consente solo nel caso in cui queste non vadano ad inficiare il normale sfruttamento dell'opera o non pregiudichino i diritti spettanti al titolare della stessa.

3.4. WIPO/OMPI: Trattati WCT e WPPT

La WIPO nacque il 14 luglio 1967 a Stoccolma, in sede di revisione della Convenzione di Parigi per la protezione della proprietà industriale[40] e della Convenzione di Berna per la protezione delle opere letterarie e artistiche. Fu proprio in quest'occasione che venne costituita l'Organizzazione Mondiale della Proprietà Intellettuale (OMPI)[41], la quale in seguito divenne internazionalmente riconosciuta come la maggior Organizzazione di tutela della proprietà industriale e intellettuale[42]. Nel 1974 infatti le fu riconosciuto lo *status* di Agenzia specializzata delle Nazioni Unite e nel 1996 sottoscrisse un accordo di cooperazione con la *World Trade Organization* a conferma dell'importanza internazionale della proprietà intellettuale anche nell'ambito commerciale.

La WIPO è un'agenzia di autofinanziamento delle Nazioni Unite ed è il forum globale per i servizi di proprietà intellettuale, di politica, di informazione e cooperazione[43]. Attualmente è costituita da 188 Stati membri.

Il testo della Convenzione istitutiva dell'Organizzazione ne specifica gli scopi all'Art. 3, definendo due obiettivi: da un lato promuovere la protezione della proprietà intellettuale nel mondo attraverso la cooperazione tra gli Stati, considerando la possibile collaborazione con altre organizzazioni internazionali, dall'altro la realizzazione della cooperazione amministrativa tra le Unioni.

[40] Conclusa a Parigi il 20 marzo 1883.
[41] O WIPO, *World Intellectual Property Organization.*
[42] P. VISCO, S. GALLI, in part. p. 5
[43] Tratto dal sito ufficiale della WIPO: http://www.wipo.int/about-wipo/en/index.html

All'Art. 2 invece redige una sorta di glossario definendo cosa si debba intendere con l'uso di determinati termini, all'interno del testo della Convenzione, da parte del legislatore. Come visto precedentemente all'Art. 4 il legislatore utilizza il termine "Unioni" intendendo con esso l'Unione di Parigi del 1883 e le successive derivazioni e l'Unione di Berna con revisioni annesse, considerando inoltre anche altri Accordi internazionali atti a promuovere la tutela della proprietà intellettuale. Sempre lo stesso articolo fa chiarezza su cosa si debba intendere per "proprietà intellettuale" elencando le opere soggette alla tutela.

Per quanto concerne l'adesione all'Organizzazione, essa è estesa, oltre che agli Stati già membri di una delle Unioni, anche a coloro i quali non lo siano, "*purché siano membri dell'Organizzazione delle Nazioni Unite, di una delle Istituzioni specializzate connesse alla medesima o dell'Agenzia internazionale dell'Energia atomica, o partecipino allo Statuto della Corte internazionale di Giustizia oppure siano invitati dall'Assemblea generale a partecipare alla presente Convenzione.*"[44]

È importante evidenziare il fatto che la WIPO non è il risultato ottenuto dalla somma delle due Convenzioni di Parigi e di Berna poiché, come avremmo modo di vedere, essa attraverso la redazione di trattati *ad hoc*, si sofferma in maniera più specifica su determinate categorie di persone e opere oggetto di tutela, prevedendo nuove forme di diritto e soprattutto garantendolo ad un numero più elevato di soggetti presenti nel mercato.

3.4.1. *WIPO Copyright Treaty*[45]

Il Trattato WCT fu adottato il 20 dicembre 1996 da 127 Stati, ma entrò in vigore soltanto il 6 marzo 2002 in seguito alla ratifica del trentesimo Stato, come stabilito dall'Art. 20 del testo del Trattato stesso. Esso si inserisce pienamente nell'Art. 20 della Convenzione di Berna, costituendo un "*accordo particolare*" che conferisce agli autori diritti più estesi di quelli concessi dalla Convenzione. Nel preambolo del Trattato vengono espresse le finalità che constano nel proteggere nel modo più efficace ed uniforme possibile i diritti degli autori sulle loro opere letterarie e artistiche. Le motivazioni che stanno alla base di questo Trattato sono

[44] Art. 5 della Convenzione istitutiva dell'Organizzazione Mondiale della Proprietà Intellettuale, Stoccolma, 14 luglio 1967
[45] WCT, Trattato sul diritto d'autore

mosse dalla necessità di istituire nuove norme internazionali che siano al passo con gli sviluppi economici, sociali ma soprattutto tecnologici.

All'Art. 2 del Trattato viene espresso l'oggetto della protezione del diritto d'autore che, parimenti a quanto stabilito dall'Accordo TRIPs, comprende le espressioni e non le idee, i procedimenti e i metodi matematici in quanto tali. Si differenzia un po' dall'Accordo TRIPs la decisione del legislatore di far adottare agli Stati aderenti soltanto i principi inerenti il trattamento nazionale, il riconoscimento di una tutela minima e il divieto di formalità. All'Art. 3 del Trattato, infatti si dispone l'applicazione degli articoli da 2 a 6 della Convenzione di Berna. Ricordiamo invece che l'Accordo TRIPs richiamava l'applicazione degli articoli da 1 a 21 (6-bis escluso) della Convenzione di Berna.

Il Trattato WCT protegge come forme della proprietà intellettuale anche i programmi per elaboratore e le banche dati[46]. Il termine stesso "proprietà intellettuale" denota una valenza più ampia di "diritto d'autore", comprendendo opere che spesso risultano essere più vicine alla sfera del diritto industriale piuttosto che a quella che caratterizza il principio della creatività determinante la tutela autoriale.

Il legislatore dispone agli articoli 6-7-8 del Trattato in oggetto i diritti esclusivi spettanti agli autori. All'Art. 6 stabilisce, in capo agli autori, "*il diritto esclusivo di autorizzare la messa a disposizione del pubblico delle loro opere originali o di copie delle stesse, mediante vendita o altra cessione dei diritti di proprietà*". Inoltre, il secondo comma, lascia libere le parti contraenti di poter determinare le condizioni a cui subordinare l'esaurimento del diritto in oggetto, garantendo che ciò si verifichi sempre in seguito alla prima vendita avvenuta con il consenso dell'autore.

L'Art. 7 tratta il diritto di noleggio, concedendolo come diritto esclusivo soltanto agli autori di programmi per elaboratore, opere cinematografiche ed opere incluse in fonogrammi, i quali possono autorizzare il noleggio al pubblico, a scopo di lucro, delle proprie opere originali o delle copie delle stesse. Il secondo comma specifica a quali categorie non sia concesso il suddetto diritto[47], mentre concede, in deroga al paragrafo 1, che coloro i quali avessero stabilito un sistema di equa remunerazione per conto della Parte contraente nei confronti dell'autore per il noleggio di copie delle loro opere fissate su fonogrammi, possano continuare a mantenere

[46] Rispettivamente agli Artt. 4 e 5 del Trattato WCT

[47] "[…] *ai programmi per elaboratore che non costituiscano l'oggetto essenziale del noleggio, alle opere cinematografiche, a meno che il noleggio a scopo di lucro non abbia dato luogo a una diffusa riproduzione di tali opere che comprometta sostanzialmente il diritto esclusivo di riproduzione* […]" Art. 7 co. 2

tale accordo purché questo non comprometta in nessun modo il diritto esclusivo di riproduzione spettante all'autore.

Infine il presente Trattato garantisce all'autore di opere letterarie ed artistiche il diritto esclusivo di comunicazione al pubblico[48], su filo o via etere delle prprie opere, nonché la messa a disposizione delle proprie creazioni in modo che chiunque possa accedervi nel luogo o nel momento che egli ritiene opportuno. Su questo punto il Trattato WCT compie dei passi avanti rispetto alla Convenzione di Berna poiché da un lato estende questo diritto a tutte le opere letterarie ed artistiche, quando invece la precedente Convenzione lo garantiva soltanto alle opere drammatiche musicali, letterarie e cinematografiche. D'altro canto comprende nel diritto le forme di utilizzazione interattive on line, dando un'efficiente risposta alle esigenze contemporanee dettate dallo sviluppo tecnologico. Su questo punto è importante però notare come il legislatore internazionale abbia volutamente concesso una libera interpretazione ai legislatori nazionali riguardo a cosa si debba intendere con "*comunicazione al pubblico*", dal momento che nel testo dell'Accordo non è presente una definizione precisa a riguardo.

Un ulteriore passo avanti compiuto dal presente Trattato rispetto alla Convenzione di Berna e anche all'Accordo TRIPs è rivolto alle opere fotografiche per le quali uniforma la durata della protezione alle altre opere d'ingegno. Prima infatti era riservato ai singoli Stati aderenti il compito di disporne la durata, non considerando quindi le opere fotografiche al pari delle altre opere artistiche o letterarie.

Il Trattato ammette la possibilità di apportare limitazioni o eccezioni da parte delle singole nazioni solo qualora sussistano casi speciali e sempre garantendo che queste non inficino la normale utilizzazione dell'opera e non rechino danno ai legittimi interessi dell'autore[49].

L'Art. 17 del Trattato in oggetto definisce i requisiti per l'adesione che è consentita a qualunque Stato membro della WIPO e a tutte quelle organizzazioni intergovernative che risultino essere competenti per la materia ivi disciplinata.

Tra gli obblighi imposti dal Trattato agli Stati membri ci sono quelli di adottare delle forme di tutela giuridica adeguate che consistano nella predisposizione di mezzi efficaci atti ad impedire il compiersi di illeciti indicati dall'Art. 12 WCT. Inoltre il legislatore richiede che vengano disposti dei sistemi di gestione delle informazioni riguardanti le opere che ne consentano un facile riconoscimento.

[48] Art. 8 WCT
[49] Art. 10 WCT.

3.4.2. WIPO *Performances and Phonograms Treaty*[50]

Il Trattato WPPT fu adottato in concomitanza all'adozione del Trattato WCT il 20 dicembre 1996 a Ginevra ed entrò in vigore soltanto in seguito all'adesione del trentesimo Stato, come stabilito dall'articolo 20 del testo del Trattato medesimo, che avvenne il 20 maggio 2002.

L'intento di questo Trattato era duplice: da un lato estendere e dettagliare la tutela rivolta agli artisti interpreti o esecutori e ai produttori di fonogrammi rispetto anche a ciò che aveva stabilito a riguardo il Trattato TRIPs; dall'altro cercare di estendere l'adesione su questo ambito anche a Stati che non avevano partecipato alle precedenti Convenzioni in tema di diritti spettanti ad artisti interpreti o esecutori e a produttori di fonogrammi. È infatti importane ricordare che alla Convenzione di Roma del 1961 aderirono soltanto cinquantuno Stati ad esclusione di Stati Uniti, Russia e Cina[51].

Anche in questo caso, come per il WCT, nel preambolo del Trattato viene espresso il fine del documento che è quello di creare una sistema di norme internazionali atte a tutelare i diritti spettanti agli artisti interpreti o esecutori e ai produttori di fonogrammi. Tale necessità sorge per far fronte al continuo cambiamento sociale ed economico ma soprattutto per compendiare lo sviluppo e la convergenza delle tecnologie dell'informazione e della comunicazione che incidono in modo determinante sulla produzione e sull'utilizzazione delle esecuzioni e dei fonogrammi.

Il primo articolo del Trattato stabilisce quali siano i rapporti con le altre Convenzioni internazionali specificando che esso non rimanda ad alcun altro trattato e conseguentemente lascia impregiudicati i diritti e i doveri degli altri trattati, specificando che ciò vale anche per gli obblighi reciproci delle Parti contraenti in forza della Convenzione di Roma del 1961. Precisa inoltre[52] che nessuna delle disposizioni del seguente Trattato andranno a ledere la protezione del diritto d'autore sulle opere letterarie ed artistiche.

Successivamente, all'articolo 2, il legislatore ha definito con precisione cosa si debba intendere e che figure rientrino nelle più importanti categorie presenti all'interno del testo del

[50] WPPT, Trattato sulle interpretazioni ed esecuzioni e sui fonogrammi.
[51] A. MUSSO, *Il Trattato internazionale OMPI sulle interpretazioni od esecuzioni sui fonogrammi ("WPPT"),* in *Tv Internet e new trends di diritti d'autore e connessi,* a cura di L.C. UBERTAZZI, Quaderni di AIDA, n. 7, Giuffré Editore, Milano, 2003, in part. p. 26.
[52] Art. 1, co. 2, WPPT

Trattato. Alcune di queste definizioni riprendono fedelmente quelle già espresse dalla Convenzione di Roma, come per esempio le categorie che si devono considerare parte della macroclasse degli "artisti interpreti o esecutori"; in altri casi, come nella definizione di cosa si debba intendere per "fonogramma"[53], si evince come questa risenta dell'avvento della digitalizzazione. Infatti l'utilizzazione della parola "rappresentazione di suoni" denota come la normativa comprenda anche i nuovi metodi di registrazione digitale che appunto non registra suoni, bensì codici numerici o binari che rappresentano i suoni[54]. La stessa modernizzazione si evince anche dalla successiva definizione di "fissazione" intesa come "*l'incorporazione di suoni o di loro rappresentazioni, che ne consenta la percezione, riproduzione o comunicazione mediante apposito dispositivo*", dove l'uso di "apposito dispositivo" denota la distanza dai metodi classici di fissazione dei suoni, come lo spartito, e il conseguente allineamento alle nuove tecnologie digitalizzate.

I successivi articoli 3 e 4 determinano quali debbano essere i beneficiari del Trattato e che tipo di protezione adottare all'interno degli Stati membri. L'articolo 3 impone l'adozione della protezione accordata dal testo del presente Trattato anche a tutti gli artisti interpreti o esecutori e produttori di fonogrammi che siano cittadini di altre Parti contraenti. L'articolo 4 invece richiama il criterio del "trattamento della nazione favorita" presente nel testo dell'Accordo TRIPs, imponendo a ciascuna Parte contraente di accordare ai cittadini delle altre Parti contraenti il medesimo trattamento che essa accorda ai propri cittadini.

Per quanto riguarda i diritti spettanti alle categorie di soggetti tutelate dal seguente Trattato, il legislatore li ha suddivisi tra quelli spettanti agli artisti interpreti ed esecutori e quelli riguardanti i produttori di fonogrammi ed infine ha stabilito delle disposizioni comuni ad entrambe le categorie.

La prima distinzione viene fatta all'articolo 5 dove si prevedono solo in capo agli artisti interpreti o esecutori i diritti morali, che consentono di rivendicare la paternità dell'esecuzione e il diritto di opporsi a qualunque deformazione o modificazione che rechi pregiudizio alla propria reputazione, tutto ciò indipendentemente dalla eventuale cessione dei diritti patrimoniali. È prevista anche la durata di tali diritti che, *post mortem*, deve coincidere almeno con quella dei diritti patrimoniali. Ciò ha costituito un notevole passo avanti soprattutto nei confronti di quelle nazioni che aderendo hanno dovuto apportare modificazioni alla propria

[53] *"Qualunque fissazione dei suoni di una esecuzione o di altri suoni o di una rappresentazione di suoni, che non sia una fissazione incorporata in un'opera cinematografica o in altra opera audiovisiva"* Art. 2, lett. b.
[54] A. MUSSO, op. cit., in part. pp. 30-31.

normativa interna che precedentemente non prevedeva l'esercizio di diritti morali. Inoltre questo ha costituito un ulteriore passo avanti verso una forma di tutela che si avvicina sempre più a quella degli autori.

Sempre agli AIE[55] il legislatore riconosce i diritti patrimoniali esclusivi sulle interpretazioni o esecuzioni non fissate garantendogli sia la radiodiffusione e la comunicazione al pubblico della loro esecuzione non fissata, sia la fissazione della loro esecuzione non fissata. Ciò comporta la decisione in capo all'artista di poter impedire la pubblicazione dell'esecuzione non fissata.

Per quanto concerne il diritto di distribuzione, nel presente Trattato è previsto in ugual misura sia per gli artisti interpreti o esecutori, all'articolo 7, sia per i produttori di fonogrammi, all'articolo 11. Da notare che la precedente Convenzione di Roma in tema, non prevedeva questo diritto in capo agli AIE[56], ma soltanto in capo ai PdF[57].

Anche il successivo diritto di distribuzione è previsto per entrambe le categorie: per gli AIE relativamente alla distribuzione delle riproduzioni delle loro prestazioni, per i PdF corrispondente alla distribuzione dei fonogrammi. In entrambi i casi il legislatore ha previsto al secondo comma dei due articoli la possibilità che le parti Contraenti stabiliscano l'esaurimento del suddetto diritto in concomitanza alla cessione del diritto di proprietà dell'originale o su di una copia, sempre avendo conseguito il consenso da parte dell'avente diritto.

Gli articoli 9 e 13 riguardano il diritto di noleggio spettante rispettivamente agli artisti interpreti o esecutori e ai produttori di fonogrammi, i quali hanno il diritto esclusivo di autorizzare il noleggio a scopo di lucro rispettivamente delle loro esecuzioni, nel caso degli AIE, e dei loro fonogrammi, nel caso dei PdF, anche dopo la distribuzione dei fonogrammi con il consenso dell'avente diritto. Entrambi gli articoli prevedono, al secondo comma, una deroga del comma precedente che richiama quanto stabilito dal Trattato WCT per gli autori, riguardo la possibilità di mantenere, qualora previsto, un sistema di equa remunerazione delle categorie oggetto del presente Trattato per il noleggio di esemplari delle esecuzioni fissate in fonogrammi o di fonogrammi, salvo che ciò non comprometta il diritto esclusivo degli autori o dei produttori.

In seguito il testo del Trattato, agli articoli 10 e 14, tutela gli artisti e i produttori di fonogrammi garantendo loro il diritto esclusivo di messa a disposizione. Tale diritto consente

[55] Abbreviazione per indicare gli Artisti Interpreti o Esecutori
[56] P. VISCO, S. GALLI, op. cit., in part. p. 22.
[57] Abbreviazione per indicare i Produttori di Fonogrammi.

ad entrambe le categorie di poter autorizzare la messa a disposizione del pubblico, su filo o via etere, delle esecuzioni fissate in fonogrammi in modo che ciascun individuo possa accedervi liberamente qualora lo desideri. Questo articolo così esposto costituisce un'innovazione in campo normativo poiché va, per la prima volta, a comprendere anche i casi di messa a disposizione del pubblico introdotti dalla digitalizzazione, quali sistemi di trasmissione on line.

Al Capo IV il legislatore stabilisce, tra le disposizioni comuni, il diritto ad un equo compenso per la radiodiffusione e la comunicazione al pubblico dei fonogrammi[58]. Siffatto diritto era previsto anche nella Convenzione di Roma del 1961[59].

Sempre in questa sezione il legislatore stabilisce altre analogie di trattamento tra le due categorie in oggetto. La prima riguarda le limitazioni e le eccezioni alla protezione dei diritti riconosciuti dal seguente Trattato, questa disposizione[60] fa diretto riferimento a quella prevista per gli autori di opere letterarie e artistiche[61].

La seconda stabilisce, all'articolo 17, la durata della protezione, che anche in questo caso è comune per gli artisti interpreti o esecutori e per i produttori di fonogrammi, essa viene fissata ad un minimo di cinquant'anni dal momento in cui l'esecuzione è stata fissata su fonogramma e dall'anno di pubblicazione del fonogramma nel caso dei PdF.

Per quanto concerne la formalità il legislatore internazionale non subordina la tutela delle categorie in oggetto ad alcun atto di formalità[62].

Similmente a quanto disposto per il coevo Trattato sul diritto d'autore, anche in questa sede il legislatore ha stabilito degli obblighi relativi ai dispositivi tecnici e alle informazioni sul regime dei diritti. L'articolo 18 tratta gli obblighi in materia di misure tecnologiche, imponendo alle Parti contraenti di provvedere ad un'adeguata tutela giuridica che contrasti le elusioni delle misure tecnologiche impiegate dagli artisti interpreti o esecutori e dai produttori di fonogrammi. Il successivo articolo invece dispone obblighi in materia di informazioni sulla gestione dei diritti.

Per quanto concerne i requisiti d'adesione al seguente Trattato, come nel caso del WCT, sono ammessi qualunque Stato membro della WIPO e qualsiasi organizzazione intergovernativa che si dichiari competente per la materia ivi disciplinata.

[58] Art. 15 WPPT.
[59] Art. 12 CR.
[60] Art. 16 WPPT.
[61] Art. 10 WCT.
[62] Art. 20 WPPT.

3.4.3.Brevi considerazioni sulle conseguenze dei due Trattati WIPO/OMPI

È necessario sottolineare come questi due Trattati siano stati di fondamentale rilevanza a livello internazionale, sia per l'ampia adesione ottenuta, sia per aver dato delle puntuali risposte alle esigenze tecnologiche, sociali ed economiche ed aver, allo stesso tempo, cercato di fornire delle direttive al fine di ottenere una forma di tutela, nell'ambito del diritto d'autore, più che mai uniforme e coerente.

Entrambi i Trattati sono stati approvati e ratificati dall'allora CE, oggi UE, il 16 marzo 2002 con la Decisione del Consiglio dell'Unione Europea[63]. Successivamente il Parlamento Europeo insieme al Consiglio Europeo hanno emanato la Direttiva 2001/29/CE sull'"*armonizzazione di taluni aspetti del diritto d'autore e dei diritti connessi nella società dell'informazione*" al fine di adeguare la normativa europea ai due Trattati WIPO.

È importante notare che gli Stati Uniti sono divenuti membri della WIPO soltanto nel 2002.

Resta comunque da dire che entrambi i Trattati presentano dei limiti per quanto concerne il disciplinare la materia della trasmissione digitale, per la quale in fase di redazione dei Trattati non si è riusciti a giungere ad un compromesso efficace e approvato da tutti gli Stati membri. Questa pertanto, nonostante i notevoli sforzi compiuti dal testo dei due Trattati, rimane una lacuna che lascia l'argomento sprovvisto di un preciso diritto a cui far riferimento.

[63] P. VISCO, S. GALLI, op. cit., in part. p. 27.

PARTE SECONDA

PROFILI INTERNI ED EUROPEI

SOMMARIO: 1. Sguardo alle principali direttive europee in tema di diritto d'autore – 1.1. Direttiva 92/100/CEE – 1.2. Direttiva 2001/29/CE – 1.3. Direttiva 2004/48/CE – 1.4. Direttiva 2006/116/CE – 2. Normativa nazionale: focus sulla tutela delle opere musicali – 2.1. La tutela dei diritti spettanti all'autore – 2.2. La tutela dei diritti connessi – 2.2.1. Diritti degli artisti interpreti e degli artisti esecutori – 2.2.2. Diritti del produttore di fonogrammi – 3. Conseguenze della digitalizzazione in campo musicale – 3.1. sistemi *peer to peer*: *file sharing* – 3.2.Responsabilità degli Internet Provider – 3.3. La ricerca di un compromesso tra la tutela del diritto d'autore e la *privacy* – 3.3.1. Caso Napster – 3.3.2. Giurisprudenza europea: caso Scarlet vs. Sabam – 3.3.3. Caso Peppermint Jam Records GmbH vs Wind Telecomunicazioni S.p.A. – 3.4. Procedimenti ed iniziative volte a limitare la pirateria musicale online – 4. Enti di gestione collettiva dei diritti d'autore e dei diritti connessi – 4.1. Società Italiana degli Autori e degli Editori: natura e funzioni dell'ente in ambito musicale – 4.2. Le *collecting societies* dei produttori di fonogrammi – 4.2.1. Associazione Fonografici Italiani – 4.2.2. Federazione Industria Musicale Italiana – 4.2.3. Società Consortile Fonografici – 4.3. Gestione dei diritti spettanti agli artisti interpreti ed esecutori – 4.3.1. Istituto Mutualistico Artisti Interpreti ed Esecutori – 4.3.2. Conseguenze della liberalizzazione della gestione dei diritti degli AIE – 5. Prospettive per il futuro: Direttiva europea n. 26 del 2014 – 6. MIDJ: Un caso pratico – 6.1. Natura e finalità dell'Associazione – 6.2. Incontro con i vertici SIAE – 7. Conclusioni

1. SGUARDOALLE PRINCIPALI DIRETTIVE EUROPEE[64] IN TEMA DI DIRITTO D'AUTORE

Prima che la Commissione Europea intervenisse a tutelare il diritto d'autore e i diritti connessi mediante l'adozione di Direttive specifiche, in Europa vigevano le singole normative nazionali che, come tali, circoscrivevano la tutela ai propri confini territoriali.

Questo costituiva un'ergersi di barriere naturali che contrastavano con la volontà di creare un mercato unico europeo, che permettesse una liberalizzazione nella circolazione dei beni e dei servizi. C'era inoltre da considerare il fatto che questi ostacoli, sotto certi aspetti, limitavano anche la condivisione e l'accesso alla cultura e al progresso scientifico e tecnologico.

Il fine, dunque, della Commissione era duplice: da un lato l'armonizzazione delle legislazioni dei Paesi membri, giungendo quindi ad un mercato unico dove le merci potessero circolare liberamente e al tempo stesso fossero sottoposte a protezione; dall'altro il raggiungimento di un comune riconoscimento dei diritti, con conseguente adozione di misure efficaci di tutela.

Questa situazione determinò la decisione, da parte della Commissione, di redigere il cosiddetto "*Green Paper*"[65] sul diritto d'autore e le sfide tecnologiche. Esso aveva preso in esame diversi fattori contingenti che richiedevano di essere perseguiti e bilanciati. In particolar modo questi fattori erano: la protezione degli interessi economici degli autori e altri creatori, la promozione di un facile accesso all'informazione e il perseguimento degli obiettivi culturali. Il tutto giaceva su di uno sfondo dominato dal continuo sviluppo tecnologico che generava la costante necessità di revisione delle leggi vigenti.

[64] "Lo strumento della direttiva esprime un modo di funzionamento delle competenze comunitarie articolato su di una ripartizione di quel potere tra la Comunità e gli Stati membri". La direttiva è uno strumento vincolante per gli Stati membri per quanto concerne il risultato da raggiungere, fatta salva la competenza degli organi nazionali in merito alle forme e ai mezzi da adottare. "L'attuazione delle direttive nell'ordinamento interno è quindi oggetto di un preciso obbligo che gli Stati membri sono tenuti ad adempiere mediante l'emanazione, entro il termine che ciascuna direttiva imperativamente stabilisce, di un atto di recepimento della stessa". R. ADAM, A. TIZZANO, Lineamenti di diritto dell'Unione Europea, G. Giappichelli, Torino, 2008.

[65] *Green Paper on copyright and the challenge of technology – Copyright issues requiring immediate action*, COM (88) 172 final, Brussels, 7 giugno 1988.

La difficoltà constava nel dar vita ad una disciplina che non entrasse in conflitto né con il contenuto normativo delle precedenti Convenzioni internazionali, né con quello degli ordinamenti degli Stati membri[66].

Dal *Green Paper* sono poi derivate numerose Direttive aventi come fine quello di uniformare le normative degli Stati membri sulle questioni inerenti la proprietà intellettuale. L'importanza del Libro Verde è stata proprio quella di aver dato adito a riflessioni che successivamente hanno determinato l'emanazione di Direttive a tutela del diritto d'autore e dei diritti connessi.

1.1. Direttiva 92/100/CEE

Per far fronte alle differenze, in materia di tutela giuridica, del diritto d'autore e dei diritti connessi tra gli Stati membri, visto e considerato che tali differenze comportano inevitabilmente il sorgere di barriere commerciali che compromettono il buon funzionamento del mercato interno[67], il Consiglio delle Comunità Europee, in data 19 novembre 1992, ha emanato una specifica Direttiva concernente il diritto di noleggio e il diritto di prestito[68].

Le esigenze che sottendono la formulazione di questa Direttiva sono svariate. Da un lato i Considerando 1 e 3 specificano che la diversità normativa tra gli Stati membri compromette sia la libera concorrenza, sia uno degli obiettivi cardine del Trattato di istituzione della Comunità economica europea, ossia l'instaurazione di uno spazio senza frontiere interne. Dall'altro[69], vi è una presa di coscienza dell'importanza crescente che il noleggio e il prestito di opere protette dal diritto d'autore e dai diritti connessi sta avendo nel mercato e soprattutto il contingente sviluppo e la diffusione della pirateria in quest'ambito.

Viene inoltre evidenziata l'importanza di una tutela adeguata nei confronti dei soggetti in considerazione poiché questa rappresenta una colonna portante dello sviluppo economico e

[66] Cfr. Considerando n. 10, Direttiva 92/100/CEE
[67] Cfr. Considerando n. 1, Direttiva 92/100/CEE
[68] Direttiva 92/100/CEE del Consiglio del 19 novembre 1992, concernente il diritto di noleggio, il diritto di prestito e taluni diritti connessi al diritto di autore in materia di proprietà intellettuale, in G.U.C.E. n. L 346, 27.11.92

[69] Cfr. Considerando n. 4, Direttiva 92/100/CEE

culturale della Comunità[70]; ma non solo, il legislatore afferma che un'adeguata tutela è anche l'unico mezzo per garantire livelli di reddito adeguati per i titolari dei diritti[71]. A tal proposito la Direttiva ammette la necessità di "*introdurre un regime che assicuri che gli autori e gli artisti interpreti o esecutori ricevano un'irrinunciabile equa remunerazione e mantengano la possibilità di affidare l'amministrazione di questo diritto a società di gestione collettiva* […][72]".

L'oggetto della Direttiva viene espresso all'articolo primo, esso consiste nel riconoscimento, da parte degli Stato membri, del diritto di autorizzare o proibire il prestito degli originali e delle copie di opere protette dal diritto d'autore. Sempre nel medesimo articolo il legislatore definisce il concetto di "noleggio" e di "prestito". Per "noleggio" deve intendersi "*la cessione in uso per un periodo limitato di tempo ai fini di un beneficio economico o commerciale diretto o indiretto"*[73], mentre per "prestito", analogamente al noleggio, si intende sempre la cessione in uso per un periodo limitato di tempo ma in questo caso viene a mancare la componente lucrativa "*quando il prestito viene effettuato da istituzioni aperte al pubblico*"[74].

Successivamente vengono elencati quali siano i soggetti titolari del diritto di noleggio e di prestito, identificando, tra gli altri, l'autore per quanto concerne l'originale e le copie della propria opera, gli AIE relativamente alle fissazioni delle proprie prestazioni, e il produttore di fonogrammi per i propri fonogrammi. Il legislatore a tal proposito esclude dal suddetto diritto i progetti o i disegni di edifici o le opere inerenti l'arte applicata[75].

Per quanto concerne la cessione del diritto il legislatore stabilisce che i diritti di noleggio e prestito possano essere trasferiti, ceduti o dati in uso in base a licenze contrattuali[76].

Allo stesso tempo però stabilisce[77] anche che gli autori e gli artisti interpreti o esecutori non possono rinunciare al diritto di ottenere un'equa remunerazione per il noleggio della propria opera, quest'ultimo diritto, infatti, gli spetta per legge anche in caso di avvenuta cessione o trasferimento[78]. La presente Direttiva ammette la possibilità che il diritto all'equa remunerazione venga gestito da società di gestione collettiva che rappresentino gli interessi degli autori e artisti interpreti o esecutori.

[70] Cfr. Considerando n. 5, Direttiva 92/100/CEE
[71] Cfr. Considerando n. 7, Direttiva 92/100/CEE
[72] Cfr. Considerando n. 15, Direttiva 92/100/CEE
[73] Art. 1, Co. 2, Direttiva 92/100/CEE
[74] Art. 1, Co. 3, Direttiva 92/100/CEE
[75] Art. 2, Co. 3, Direttiva 92/100/CEE
[76] Art. 2, Co. 4, Direttiva 92/100/CEE
[77] Alll'Art. 4, Direttiva 92/100/CEE
[78] Art. 4, Co. 1-2, Direttiva 92/100/CEE

Il Capo II della Direttiva analizza i diritti connessi al diritto d'autore, considerandone quattro fattispecie.

La prima[79] riguardante il diritto di fissazione che è un diritto esclusivo spettante ai soli artisti interpreti o esecutori, esso garantisce la possibilità di autorizzare o vietare la fissazione delle loro esecuzioni.

La seconda[80] tratta il diritto di riproduzione che spetta sia agli AIE sia ai produttori di fonogrammi, relativamente alle fissazioni delle loro prestazioni artistiche e ai loro fonogrammi.

La terza[81] concernente la radiodiffusione e la comunicazione al pubblico che, come nel caso della fissazione, spetta soltanto agli artisti interpreti o esecutori. Questo diritto permette agli AIE di autorizzare o vietare la radiodiffusione via etere e la comunicazione al pubblico delle loro prestazioni artistiche.

Infine, l'articolo 9 stabilisce sia agli AIE che ai PdF il diritto esclusivo di messa a disposizione del pubblico, con qualsiasi mezzo, delle loro opere.

La presente Direttiva inoltre contempla, all'articolo 10, specifici casi in cui gli Stati membri possano prevedere delle eccezioni ai diritti stabiliti dalla Direttiva.

Il Capo III tratta la durata della protezione e distingue, seguendo le principali direttive in merito, la durata dei diritti d'autore da quella dei diritti connessi. Nel primo caso[82] dispone che essa non sia inferiore alla durata stabilita dalla Convenzione di Berna per la protezione delle opere artistiche e letterarie. Nel secondo caso[83] dispone che essa non sia inferiore a quanto stabilito dalla Convenzione di Roma del 1961.

1.2. Direttiva 2001/29/CE

Uno degli obiettivi principali del Trattato istitutivo della Comunità europea era di dar vita ad un mercato interno libero da frontiere, dotato di un sistema che limitasse le distorsioni della

[79] Art. 6, Direttiva 92/100/CEE
[80] Art. 7, Direttiva 92/100/CEE
[81] Art. 8, Direttiva 92/100/CEE
[82] Art. 11, Direttiva 92/100/CEE.
[83] Art. 12, Direttiva 92/100/CEE.

concorrenza causate per lo più dalla presenza di normative differenti all'interno del territorio comunitario. Per poter raggiungere e concretizzare questo obiettivo risultava necessario cercare di armonizzare le legislazioni degli Stati membri sul tema. Per perseguire questo scopo il Parlamento Europeo insieme al Consiglio emanarono, il 22 maggio 2001, una Direttiva "*sull'armonizzazione di taluni aspetti del diritto d'autore e dei diritti connessi nella società dell'informazione*"[84].

Ulteriore funzione della Direttiva, non secondaria a quanto finora detto, è stata quella di aver definito le linee guida per l'adozione dei due Trattati WIPO/OMPI[85], da parte delle legislazioni dei singoli Stati membri[86].

La presente Direttiva è costituita da quindici articoli divisi in quattro capi.

Il primo Capo consta di un solo articolo inerente l'obiettivo e il campo di applicazione della Direttiva che, com'è espresso dal titolo della stessa, riguarda il diritto d'autore e i diritti connessi con particolare riferimento alla società dell'informazione. Come campo di applicazione quest'articolo identifica una serie di direttive che non vengono pregiudicate dal testo della Direttiva in esame.

Il secondo Capo invece tratta i diritti e le eccezioni ad essi ammesse. Il legislatore europeo identifica tre tipologie di diritti sottoposti a tutela.

Il primo[87] è il diritto di riproduzione, garantito agli autori, agli artisti interpreti o esecutori e ai produttori di fonogrammi in relazione, rispettivamente, alle loro opere, alle fissazioni delle loro prestazioni artistiche e alle loro riproduzioni di fonogrammi. Trattasi di un diritto esclusivo di autorizzare o vietare qualunque tipo di riproduzione. Infatti la norma in oggetto cita sia la riproduzione diretta, intendendo come tale quei tipi di riproduzioni immediate effettuate su qualunque tipologia di supporto; sia indiretta, ossia realizzata mediante più *steps*[88]. Con il richiamo al carattere della "temporaneità" il legislatore voleva, inoltre, comprendere anche quelle registrazioni che giacciono, come copie, nella memoria del computer. La successiva specifica "[…] *in qualunque modo o forma*" denota la presa di coscienza da parte della Commissione dell'importanza di considerare come nuovi oggetti di tutela anche quelli derivanti

[84] Direttiva 2001/29/CE del Parlamento Europeo e del Consiglio del 22 maggio 2001, in G.U.C.E. n. L167, 22.6.2001.

[85] Trattasi del Trattato WCT, v. *supra* paragrafo 3.4.1. e del Trattato WPPT, v. *supra* paragrafo 3.4.2.
[86] Considerando n. 15, Direttiva 2001/29/CE.
[87] Art. 2, Direttiva 2001/29/CE.
[88] D. DE ANGELIS, *La tutela giuridica delle opere musicali digitali,* Milano, Giuffrè Editore, 2005, p. 95.

dalle forme di tecnologia digitalizzata. Il secondo[89] è il diritto di comunicazione al pubblico. Con questa norma il legislatore fa una lieve distinzione, dovuta all'oggetto tutelato, tra il diritto esclusivo spettante agli autori e quello spettante agli altri soggetti considerati dalla Direttiva. Infatti, quando al primo comma parla del diritto in capo agli autori, tratta della "comunicazione al pubblico", la quale era stata precedentemente definita come "*concernente tutte le comunicazioni al pubblico non presente nel luogo in cui esse hanno origine*"[90]. Mentre al secondo comma, parla di diritto esclusivo di autorizzare o vietare la "messa a disposizione del pubblico", comprendendo "*tutti gli atti che mettono tale materiale a disposizione del pubblico non presente nel luogo in cui hanno origine tali atti* […]"[91]. È importante notare che la specifica "*su filo o senza filo*" indica la comprensione degli atti di trasmissione via Web, che vengono quindi coperti dalla tutela giudiziaria prevista dalla Direttiva in commento. L'ultimo comma dispone che tale diritto non si esaurisca con alcun atto di messa a disposizione del pubblico o di comunicazione al pubblico[92].

L'articolo 4 enuncia l'ultimo diritto esclusivo presente nel testo: il diritto di distribuzione, spettante soltanto agli autori relativamente all'autorizzazione o al divieto di qualsiasi forma di distribuzione al pubblico dell'originale delle loro opere o delle copie, attraverso la vendita o in altro modo.

Per quanto concerne le eccezioni e le limitazioni consentite, l'articolo cinque ne fa un'elencazione tassativa sebbene queste siano facoltative, in modo da consentire agli Stati membri di scegliere liberamente se adottarle o meno, ma non consentendogli di prevederne di nuove oltre a quelle indicate.

L'unica eccezione obbligatoria a tutti gli Stati membri riguarda gli atti di riproduzione temporanea che, proprio grazie alle loro caratteristiche insite, come l'irrilevanza economica e il carattere accessorio e temporaneo, sono da ritenersi esclusi dal diritto di riproduzione[93].

Il secondo paragrafo del medesimo articolo analizza in dettaglio tutte le possibilità cui gli Stati membri possono disporre eccezioni o limitazioni al diritto di riproduzione, individuando cinque casi specifici, tra i quali le riproduzioni per uso privato e le riproduzioni a fini di istruzione o effettuate da istituzioni sociali pubbliche.

[89] Art. 3, Direttiva 2001/29/CE.
[90] Considerando n. 23, Direttiva 2001/29/CE.
[91] Considerando n. 24, Direttiva 2001/29/CE.
[92] Art. 3, Co. 3, Direttiva 2001/29/CE.
[93] Cfr. Art. 5, paragrafo 1, Direttiva 2001/29/CE.

Il terzo paragrafo determina la possibilità che gli Stati membri dispongano altre eccezioni o limitazioni ai diritti di riproduzione o di comunicazione al pubblico, individuando, anche in questo caso, una serie di ipotesi possibili e determinate.

Il Capo III tratta la tutela delle misure tecnologiche e delle informazioni sul regime dei diritti, con forte richiamo alle misure stabilite dai Trattati WIPO[94]. Tra gli obblighi presenti in questa sezione assume una notevole rilevanza la previsione di un'adeguata protezione giuridica contro l'elusione di efficaci misure tecnologiche[95]. Al fine di rendere chiara ed univoca la risposta degli Stati aderenti, la Direttiva dà una definizione di cosa si debba intendere per "misure tecnologiche": "*tutte le tecnologie, i dispositivi o componenti che, nel normale corso del loro funzionamento, sono destinati a impedire o limitare atti, su opere o altri materiali protetti, non autorizzati dal titolare del diritto d'autore o del diritto connesso*."[96]

A conferma dell'importanza dell'adozione di misure di protezione contro illeciti, l'articolo otto prevede, tra le disposizioni comuni, sanzioni e mezzi di ricorso, per i quali è prevista la rispondenza a tre caratteristiche essenziali: l'efficacia, la proporzionalità e la dissuasione.

1.3. Direttiva 2004/48/CE

Come per le direttive viste precedentemente, la spinta che soggiace all'esigenza di un ulteriore intervento da parte della Commissione europea è dovuta alla volontà di realizzare un mercato interno libero. Ciò comporta l'abolizione di restrizioni alla circolazione delle merci, in modo da creare un contesto favorevole all'innovazione e agli investimenti e, contestualmente, promuovere lo sviluppo occupazionale e la crescita della concorrenzialità[97].

In questo caso specifico l'esigenza era quella di fornire una tutela più efficace dei diritti di proprietà intellettuale, esigenza che ha condotto il Parlamento europeo insieme al Consiglio a varare, in data 29 aprile 2004, la Direttiva 2004/48/CE sul rispetto della proprietà intellettuale.

L'ambito di tutela è più ampio rispetto alle precedenti Direttive analizzate che trattavano il solo diritto d'autore e i diritti connessi, mentre la fattispecie in esame riguarda la proprietà intellettuale che comprende anche opere industriali. Ad ogni modo, secondo il parere della

[94] P. VISCO, S. GALLI, op. cit., in part. p. 51.
[95] Cfr. Art. 6, paragrafo 1, Direttiva 2001/29/CE.
[96] Art. 6, paragrafo 3, Direttiva 2001/29/CE.
[97] Cfr. Considerando n. 1, Direttiva 2004/48/CE.

Commissione, l'importanza di prevedere un'adeguata tutela è fonte di una serie di garanzie. Garanzie che da un lato riguardano la sfera personale dell'inventore, la possibilità di trarre il giusto profitto dalla sua creazione; dall'altro ineriscono il benessere socio culturale collettivo, mediante la diffusione di opere, idee e creazioni garantendo contestualmente sia la libera circolazione delle informazioni sia la tutela dei dati personali[98].

Affinché la situazione descritta si prospetti, risulta essenziale, agli occhi del legislatore europeo, uniformare il più possibile le discipline vigenti nei Paesi membri. Infatti lo stesso Considerando otto della presente Direttiva enuncia: "*La disparità tra gli ordinamenti dei singoli Stati membri in materia di strumenti per tutelare il rispetto dei diritti di proprietà intellettuale pregiudicano il corretto funzionamento del mercato interno e rendono impossibile assicurare che i diritti di proprietà intellettuale beneficino di un livello di tutela omogeneo su tutto il territorio della Comunità*" sfavorendo la libera circolazione nel mercato interno ed inficiando una sana concorrenza tra le imprese.

Come si evince dal testo dell'appena citato Considerando, l'oggetto della presente Direttiva è incentrato prevalentemente sugli strumenti di tutela della proprietà industriale, differenziandosi dalle precedenti Direttive poiché non si limita a indicare le linee guida sui provvedimenti da poter adottare lasciando poi libero arbitrio ai singoli Stati, bensì dedica l'intero testo a delineare le procedure, i mezzi di ricorso e le sanzioni che gli Stati membri devono adottare di fronte ad atti che pregiudichino i diritti stabiliti. È necessario specificare che la Direttiva non comprende gli atti illeciti commessi dai consumatori ma riguarda gli atti di contraffazione e pirateria compiuti su scala commerciale.

Dopo aver definito l'oggetto e il campo di applicazione, il testo della Direttiva stabilisce, al Capo secondo, l'obbligo, da parte degli Stati membri, di definire le misure e i mezzi di ricorso "*necessari ad assicurare il rispetto dei diritti di proprietà intellettuale*"[99]. Tali misure e mezzi di ricorso non devono in alcun modo limitare la libera circolazione delle merci e devono prevedere sistemi di salvaguardia contro eventuali abusi, a tal fine la norma richiede specificatamente che essi rispondano ai criteri dell'effettività, della proporzionalità e della dissuasione[100].

L'articolo quarto indica quali siano i soggetti legittimati a richiedere l'applicazione delle misure ivi previste, indicando i titolari dei diritti di proprietà intellettuale, coloro i quali siano

[98] Cfr. Considerando n. 2, Direttiva 2004/48/CE.
[99] Art. 3, paragrafo 1, Direttiva 2004/48/CE.
[100] Art. 3, paragrafo 2, Direttiva 2004/48/CE.

autorizzati a disporre di questi diritti, gli organi di gestione dei diritti di proprietà intellettuale collettivi regolarmente riconosciuti e gli organi di difesa professionali regolarmente riconosciuti.

La seconda Sezione del Capo II è totalmente dedicata alle prove, stabilendo gli elementi che costituiscono prova e le misure di protezione delle prove che devono essere il più efficienti possibili al fine di garantire agli aventi diritto di potervi accedere.

Uno dei punti innovativi della Direttiva in commento è sicuramente costituito dall'articolo ottavo che tratta il cosiddetto "diritto all'informazione". Il quale consiste nella possibilità che l'autorità giudiziaria ordini, qualora sussistano ragioni particolari, che le informazioni attinenti l'origine e le reti di distribuzione di merci che violano il diritto di proprietà intellettuale, vengano rese note a coloro i quali lamentino la violazione dei propri diritti. Lo scopo della seguente normativa è quello di fornire ai titolari dei diritti violati le informazioni necessarie ad intraprendere un'azione giudiziaria nei confronti dei contraffattori. Queste informazioni sono indicate nel dettaglio dal secondo paragrafo del medesimo articolo ed ineriscono sia i dati personali, quali nome, cognome, etc. dei soggetti che producono, detengono o distribuiscono merci contraffatte, sia le informazioni strettamente attinenti il business in atto.

La Direttiva prevede[101], inoltre, che l'autorità giudiziaria possa disporre delle misure provvisorie e cautelari al fine di limitare, prevenire o impedire le violazioni.

La Sezione quinta del Capo II tratta le misure adottate a seguito di decisioni sul merito. In particolare l'articolo decimo prevede che l'autorità giudiziaria, su richiesta di colui i quali diritti siano stati violati, possa disporre che le merci in oggetto vengano ritirate dal commercio, escluse definitivamente dai circuiti commerciali o distrutte, una volta accertata la sussistenza dell'illecito. Queste disposizioni valgono sempre fatto salvo il risarcimento del danno, disciplinato dall'articolo tredici della Direttiva medesima. Tale norma dispone delle linee guida per il calcolo del risarcimento, il quale deve tener conto sia delle conseguenze economiche negative come il mancato guadagno e i benefici realizzati illegalmente dall'autore della violazione, sia i danni che esulano dalla sfera patrimoniale, ossia i danni morali arrecati al titolare del diritto della violazione. È prevista anche un'alternativa che sussiste nella pattuizione di una somma forfettaria comprensiva dell'importo "*dei diritti che avrebbero dovuto essere*

[101] All'Art. 9, Direttiva 2004/48/CE.

riconosciuti qualora l'autore della violazione avesse richiesto l'autorizzazione per l'uso del diritto di proprietà intellettuale in questione"[102].

La Settima e ultima sezione del secondo Capo II tratta le misure di pubblicazione. Tra queste disposizioni degna di nota è quella riguardante la pubblicazione delle decisioni giudiziarie, la quale dispone che l'autorità giudiziaria possa, su richiesta dell'avente diritto, ordinare misure per la divulgazione dell'informazione concernente la decisione. La norma prevede inoltre la possibilità, da parte degli Stati membri, di prevedere ulteriori forme di pubblicità. Tale volontà del legislatore europeo è da ricondurre al fine di dar vita, per mezzo della pubblicità degli atti, ad un mezzo deterrente per i trasgressori.

1.4. Direttiva 2006/116/CE

Dal momento che le precedenti Convenzioni, in particolare quella di Berna e quella di Roma, prevedevano delle protezioni di durata minime lasciando poi, libero arbitrio agli Stati membri di adottare termini superiori, la situazione che si era prospettata all'interno dei confini europei era piuttosto difforme. Visto e considerato che tali disparità nell'ambito della durata della protezione del diritto d'autore e dei diritti connessi erano, potenzialmente, fonte di ostacoli alla libera circolazione delle merci e conseguentemente ad una sana concorrenza all'interno del mercato unico, il Parlamento europeo insieme al Consiglio, il 12 dicembre 2006, ha adottato una direttiva a riguardo[103].

La Commissione europea aveva pertanto ritenuto necessario ricercare un'armonizzazione delle singole legislazioni interne in modo da giungere ad un'uniformità delle durate di protezione in tutta la Comunità[104]. Era, inoltre, ritenuto importante fissare alcune misure di attuazione dei diritti, come "*il momento a decorrere dal quale ciascuna durata di protezione è calcolata*[105]". Il testo della Direttiva precisa, al Considerando sesto, che la motivazione che ha portato all'adozione di un termine di tutela più lungo rispetto a quanto stabilito dalla Convenzione di Berna è dovuto all'allungamento della vita media nella Comunità,

[102] Art. 13, paragrafo 1, Co. b, Direttiva 2004/48/CE.
[103] Direttiva 2006/116/CE concernente la durata di protezione del diritto d'autore e di alcuni diritti connessi.
[104] Considerando n. 3, Direttiva 2006/116/CE.
[105] Considerando n. 4, Direttiva 2006/116/CE.

la cui durata precedentemente prevista non consentiva di coprire due generazioni. Inoltre, il legislatore europeo, riteneva necessario fissare un termine più elevato sia per il diritto d'autore che per i diritti connessi in quanto riteneva che tali diritti fossero indispensabili alla creazione intellettuale e pertanto andassero tutelati in modo equo[106].

Il testo della Direttiva stabilisce fin da subito, attraverso il Considerando venti e successivamente con l'articolo nono, che le norme in esame non vengono applicate ai diritti morali, i quali rimangono impregiudicati rispetto alle disposizioni previste dai singoli Stati membri.

Il testo della Direttiva è costituito da ventisei considerando e quattordici articoli, ma le disposizioni principali sono stabilite nei primi tre articoli.

Il primo tratta la durata dei diritti d'autore, sancendo che questi debbano coincidere, coerentemente con quanto stabilito dall'articolo secondo della Convenzione di Berna, con la vita dell'autore più settant'anni dopo la sua morte, indipendentemente dal momento in cui l'opera è stata resa accessibile al pubblico[107]. Lo stesso articolo regola poi alcuni casi particolari come l'opera appartenete a più autori, stabilendo che il termine decorra dalla morte dell'ultimo coautore[108], o le opere anonime, per le quali il legislatore ha previsto che la durata sia di settant'anni che decorrono dal momento in cui l'opera è stata resa accessibile al pubblico[109].

Il secondo articolo tratta le opere cinematografiche o audiovisive, mentre il terzo dispone la durata dei diritti connessi. Quest'ultimo distingue i diritti spettanti agli artisti interpreti o esecutori da quelli in capo ai produttori di fonogrammi. Nel primo caso, i diritti in oggetto hanno scadenza cinquantennale calcolata in seguito all'esecuzione, è previsto però che, qualora tale esecuzione sia stata lecitamente pubblicata o comunicata al pubblico, il termine possa decorrere dalla data della prima pubblicazione o comunicazione al pubblico. Per quanto concerne i diritti spettanti ai produttori di fonogrammi, la scadenza prevista è, anche in questo caso, di cinquant'anni dalla fissazione e, come previsto per il paragrafo precedente, qualora il fonogramma sia stato lecitamente pubblicato, il termine decorre a partire dalla data della prima pubblicazione lecita. Il quarto paragrafo del medesimo articolo stabilisce la durata dei diritti spettanti agli organismi di radiodiffusione, prevista sempre di cinquant'anni dopo la prima diffusione di un'emissione, comprendendo tre tipologie di emissione: via cavo, via etere o satellitare.

[106] Cfr. Considerando n. 11, Direttiva 2006/116/CE.
[107] Art. 1, paragrafo 1, Direttiva 2006/116/CE.
[108] Art. 1, paragrafo 2, Direttiva 2006/116/CE.
[109] Art. 1, paragrafo 3, Direttiva 2006/116/CE.

La presente Direttiva tratta anche[110] il caso della protezione nei confronti di Paesi terzi, concedendo alle opere straniere la durata del diritto stabilita dal proprio paese d'origine quando questa non superi i termini stabiliti della Direttiva in commento, sia per quanto concerne il diritto d'autore sia per i diritti connessi.

L'articolo ottavo definisce il calcolo dei diritti, prevedendo che questo debba avvenire dal primo gennaio del successivo anno "a *quello in cui ha luogo il fatto costitutivo del diritto*".

2. NORMATIVA NAZIONALE: FOCUS SULLA TUTELA DELLE OPERE MUSICALI

2.1. La tutela dei diritti spettanti all'autore

Il diritto d'autore e i diritti connessi in Italia sono tutelati dalla Legge n. 633 del 22 aprile 1941[111] e dal Capo I del Titolo IX del Libro V sul Lavoro del Codice Civile[112].

Nel corso degli anni la Legge sul diritto d'autore ha subìto numerose modificazioni e parziali rifacimenti che si sono intensificati conseguentemente all'adozione delle numerose Direttive europee in tema. Risultava infatti necessario che l'Italia, come Stato membro, provvedesse ad attuare tali direttive per far fronte alle costanti problematiche derivanti principalmente dall'inarrestabile sviluppo tecnologico. Il legislatore nazionale ha sempre adottato la tecnica della novellazione come forma di recepimento delle direttive suddette, senza quindi dar vita a nuove leggi ma apportando continue modifiche alla Legge sul diritto d'autore.

Si ritiene importante, in questa sede, andare ad individuare le norme più significative della tutela del diritto d'autore e dei diritti connessi a livello nazionale, soffermandosi in particolare sulla protezione delle opere musicali ed evidenziandone i cambiamenti e le innovazioni introdotte dal recepimento delle direttive europee.

Le opere musicali rientrano nel *range* di tutela della Legge n. 633, insieme a tutte quelle opere appartenenti alla letteratura, all'architettura, alle arti figurative, al teatro e alla

[110] Art. 7, Direttiva 2006/116/CE.
[111] In G.U. 16.7.1941, n. 166.
[112] In part. Artt. da 2575 a 2583, c.c.

cinematografia che il legislatore accomuna poiché portatrici di creatività[113]. In particolare vengono tutelate "*le opere e le composizioni musicali, con o senza parole, le opere drammatico-musicali e le variazioni musicali costituenti di per sé opera originale*[114]", vengono perciò contemplate sia opere musicali aventi composizioni a struttura complessa, con la coesistenza di musica che accompagna testi derivanti da opere letterarie, sia le variazioni musicali, intendendo per esse quelle composizioni realizzate mediante la modificazione di un'opera originaria. Rientrano pertanto nella tutela del suddetto comma tutte quelle variazioni dell'opera originaria attuate attraverso la modificazione del ritmo, dell'armonia, del tono, come per esempio le reinterpretazioni. Il legislatore invece distingue dalle variazioni le elaborazioni[115], disponendo che anche queste siano sottoposte a tutela, qualora presentino il carattere della creatività, ma, ai fini della liceità, non debbano recare pregiudizio ai diritti esistenti sull'opera originaria. Il legislatore ne richiede dunque l'autorizzazione da parte dell'autore dell'opera originaria. Si possono considerare elaborazioni tutte quelle modificazioni o trasformazioni di un'opera nel senso in cui a questa vengano apportati cambiamenti (di forma o struttura) senza però alterarne il senso originale[116]. Rientrano in questo ambito le variazioni non costituenti opera originale e gli adattamenti, come per esempio accade nel campo musicale con gli arrangiamenti.

Ciò che accomuna, e al quale viene assoggettata, la tutela delle opere è il principio della creatività. Abbiamo visto come già agli inizi del dibattito storico sul diritto d'autore si fosse assoggettata la tutela al carattere dell' "originalità" dell'opera. Tale carattere, così come veniva concepito dai sistemi di Civil Law, presenta numerose assonanze con ciò che il nostro ordinamento intende per "creatività". Infatti, sebbene il legislatore non lo definisca espressamente, il requisito della creatività identifica tutte quelle opere che da un lato dimostrino essere il frutto dell'ingegno e della personalità del suo autore, e dall'altro costituiscano una novità nel loro campo, cioè abbiano qualcosa che le distingue dalle altre dello stesso genere.

Il testo della Legge in oggetto, subito dopo aver definito quali siano le opere protette, stabilisce, al Capo II, quali debbano essere i soggetti del diritto. L'acquisto originario del diritto avviene nel momento della creazione dell'opera, "*quale particolare espressione del lavoro intellettuale*[117]", parimenti a ciò che viene espresso dal Codice Civile[118]. Nel caso specifico, si considera autore di un'opera musicale il compositore della stessa, ossia colui che dà vita alla sequenza delle note che formano l'opera.

[113] Cfr. Art. 1, L. 633/1941.
[114] Art. 2, Co. 2, L. 633/1941.
[115] Art. 4, L. 633/1941.
[116] Concetto ripreso dal sito della SIAE.
[117] Art. 6, L. 633/1941.
[118] Specificatamente all'Art. 2576 c.c.

Si evince, pertanto, che il nostro ordinamento non subordina l'acquisizione del diritto ad alcun atto di formalità, l'opera esiste dal momento in cui viene creata, senza che essa debba essere fissata su dei supporti tangibili o debba essere depositata. Vedremo, in seguito, che la Legge in commento prevede, in alcuni casi specifici[119], l'obbligo di registrazione dell'opera nei pubblici registri tenuti dalla Siae[120]. Ma è bene precisare che, tale obbligo è necessario ai fini della prova dell'esistenza dell'opera e del fatto della sua pubblicazione, quindi non inerisce l'acquisizione del diritto da parte dell'autore dell'opera.

La Legge contempla anche il caso di opere create "*con il contributo indistinguibile e inscindibile di più persone*"[121], stabilendo che il diritto d'autore sia spettante a tutti i coautori. In tal modo l'opera non può essere pubblicata, modificata o utilizzata in maniera diversa dalla sua prima pubblicazione senza il consenso di tutti i coautori, salvo che non sussistano ingiustificati motivi al rifiuto. Per quanto concerne il termine della protezione, esso è previsto uguale a quello spettante al singolo autore con la differenza che i settant'anni *post mortem* decorrono dalla morte dell'ultimo coautore[122].

Il nostro ordinamento prevede la sussistenza di due tipologie di diritti: quelli morali, strettamente connessi alla persona dell'autore e quelli patrimoniali, legati all'utilizzazione dell'opera da parte del suo creatore.

Il diritto morale dell'autore, definito come "*protezione dei diritti sull'opera a difesa della personalità dell'autore*", consta nel diritto in capo all'autore "*di rivendicare la paternità dell'opera e di opporsi a qualsiasi deformazione, mutilazione o altra modificazione, ed ogni atto a danno della stessa*"[123], che siano potenziali fonti di pregiudizio del suo onore o della sua reputazione. Pertanto, come si evince dal presente articolo, rientrano nell'ambito di competenza del diritto morale una serie distinta di diritti.

Primo fra tutti il diritto alla paternità dell'opera che consta nel privilegio di essere riconosciuto come autore della propria opera o di poterne rivendicare in qualunque momento la paternità. Il legislatore nazionale ha compreso in quest'ambito anche la facoltà dell'autore di voler far circolare la sua opera in forma anonima o con uno pseudonimo[124], conservando sempre il diritto di rivelarsi quale autore dell'opera nel momento in cui lo desideri. Tale facoltà si concretizza mediante la volontà, da parte dell'autore, che il suo nome venga apposto sugli

[119] V. Art. 103, L. 633/1941.
[120] Società Italiana degli Autori ed Editori.
[121] Art. 10, L. 633/1941.
[122] Cfr. Art. 26, L. 633/1941.
[123] Art. 20, L. 633/1941.
[124] Art. 21, L. 633/1941.

esemplari dell'opera o indicato in ogni occasione di utilizzazione o comunicazione pubblica dell'opera.

In secondo luogo è previsto, in capo all'autore, il diritto di inedito[125]. Egli infatti può pretendere che la sa opera rimanga inedita per un periodo di tempo determinato o per sempre, in quest'ultimo caso, se tale facoltà viene manifestata espressamente, il diritto di pubblicazione è precluso anche agli eredi in seguito alla morte dell'autore. Tale diritto si ritiene esaurito con l'atto di pubblicazione.

È previsto, inoltre, il diritto al cosiddetto "pentimento" che consiste nella facoltà, riconosciuta all'autore, di ritirare la sua opera dal commercio qualora ne sussistano gravi ragioni morali[126]. Esse possono essere motivazioni concernenti sfere di interesse differenti, quali l'etica, la politica, la religione ma anche motivazioni legate alla mutata personalità dell'autore. In ogni caso è previsto l'obbligo, da parte dell'autore che invochi tale diritto, di indennizzare i soggetti terzi che abbiano acquisito i diritti di riproduzione, diffusione etc. dell'opera stessa.

Infine si ha la tutela sulla deformazione dell'opera dove per essa si intendono non solo quelle deformazioni o modifiche che compromettano in modo diretto la reputazione dell'autore, ma anche quelle modalità di comunicazione al pubblico dell'opera che ne possano indirettamente dare una parvenza diversa da quella voluta dall'autore, modificando la percezione e conseguentemente il giudizio del pubblico sull'opera stessa. È previsto però che qualora l'autore abbia riconosciuto e accettato le modificazioni della propria opera non abbia più la facoltà di opporvisi[127].

Tutti questi diritti sono accomunati dal fatto di essere inalienabili[128], imprescrittibili e irrinunciabili, indipendentemente dai diritti patrimoniali. Inoltre, il legislatore ha previsto[129] che essi possano essere fatti valere anche dopo la morte dal coniuge, dai discendenti e dagli ascendenti, senza limite di tempo.

In ambito di diritti morali risulta fondamentale soffermarsi, anche se brevemente, su quella che costituisce la più frequente e rilevante violazione del diritto d'autore in campo morale: il plagio. La nostra legge nazionale non dà una definizione esplicita di plagio,

[125] Art. 24, L. 633/1941.
[126] Art. 142, L. 633/1941.
[127] Cfr. Art. 22, L. 633/1941.
[128] Art. 22, L. 633/1941.
[129] All'Art. 23, L. 633/1941.

cionondimeno ne prevede le sanzioni qualora la paternità dell'opera venga usurpata[130]. Se ne deduce pertanto che il reato di plagio "*rappresenti un'ipotesi tipica di violazione del diritto morale di paternità sull'opera dell'ingegno*[131]". È importante però individuare le diverse fattispecie illecite rientranti nel cosiddetto "plagio". Il plagio in senso stretto è costituito dalla mera violazione della paternità dell'opera che avviene qualora un soggetto riproduca un'opera altrui come propria. La contraffazione, invece, concerne lo sfruttamento non autorizzato dell'altrui opera senza attribuirsene la paternità, essa pertanto va a ledere la sola sfera dei diritti patrimoniali dell'autore. Infine, è previsto il plagio-contraffazione che, come dice la parola stessa, costituisce l'unione dei due illeciti precedenti, intendendosi per esso sia la falsa attribuzione dell'opera, sia lo sfruttamento economico dell'opera stessa. Costituendo l'opera plagiaria una mera riproduzione dell'originale, essa non può essere soggetta ad alcuna tutela autoriale essendo assente il carattere della creatività e dell'originalità. Affinché un soggetto compia un illecito del tipo in analisi, non è necessario che l'opera riprodotta venga riprodotta interamente, può esserlo anche parzialmente se la parte in oggetto costituisca di per sé elemento caratterizzante l'opera plagiata. È importante evidenziare che anche un'opera inedita può essere oggetto di plagio.

Restringendo l'analisi al caso specifico del plagio in campo musicale è d'obbligo delineare una serie di fattori che consentono di definire su cosa si possa valutare la sussistenza o meno di plagio. Le unità elementari di un'opera musicale sono costituite dalla melodia, dall'armonia e dal ritmo, dove per melodia si intende "*la successione di diversi suoni aventi fra loro una organica relazione espressiva*[132]", per armonia "*una concordanza di suoni e di voci*[133]" e per ritmo "*la successione regolare nel tempo di suoni, accenti, cadenze, movimenti*[134]".

Analizzando questi elementi si desume che soltanto uno di essi costituisca il fulcro caratterizzante l'opera musicale. Dal momento che nella scelta del ritmo non si rinviene una spiccata attività creativa, quanto più una decisione di tipo tecnico, e che l'armonia rappresenta un scelta stilistica, nell'espressione dell'assonanza fra le varie parti della melodia, convenzionalmente si ritiene che la melodia costituisca il nucleo caratterizzante l'opera musicale. Essa infatti, costituisce la parte nella quale si rinviene un maggior grado di creatività ed in quanto tale, rappresenta il parametro di confronto per l'attribuzione di plagio.

[130] Art. 171, Co. 3, L. 633/1941. L. CHIMIENTI, Lineamenti del nuovo diritto d'autore: direttive comunitarie e normativa interna, Terza ed. Milano, Giuffrè Editore, 1999, in part. pp. 129 e ss.
[131] B. M. GUTIERREZ, *La tutela del diritto di autore*, Giuffrè Editore, Milano, 2000, in part. p. 71.
[132] Lo Zingarelli, Zanichelli 2000.
[133] *Ibidem.*
[134] *Ibidem.*

I diritti patrimoniali sono disposti dal legislatore alla Sezione prima dei Terzo Capo della Legge in commento sotto la voce "*protezione della utilizzazione economica dell'opera*". Essi infatti concernono quei diritti esclusivi spettanti agli autori di utilizzare la propria opera in ogni forma e modo percependo un compenso per ogni utilizzazione[135].

Il testo della norma in oggetto individua una serie di diritti rientranti in questa categoria.

Primo tra tutti il diritto di pubblicazione[136], l'autore infatti detiene il potere esclusivo di pubblicare l'opera per primo, dove per prima pubblicazione di deve intendere "*la prima forma di esercizio del diritto di utilizzazione*[137]".

Secondariamente il legislatore stabilisce, in capo agli autori, il diritto esclusivo di riproduzione[138], avente ad oggetto "*la moltiplicazione in copie diretta o indiretta, temporanea o permanente, in tutto o in parte dell'opera, in qualunque modo o forma* […][139]". La norma così espressa risale alla sostituzione del precedente articolo, avvenuta in sede di adozione del Decreto Legislativo n. 68 del 9 aprile 2003[140]. Tale decreto aveva ad oggetto l'attuazione della direttiva 2001/29/CE[141] sull'armonizzazione di taluni aspetti del diritto d'autore e dei diritti connessi nella società dell'informazione. Infatti dal nuovo testo dell'Art. 13 si evince la volontà, da parte del legislatore, di comprendere tutti i tipi di riproduzione, includendo le nuove metodologie derivanti dallo sviluppo tecnologico. È importante evidenziare che la legge prevede un'eccezione[142] a questa utilizzazione economica da parte dell'autore, consentendo la riproduzione privata di fonogrammi su qualunque supporto, sia essa effettuata da persona fisica per uso esclusivamente personale, garantendo quindi l'assenza di una finalità lucrativa o commerciale.

L'articolo 15 stabilisce il diritto di esecuzione, rappresentazione o recitazione in pubblico dell'opera. Tale diritto si concretizza appunto con la pubblica esecuzione o rappresentazione dell'opera, sia che questa avvenga con la rispondenza di un compenso, sia che avvenga gratuitamente. La legge si sofferma nel definire cosa non debba considerarsi "pubblica esecuzione", vengono infatti escluse le esecuzioni, le rappresentazioni e le recitazioni dell'opera

[135] Cfr. Art. 12, Co. 2, L. 633/1941.
[136] Art. 12, Co. 1, L. 633/1941. B.M. GUTIERREZ, Op. cit., in part. pp. 88 e ss.
[137] Art. 12, Co. 3, L. 633/1941.
[138] B.M. GUTIERREZ, Op. cit., in part. p. 91-92.
[139] Art. 13, L. 633/1941.
[140] In particolare trattasi dell'Art. 1 del D.Lgs 9 aprile 2003, n. 68.
[141] Parte Seconda, Capitolo 1, paragrafo 2.
[142] All'Art. 71 *sexies,* L. 633/1941.

qualora queste avvengano entro la cerchia familiare, "*del convitto, della scuola o dell'istituto di ricovero*[143]".

Successivamente[144] viene stabilito in capo agli autori il diritto esclusivo di comunicazione al pubblico che consta nel potere di diffondere e mettere a disposizione del pubblico la propria opera mediante l'utilizzo di mezzi di diffusione a distanza, quali telegrafo, telefono, radio, televisione, comunicazione via satellite e ritrasmissione via cavo. È importante notare come anche in questo caso, similmente a quanto accaduto all'articolo tredicesimo, la nuova norma preveda la "*messa a disposizione del pubblico dell'opera in maniera che ciascuno possa avervi accesso dal luogo e nel momento scelti individualmente*[145]". Tale dettato, introdotto con l'adozione del D. Lgs. n. 68 del 2003, risente delle disposizioni in tema di società dell'informazione, comprendendo la diffusione attraverso Internet delle opere tutelate, la quale viene legittimata previo consenso da parte dell'autore. Il legislatore specifica, al secondo comma del medesimo articolo, che il diritto esclusivo di comunicazione al pubblico non si esaurisce con alcun atto di comunicazione al pubblico.

Il successivo articolo 17 prevede il diritto esclusivo di distribuzione, avente ad oggetto la messa in commercio o in circolazione o a disposizione del pubblico dell'opera originale o di copie di essa, da parte dell'autore. Inoltre il legislatore ha contemplato anche la possibilità che l'autore introduca nel territorio della Comunità europea le riproduzioni fatte negli Stati extracomunitari, sempre con il fine della distribuzione.

L'articolo 18 *bis* regola i diritti esclusivi di noleggio e di prestito. Entrambi i diritti hanno per oggetto "*la cessione in uso degli originali, di copie o di supporti di opere*" per un periodo di tempo limitato, ciò che li distingue è il fine poiché da un lato il noleggio prevede il conseguimento di un beneficio economico o commerciale, mentre dall'altro, il prestito deve avere fini non commerciali. Tali diritti non si esauriscono con la vendita o la distribuzione degli originali, delle copie o dei supporti di opere. Inoltre il legislatore prevede che in caso di cessione da parte dell'autore del suo diritto di noleggio ad un produttore di fonogrammi, egli conserva in ogni caso il diritto ad ottenere un'equa remunerazione qualora il produttore di fonogrammi concluda con terzi il noleggio dell'opera[146].

[143] Art. 15, Co. 2, L. 633/1941.
[144] All'Art. 16, L. 633/1941.
[145] Art. 16, Co. 1, 633/1941.
[146] Cfr. Art. 18 *bis*, Co. 5, L. 633/1941.

Tutti questi diritti sono accomunati dal fatto di essere tra loro indipendenti[147], e di avere la stessa durata. Infatti la protezione dei diritti patrimoniali non è illimitata nel tempo (come avviene invece per quelli morali), essa è coincidente con la durata della vita dell'autore più settant'anni dopo la sua morte[148]. Inoltre i diritti di utilizzazione economica si differenziano dai diritti morali perché essi sono rinunciabili, possono quindi essere oggetto di cessione a terzi.

2.2. La tutela dei diritti connessi

La Legge speciale sul diritto d'autore prevede un intero titolo dedicato ai diritti connessi all'esercizio del diritto d'autore. Tali diritti spettano a quei soggetti che svolgono attività artistiche strettamente connesse al diritto d'autore. Trattasi dunque di artisti, interpreti o esecutori, produttori di fonogrammi, produttori di opere cinematografiche o audiovisive, delle emittenti radiofoniche o televisive, etc.

Questi soggetti svolgono principalmente l'attività di offrire l'opera degli autori alla fruizione del pubblico e, in quanto tali, necessitano di essere tutelati, affinché il loro lavoro non venga utilizzato indiscriminatamente e incontrollabilmente da terzi soggetti.

2.2.1. Diritti degli artisti interpreti e degli artisti esecutori

Il Capo terzo del Titolo secondo tratta specificatamente i diritti agli artisti interpreti ed esecutori. Il legislatore italiano non definisce cosa si debba intendere per questa categoria di soggetti, bensì si limita a farne un elenco indicando quali essi siano, non consentendo, in tal modo, una libera interpretazione della norma ma identificandone un'elencazione tassativa. Rientrano pertanto in questa categoria "*gli attori, i cantanti, i musicisti, i ballerini e le altre persone che rappresentano, cantano, recitano, declamano o eseguono in qualunque modo opere dell'ingegno, siano esse tutelate o di dominio pubblico*[149]". Questa norma, così redatta è risalente all'ultima modifica apportata dal Decreto Legislativo n. 68 del 9 aprile 2003, il quale a

[147] Art. 19, L. 633/1941.
[148] Termine elevato in seguito all'adozione della L. 6 febbraio 1993, n. 52, *Disposizioni per l'adempimento di obblighi derivanti dall'appartenenza dell'Italia alle Comunità europee – legge comunitaria 1994*, G.U. n. 34, 10.2.1996.
[149] Art. 81, Co. 1, L. 633/1941.

sua volta costituisce il recepimento della Direttiva 92/100/CEE concernente il diritto di noleggio, il diritto di prestito e taluni diritti connessi al diritto d'autore in materia di proprietà intellettuale. È stata proprio quest'ultima direttiva menzionata ad avere apportato, nell'ordinamento interno, notevoli cambiamenti nell'ambito dei diritti connessi.

Il ruolo degli artisti interpreti ed esecutori è quello di "mediatore qualificato[150]" tra l'opera autoriale e il pubblico. In tal modo, con il tempo, si è presa coscienza da un lato dell'importanza di queste figure e del ruolo che esse hanno sull'opera, non incidendo sulla creazione dell'opera in sé ma svolgendo un'attività artistica strettamente connessa ad essa; dall'altra la convinzione che tale attività, sebbene espressione di lavoro intellettuale, non possa in alcun modo essere equiparata al riconoscimento spettante alla figura autoriale.

Sebbene la legge, sia nazionale che europea, abbia posto sul medesimo piano la figura dell'artista interprete e dell'artista esecutore, per correttezza è bene specificare che per "artista interprete" s'intende l'interprete di opere cinematografiche e teatrali, mentre per "artista esecutore" s'intende colui che rappresenta ed esegue opere musicali[151].

Ad entrambe le suddette categorie di soggetti spettano, secondo quanto previsto dalla legge[152], una serie di diritti esclusivi che non dipendono in nessun modo dall'eventuale percezione di una retribuzione per le prestazioni artistiche eseguite dal vivo.

Il primo diritto previsto in capo agli artisti interpreti ed esecutori concerne il potere di autorizzare la fissazione delle loro prestazioni artistiche. È importante soffermarsi sul termine "fissazione" il quale costituisce l'oggetto di tutti i diritti spettanti agli AIE, dal momento che questi ultimi si differenziano dagli autori poiché non sono creatori dell'opera, il loro oggetto di tutela è costituito dalle fissazioni delle loro prestazioni artistiche. Inoltre tale termine deriva dalla definizione data dal Trattato WPPT[153].

Il secondo diritto previsto riguarda l'autorizzazione alla riproduzione, intendendo con essa, la possibilità di realizzare copie della prima fissazione. Il legislatore in questa norma comprende tutti i tipi di registrazioni, siano esse parziali, temporanee, dirette o indirette etc. prevedendo quindi una tutela completa per ciò che si può intendere come "riproduzione".

[150] Definizione tratta da P. VISCO, S. GALLI, op. cit., in part. p. 365.
[151] P. VISCO, S. GALLI, op. cit., in part. p. 366.
[152] In part. Artt. da 80 a 85, L. 633/1941.
[153] *"l'incorporazione di suoni o loro rappresentazioni, che ne consenta la percezione, riproduzione o comunicazione mediante apposito dispositivo",* Art. 2, lettera c), Trattato WPPT.

Successivamente, viene stabilito in capo agli AIE, il diritto esclusivo di autorizzare la comunicazione al pubblico[154], in qualsiasi forma o modo essa avvenga, "*ivi compresa la messa a disposizione del pubblico in maniera tale che ciascuno possa avervi accesso dal luogo o nel momento scelti individualmente*", similmente a quanto disposto per gli autori. La "messa a disposizione del pubblico" comprende sia la radiodiffusione sia la comunicazione via satellite.

La lettera d del medesimo articolo riconosce agli AIE anche il diritto di autorizzare la messa a disposizione del pubblico delle fissazioni delle proprie prestazioni artistiche, consentendone la libera fruizione al chiunque lo desiderasse.

È previsto anche il diritto ad autorizzare la distribuzione delle fissazioni concernenti le prestazioni artistiche. Il legislatore specifica che tale diritti non si esaurisce nel territorio della Comunità europea salvo che non si tratti di prima vendita in uno Stato membro da parte del titolare del diritto.

Infine la legge prevede, similmente a quanto concesso agli autori, il diritto ad autorizzare il noleggio o il prestito delle fissazioni delle prestazioni compiute dagli artisti interpreti e dagli artisti esecutori. Inoltre è stabilito che ai soggetti ai quali spetta tale diritto sia previsto il recepimento di un'equa remunerazione qualora cedano il diritto di noleggio ad un produttore di fonogrammi e questo concluda il noleggio con terzi soggetti.

I diritti al compenso degli artisti interpreti e degli artisti esecutori sono stati riconosciuti in capo a questi soggetti soltanto a partire dal D. Lgs. n. 685 del 1994[155], il quale ha introdotto nella legge speciale a tutela del diritto d'autore, una serie di articoli che disciplinano il diritto al compenso spettante ai produttori di fonogrammi e agli artisti interpreti ed esecutori[156].

Il legislatore interno accomuna la tutela al compenso spettante alle suddette categorie di diritto. Infatti il già citato articolo 80, nell'ambito del diritto alla comunicazione al pubblico, richiama gli articoli presenti al Capo primo dedicato ai produttori di fonogrammi. Viene stabilito che qualora la fissazione sia un supporto fonografico si possono delineare due casistiche: la prima concernente l'utilizzazione di tale supporto a scopo di lucro e la seconda relativa all'utilizzo senza fini lucrativi. Per entrambi i casi, seppur in maniera differente, è riconosciuto in capo agli AIE il diritto a recepire un compenso. Nel primo caso l'articolo 73 dispone che indipendentemente dai diritti di distribuzione, noleggio e prestito agli AIE e ai PdF spetta il diritto al compenso per l'utilizzazione a fine di lucro dei fonogrammi. Inoltre la norma

[154] Art. 80, Co. 2, lettera c, L. 633/1941.
[155] Decreto di attuazione della Direttiva europea 92/100/CEE.
[156] P. VISCO, S. GALLI, op. cit., in part. pp. 369-370.

incarica i produttori all'esercizio di tale diritto e alla conseguente ripartizione con gli artisti interpreti ed esecutori. Il secondo caso[157] invece stabilisce che qualora l'utilizzazione dei fonogrammi sia esente dalla finalità lucrativa venga comunque riconosciuto in capo ai produttori di fonogrammi e agli artisti interpreti ed esecutori il diritto a ricevere un equo compenso.

La legge in oggetto prevede un ulteriore caso in cui deve essere riconosciuto in capo alle categorie in discussione il diritto a ricevere un compenso. Tale caso riguarda la riproduzione privata ad uso personale. Come già anticipato, il nostro ordinamento interno consente la riproduzione privata di fonogrammi su qualunque supporto qualora questa sia "*effettuata da una persona fisica per uso esclusivamente personale*" e a condizione della totale assenza di fini lucrativi[158], tutto ciò mantenendo l'osservanza che la persona fisica abbia acquisito legittimamente il possesso dell'opera in oggetto. Di fronte a questa concessione il legislatore prevede, d'altro canto, che alle categorie dei produttori di fonogrammi e degli artisti interpreti ed esecutori spetti un compenso per la suddetta riproduzione privata. Tale compenso viene fissato per una serie di apparecchi o supporti che potenzialmente potrebbero costituire il mezzo della riproduzione dell'opera. A tal proposito, l'articolo 71 *septies* comprende gli apparecchi esclusivamente destinati alla riproduzione analogica o digitale, gli apparecchi polifunzionali, i supporti di registrazione audio e video e i sistemi di videoregistrazione da remoto, per tutti questi apparecchi è stabilito che una quota del prezzo pagato dal consumatore finale al rivenditore sia destinata ai soggetti aventi tale diritto. Questa previsione è risalente all'adozione del D. Lgs. n. 68 del 2003[159]. La norma[160] specifica che il compenso è dovuto da chi fabbrica o importa nel territorio dello Stato gli apparecchi e i supporti sopra indicati con il fine di trarne profitto. Inoltre viene stabilito che tale compenso debba essere corrisposto alla Società italiana degli autori ed editori, la quale a sua volta provvede alla ripartizione che avviene per il cinquanta percento agli autori e loro aventi causa e il rimanente ai produttori di fonogrammi. A questi ultimi spetta poi l'obbligo di corrisponderne la metà agli artisti interpreti ed esecutori entro e non oltre sei mesi.

Il legislatore italiano ha previsto in capo agli artisti interpreti ed esecutori una forma di diritto morale che consta nel potere di "*opporsi alla comunicazione al pubblico o alla riproduzione della loro recitazione, rappresentazione o esecuzione che possa essere di*

[157] Art. 73 *bis,* L. 633/1941.
[158] Cfr. Art. 71 *sexies,* Co. 1, L. 633/1941.
[159] Decreto di attuazione della Direttiva europea 2001/29/CE.
[160] Art. 71 *septies*, Co. 3, L. 633/1941.

pregiudizio al loro onore o alla loro reputazione[161]". Similmente a quanto previsto per l'autore, anche il diritto morale degli AIE ha natura personale ed è inalienabile, irrinunciabile, inesauribile e non essendo soggetto a limiti di tempo può essere fatto valere anche *post mortem* dagli eredi. Il momento di acquisizione di tale diritto in capo agli AIE coincide con l'avvenuta interpretazione o esecuzione dell'opera.

L'articolo 83 della Legge in commento stabilisce in capo agli artisti interpreti e agli artisti esecutori, che qualora questi rivestano un ruolo primario nella rispettiva interpretazione o esecuzione, abbiano il diritto che il loro nome venga indicato nella comunicazione al pubblico e conseguentemente riportato sui supporti contenenti la relativa fissazione. In aggiunta a quanto stabilito dalla legge speciale sul diritto d'autore il Codice Civile, nel Titolo primo del primo libro delle persone fisiche, prevede delle forme di tutela speciali per quanto concerne il nome[162] che non deve venire alterato, deformato o mal menzionato, lo pseudonimo[163] e l'immagine[164].

Per quanto concerne la durata della protezione prevista per gli artisti interpreti e gli artisti esecutori il nostro ordinamento ha apportato due modifiche principali nel corso degli anni. Inizialmente questa era stata fissata a venti anni a decorrere dal momento della recitazione, rappresentazione o esecuzione, ed era spettante soltanto ai produttori di fonogrammi. Successivamente, nel 1994, con l'approvazione del Decreto Legislativo n. 685, attuativo della direttiva europea 92/100/CEE, il suddetto diritto venne esteso anche alla categoria degli artisti interpreti e degli artisti esecutori in relazione ai diritti previsti dall'articolo 80 della Legge 633 del 1941. Ma l'attuale dettato normativo[165] risale all'emanazione del Decreto Legislativo del 26 maggio 1997 di recepimento della direttiva 93/98/CEE, il quale ha prolungato i tempi di durata della tutela portandoli a cinquant'anni a decorrere dall'avvenuta esecuzione, rappresentazione o recitazione. Il legislatore interno ha previsto che tale durata possa decorrere dalla data della prima pubblicazione o, se antecedente, della prima comunicazione al pubblico, qualora queste abbiano avuto luogo. Pertanto si evince che sia stata data priorità alla pubblicazione e alla comunicazione al pubblico piuttosto della mera esecuzione.

[161] Art. 81, Co. 1, L. 633/1941.
[162] Art. 7, C.C.
[163] Art. 9, C.C.
[164] Art. 10, C.C.
[165] Art. 85, L. 633/1941.

2.2.2. Diritti del produttore di fonogrammi

Innanzitutto, prima di spiegare quali siano i soggetti rientranti nella categoria dei produttori di fonogrammi e quali siano i diritti ad essi conferiti dalla legge, è necessario soffermarsi su cosa si debba intendere per fonogramma. A tal proposito la legge speciale sul diritto d'autore non spiega esplicitamente cosa costituisca "fonogramma", per trovare una definizione precisa bisogna risalire alle Convenzioni internazionali in tema di diritto d'autore.

La prima a definire espressamente cosa si debba intendere per fonogramma è stata la Convenzione di Roma del 1961, la quale all'articolo terzo elenca, definendoli, vari termini ricorrenti nel testo della Convenzione, tra i quali appunto "fonogramma", intendendo per esso "*qualunque fissazione esclusivamente sonora dei suoni di un'esecuzione o di altri suoni*[166]". Parimenti è stato disposto nella Convenzione di Ginevra del 1971 all'articolo primo lettera a.

Una nozione più completa, aggiornata ai nuovi sistemi tecnologici, alla quale fa riferimento la nostra normativa interna, è riconducibile al secondo articolo del Trattato WPPT[167] il quale definisce fonogramma "*qualunque fissazione dei suoni di una esecuzione o di altri suoni o di una rappresentazione di suoni, che non sia una fissazione incorporata in un'opera cinematografica o in altra opera audiovisiva*[168]". È evidente che il nostro articolo 78 nel primo comma, quando definisce cosa si debba intendere per prima fissazione abbia attinto dalla definizione data dal WPPT al fonogramma. Alla sopra citata definizione, tratta dal Trattato WPPT, si deve riconoscere la capacità di essere riuscito ad aggiornare il significato di fonogramma comprendendo in esso anche le nuove metodologie digitali di fissazione. Infatti con la locuzione "rappresentazione di suoni" vengono comprese quelle tipologie di registrazione digitale che non prevedono una registrazione diretta del suono bensì altre tecniche come la codificazione numerica.

Per quanto concerne invece la figura del produttore di fonogrammi, la legge speciale sul diritto d'autore ne dedica il primo Capo del Titolo secondo sui diritti connessi.

A differenza di quanto detto sui fonogrammi, nel caso del produttore di fonogrammi, il legislatore interno ha dedicato un articolo dove definisce il produttore di fonogrammi quale persona, fisica o giuridica, che si assume l'iniziativa e la responsabilità della prima fissazione

[166] Art. 3, lettera b, Convenzione di Roma 1961
[167] Si veda parte I, capitolo 3, paragrafo 4, sottoparagrafo 2.
[168] Art. 2, lettera b, Trattato WPPT.

dei suoni[169]. Anche in questo caso, similmente a quanto accaduto per i fonogrammi, nel corso degli anni si è assistito ad una progressiva modificazione e modernizzazione del significato dell'oggetto in discussione. Questa volta però l'evoluzione è andata verso una maggior attenzione al soggetto che per primo si assume la responsabilità della fissazione. Riconoscendo così maggiore importanza a tale soggetto poiché esso si accolla l'iniziativa imprenditoriale con annessi i rischi economici che questa comporta. Concludendo quindi il legislatore riconosce nel produttore di fonogrammi una maggiore responsabilità e lo tutela a fronte dei rischi di cui si fa carico nel compimento della sua attività imprenditoriale di produzione.

Una volta definita la figura del PdF si possono analizzare le tutele ad esso riferite, infatti il legislatore italiano ha riconosciuto esplicitamente, all'articolo 72 della legge in oggetto, una serie di diritti esclusivi spettanti ai produttori di fonogrammi.

Il primo diritto contemplato dal suddetto articolo riguarda il potere di autorizzare la riproduzione dei fonogrammi, esso delinea un'area di applicazione molto vasta, contemplando svariate tipologie di riproduzioni, dalle dirette alle indirette (comprendendo anche quelle che avvengono via Internet), dalle temporanee alle permanenti, comprese varie metodologie di duplicazione, dalla analogica alla digitale.

Il successivo[170] diritto spettante ai PdF concerne il potere di autorizzare la distribuzione degli esemplari dei fonogrammi. L'articolo non specifica cosa si debba intendere per diritto di distribuzione, il che rimanda al medesimo diritto spettante in capo agli autori[171], dove invece il legislatore si sofferma nello specificare che esso ha per oggetto la messa in commercio o in circolazione o a disposizione del pubblico dell'opera, che nel nostro caso specifico è costituita dal fonogramma. Viene inoltre specificato che tale diritto non si esaurisce nel territorio europeo, salvo il caso in cui la prima vendita del supporto contenente il fonogramma non avvenga in uno Stato membro ad opera o con il consenso del produttore.

Successivamente viene tutelato, in capo ai produttori di fonogrammi il diritto di "*autorizzare il noleggio e il prestito degli esemplari dei suoi fonogrammi*[172]", specificando che tale diritto non si esaurisce con la vendita o con la distribuzione (in qualsiasi forma) dei fonogrammi.

[169] Cfr. Art. 78, Co. 1, L. 633/1941.
[170] Art. 72, Co. 1, lettera b, L. 633/1941.
[171] Art. 17, L. 633/1941.
[172] Art. 72, Co. 1, lettera c, L. 633/1941.

Infine, l'ultima lettera dell'articolo in commento, prevede, similmente a quanto stabilito per gli artisti interpreti e gli artisti esecutori, il diritto, spettante ai PdF, di autorizzare la messa a disposizione del pubblico, consentendo che chiunque possa accedervi dal luogo e nel momento di propria scelta. Anche in questo caso, trattandosi sempre di un diritto esclusivo, esso non si esaurisce con l'atto di messa a disposizione del pubblico.

Per quanto attiene la durata della protezione spettante ai produttori di fonogrammi, essa era precedentemente stabilita a trent'anni dalla data di deposito e a non oltre quarant'anni dalla data di fabbricazione del disco originale o di altro apparecchio analogo.

La prima revisione della suddetta norma è avvenuta in sede di recepimento della Direttiva europea concernente l'armonizzazione della durata di protezione del diritto d'autore e di alcuni diritti connessi[173]. Sulla base di quanto stabilito dalla Direttiva europea[174], il termine di protezione è stato esteso a cinquant'anni dalla fissazione, prevedendo che qualora il fonogramma fosse stato pubblicato o comunicato al pubblico durante tale termine, la durata dei diritti decorreva dalla data della prima pubblicazione o prima comunicazione al pubblico. Facendo quindi decorrere la durata della tutela dal momento in cui il fonogramma fosse stato portato a conoscenza del pubblico.

Successivamente si è giunti all'attuale dettato normativo per mezzo del Decreto Legislativo 68/2003[175], il quale ha lasciato immutato il termine stabilito della durata dei diritti del PdF, ma ha modificato la previsione del momento di decorrenza della durata, rimandando il concetto di "lecita pubblicazione" a quanto stabilito da un altro articolo della medesima legge[176]. In particolare è stato stabilito che per "prima pubblicazione" si debba intendere la "*prima forma di esercizio del diritto di utilizzazione*". La conclusione tratta da una parte della dottrina in merito è che l'intenzione del legislatore sia stata quella, in un certo senso, di anticipare il decorso del termine dal momento del primo lancio sul mercato al momento della venuta in essere del fonogramma, ossia della semplice fabbricazione dell'opera in oggetto.

Il medesimo Decreto Legislativo ha inoltre abrogato l'articolo 77 LDA che imponeva l'obbligo di deposito presso la Presidenza del Consiglio dei Ministri affinché i diritti potessero essere esercitati, successivamente l'obbligo al deposito venne sostituito con l'apposizione del simbolo (P) seguita dall'anno della prima pubblicazione del fonogramma[177]. Con l'abrogazione

[173] Direttiva 93/98/CEE.
[174] In part. Art. 3, Direttiva 93/98/CEE.
[175] Di attuazione della Direttiva europea 2001/29/CEE.
[176] In part. Art. 12, Co. 3, L. 633/1941.
[177] P. VISCO, S. GALLI, op. cit., in part. pp 140-141.

del suddetto articolo non scomparse del tutto la subordinazione all'obbligo di apposizione del simbolo (P) al fine di poter esercitare i diritti spettanti ai produttori di fonogrammi, il legislatore interno infatti, mantenne tale obbligo in capo ai produttori di fonogrammi "*che non possono essere ritenuti nazionali*[178]" fatte salve le convenzioni internazionali per la tutela dei fonogrammi.

Per quanto concerne il diritto al compenso ai produttori di fonogrammi, esso segue le medesime norme stabilite per gli artisti interpreti e gli artisti esecutori[179]. Sono infatti numerose le norme che il legislatore italiano ha ritenuto opportuno rendere comuni per queste due categorie di soggetti.

3. CONSEGUENZE DELLA DIGITALIZZAZIONE NEL CAMPO MUSICALE

La digitalizzazione è considerata un passaggio storico fondamentale nel campo musicale e non solo, tanto che essa assume ancor più rilevanza nell'ambito del diritto musicale, poiché fautrice di un cambiamento radicale del modo di diffusione e commercializzazione della musica. Tanto è stato considerato grande questo cambiamento, che spesso, si è sentito parlare di vera e propria "rivoluzione digitale"[180].

Per comprendere a fondo cos'abbia comportato l'avvento del digitale è necessario fare un piccolo passo indietro. Il bisogno di tutelare le opere musicali non è stato del tutto coevo alla nascita della stampa, poiché ciò che ancor più ha determinato lo sviluppo del mercato musicale non è stato tanto lo sfruttamento economico in serie degli spartiti musicali, bensì la commercializzazione della musica vera e propria. Questa fase si è raggiunta soltanto con l'invenzione dei primi mezzi di riproduzione e successivamente con i primi supporti tangibili. La data, storicamente riconosciuta come anno di nascita del primo mezzo di riproduzione della musica è il 1877, anno in cui Thomas Alva Edison inventò il fonografo. Questo strumento permetteva di registrare i suoni mediante il movimento di una puntina connessa ad una membrana vibrante che attraverso le vibrazioni lasciava delle tracce sulla stagnola che copriva il cilindro fonografico in rotazione. Dieci anni più tardi il tedesco Emil Berliner decise di

[178] Art. 186, Co. 3, L. 633/1941.
[179] Cap. 2, Paragrafo 1, sottoparagrafo 1.
[180] D. DE ANGELIS, op. cit., in part. pp. 7 e ss.

apportare delle modifiche allo strumento di Edison sostituendo il cilindro fonografico con un disco piatto, il nuovo strumento, così costituito, venne chiamato grammofono. Il vantaggio più rilevante del grammofono rispetto al fonografo fu la facilità di riproduzione in copie del disco rispetto al cilindro utilizzato da Edison. I successivi passi in avanti vennero apportati nell'ambito dei materiali costituenti il supporto fonografico, fino a giungere, negli anni '60, alla creazione della musicassetta. La musicassetta, dotata di un nastro magnetico sul quale venivano memorizzati i dati, riscosse un notevole successo dal punto di vista economico poiché era accessibile a tutti, sia per i costi ridotti, sia per la versatilità del supporto stesso, si ricordi infatti che oltre a poter essere ascoltata in auto o in casa mediante il lettore cassette, essa permetteva "l'ascolto portatile" grazie all'uso del *Walkman* (lettore di musicassette portatile).

Il passo successivo fu proprio quello di passare dall'analogico al digitale mediante l'invenzione del Compact Disk. Tale passaggio, nell'ambito delle frequenze sonore è avvenuto mediante la traduzione in impulsi discreti di una grandezza continua in modo da renderla riproducibile, ciò ottenuta mediante la procedura del campionamento. Le conseguenze e i vantaggi del digitale sono stati molteplici, tra i quali la maggior resistenza nel tempo, la maggiore capacità di archiviazione dei dati, ma soprattutto, la possibilità di ottenere dalla stessa matrice infinite copie di identica qualità. Quest'ultima caratteristica infatti non era possibile con i supporti analogici che consentivano la copia ma questa risultava avere una qualità via via sempre inferiore rispetto all'originale.

Contemporaneamente allo sviluppo di questi mezzi tecnologici, che consentivano la registrazione e la riproduzione sonora, anche radio e televisione hanno contribuito notevolmente alla diffusione su larga scala della musica incrementandone il mercato sottostante. Per far fronte a questi mezzi di comunicazione di massa, che avevano un ruolo fondamentale nel determinare ed influenzare i gusti e le conseguenti scelte d'acquisto degli ascoltatori, nacquero le case discografiche, il cui ruolo divenne portante all'interno dell'industria musicale. Il compito svolto dalle case discografiche era ed è quello di fare da ponte tra l'artista e il pubblico, provvedendo da un lato ad intermediare con i mezzi di comunicazione di massa sopra citati e dall'altro a creare accordi con le società di distribuzione al fine di garantire all'artista una certa copertura della sua opera presso i rivenditori specializzati. Attualmente il mercato musicale è dominato da cinque multinazionali discografiche[181], cosiddette *major* discografiche, che costituiscono una sorta di oligopolio con conseguente potere nel determinare il mercato musicale e potere di influenza sulle scelte politiche nell'ambito di analisi. Una parte del mercato però continua ad espandersi grazie a piccole etichette indipendenti, note come *Indies*, che svolgono un lavoro

[181] S. STABILE, *Gli MP3 File ed il diritto d'autore*, Il diritto industriale, n. 3, 2001, p. 273.

capillare sul mercato locale ricercando e supportando gli artisti e i gruppi non emergenti, i cosiddetti "nuovi talenti". Proprio per questa capacità riconosciuta alle *Indies* di agire capillarmente negli ambiti locali, esse sono spesso chiamate a collaborare con le *major*.

All'interno dell' "era della digitalizzazione" assume una notevole importanza, soprattutto per quanto concerne l'ambito in analisi, l'invenzione dei sistemi di compressione audio e in particolar modo l'ideazione del formato MP3[182]. Il formato MP3 non è stato l'unico formato di compressione audio ma è quello che ha riscosso maggior successo e che attualmente risulta essere il più utilizzato al mondo. Esso consiste in un algoritmo di compressione audio che ha lo scopo di ridurre il *bit rate*[183] di un flusso di dati audio. Il risultato è un file di ridotte dimensioni rispetto all'originale digitalizzato con la collaterale perdita di informazione. Ad ogni modo l'informazione persa rientra in gran parte nella fascia degli infrasuoni e degli ultrasuoni, in modo tale da salvaguardare il più possibile le informazioni udibili all'orecchio umano. L'elemento distintivo, che ha determinato il successo di questo formato è stata la sua capacità di compressione che ha permesso di ottenere file molto ridotti. Proprio questa peculiarità si è prestata perfettamente alle esigenze della rete, favorendo lo scambio di file in tempi molto ristretti viste le ridotte dimensioni degli stessi.

Inoltre, con l'avvento di questo formato, si è assistito ad un'ulteriore sviluppo dei sistemi di supporto musicali passando sempre più all'ascolto di musica mediante i cosiddetti *MP3 Player* che consentono di caricare in un supporto dalle dimensioni molto ridotte, un numero elevato di tracce audio proprio grazie alle capacità compressive del formato. Collateralmente a questo processo è andato dilagando il fenomeno della pirateria musicale online, le cui cause sono state molteplici. È d'obbligo precisare che già in partenza la musica, rispetto ad altre forme artistiche, ha una predisposizione insita ad essere trasmessa e diffondersi senza limiti di territorialità e senza bisogno di intermediari proprio grazie al suo carattere universale. Ma al di là delle sue caratteristiche naturali, come anticipato, il fenomeno è stato favorito dalla facilità del mezzo, il formato MP3 consente infatti di caricare (*upload*) e scaricare (*download*) file audio senza alcuna difficoltà. Ciò ha comportato, in pochissimo tempo, per gli utenti della rete, un'ampia disponibilità di opere musicali fruibili online gratuitamente da poter scaricare ed inserire nei propri supporti. A contribuire al dilagare di questo fenomeno, è stata in parte, anche la negligenza delle case discografiche che nella fase iniziale hanno sottovalutato la portata del fenomeno non prevedendo la creazione di sistemi *ad hoc* che consentissero agli utenti di poter accedere alla musica online legalmente. Infatti nei primi anni di sviluppo di tale

[182] Acronimo di MPEG-I Layer III.
[183] Numero di bit trasmessi per ogni secondo di suono.

processo le *major* discografiche si sono dimostrate ostili nei confronti del formato MP3 temendo che questo potesse andare ad intaccare la loro stabile posizione di *leader* nel mercato dell'industria musicale. Questa previsione in parte si è verificata poiché Internet ha intaccato l'equilibrio della filiera dell'industria musicale permettendo agli artisti di pubblicizzare o comunicare con il pubblico in modo diretto attraverso la rete, saltando i tradizionali passaggi intermedi tra la creazione e la diffusione dell'opera.

È importante però precisare che il fenomeno della pirateria non nasce con l'invenzione del formato MP3 ma vede il suo inizio molti anni prima. Le prime forme di pirateria musicale sono risalenti alle musicassette che però, come evidenziato in precedenza, non garantivano una qualità equiparabile all'originale. L'espansione avvenne con l'avvento del digitale e contestualmente del CD il quale permetteva di avere un supporto vergine a prezzo molto ridotto e un risultato qualitativo indistinguibile dall'originale. È però necessario distinguere due tipologie di pirateria: la prima riguarda la pirateria individuale per scopi personali, essa attiene a tutti coloro i quali vengano in possesso di opere protette illegalmente e consciamente. Mentre la seconda, concerne la pirateria avente finalità lucrative. All'interno di quest'ultima categoria può essere fatta un'ulteriore distinzione tra la pirateria *tout court*, intendendo per essa la riproduzione illecita di opere musicali a scopo di lucro, e la contraffazione, ossia vendita di opere contraffatte violando quindi non solo la sfera concernente il diritto d'autore bensì anche quella del diritto industriale.

Ma è stato sicuramente con lo sviluppo di Internet che si è giunti ad un picco della pirateria in campo musicale.

3.1. Sistemi Peer to Peer[184]: file sharing

È interessante analizzare quali siano i metodi più utilizzati per la trasmissione illegale di opere musicali protette. Il sistema più utilizzato è il *peer to peer* che consiste in "*una struttura di comunicazione a interazione diretta, usata dagli utenti per condividere contenuti senza gerarchie e senza server centrale*[185]".

[184] Abbreviato P2P.

[185] Cit. P. DI MICO, *Strategie di contrasto della pirateria attuata tramite le reti P2P*, Il diritto di autore, in part. p. 323, Milano, Giuffré Editore, 2008.

Le prime forme di condivisione online di opere avvenivano attraverso un server centrale il cui compito era quello di avere, e mettere a disposizione degli utenti, gli elenchi, costantemente aggiornati, dei file disponibili da poter scambiare. Questo sistema però, se usato per la trasmissione illegale di opere, risultava, così strutturato, facilmente perseguibile. Il passo successivo è stato quello di sfruttare il medesimo modello eliminando la presenza di un server centrale. In questo modo la struttura risulta essere decentralizzata con la presenza di utenti che attraverso i loro computer fungono da "nodi". Tali nodi non seguono una gerarchia ma sono tra loro "paritari[186]", possono quindi essere sia *client* che *server*, in tal modo i file si diffondono tra "pari" senza più l'ausilio di un intermediario (server centrale) che possieda l'opera. I nodi sono costituiti dagli utenti che hanno un'elevata capacità di processare i dati attraverso i loro computer che divengono centri di smistamento di file all'interno della rete[187]. Analizzando più ampiamente questo fenomeno le reti P2P, sebbene vengano maggiormente utilizzate per lo scambio di file, hanno altre potenzialità, esse possono costituire delle vere e proprie piattaforme di comunicazione.

È interessante soffermarsi un istante su quali siano state le principali cause che hanno concorso alla diffusione delle reti *peer to peer*[188]. La maggioranza di queste cause è legata principalmente all'atteggiamento assunto, nella fase iniziale, dalle case discografiche. Come già evidenziato in precedenza, esse hanno fin da subito percepito il formato MP3 e la sua diffusione online come un ostacolo più che come una nuova fonte di potenziale introito. Così facendo non hanno pensato di ideare fin da subito dei sistemi di fruizione della musica online legali sfruttando le opportunità offerte dalla nuova tecnologia. Contestualmente alle perdite di mercato, dovute in parte al mercato della contraffazione illegale dei supporti musicali (quali *Compact Disk*), e in parte al dilagare del fenomeno di *downloading* gratuito di opere protette dalla rete, hanno fatto sì che i prezzi dei supporti musicali legali aumentassero nuovamente scoraggiando una buona parte dei potenziali acquirenti all'acquisto legale, primi fra tutti i giovani. Altro fattore rilevante ai fini del vantaggio offerto dalle reti *peer to peer* è stato quello di poter accedere alle singole opere musicali, in tal modo gli utenti potevano crearsi, scaricandosi, una propria libreria musicale dando vita a compilation personalizzate senza avere l'obbligo di acquistare un intero album qualora ci fosse solo una traccia di interesse. Il primo caso di accesso legale alla musica online di questo tipo è stato I-Tune, programma ideato da Apple mediante accordi con le case discografiche, esso consentiva lo scaricamento legale, a

[186] Da qui l'identificazione della rete come "*peer to peer*".
[187] P. DI MICO, Op. Cit., in part. pp. 322 ss.
[188] DE ANGELIS, Op. Cit., in part. pp. 188 ss.

fronte di un pagamento attraverso un canone o, di volta in volta, al momento del downloading, di opere musicali protette.

Esiste però un altro aspetto che è necessario considerare in questa fase, ossia la quasi totale assenza di percezione da parte degli utenti del compimento di un atto illecito. Infatti, soprattutto i giovani, hanno sempre ignorato l'esistenza di un substrato legale alle opere musicali in quanto opere d'arte che necessitano di una tutela per poter continuare ad esistere. Così facendo hanno avviato un sistema di illegalità a spirale sentendosi molto spesso giustificati dal fatto che la rete, in questo modo, garantiva la democrazia consentendo un libero accesso alla cultura.

Ad ogni modo, il sevizio maggiormente usato all'interno delle reti P2P è il *file sharing* ossia la condivisione di file tra utenti connessi ad una stessa rete. Ciò che avviene è uno scambio diretto tra diversi calcolatori senza l'intervento di un server centrale. Quando oggetto di scambio sono opere protette ottenute senza il consenso dell'autore o senza adempiere agli obblighi di corresponsione dei compensi spettanti ai titolari dei diritti, si rientra nell'ambito dell'illecito. Il compimento di atti illeciti del tipo in analisi ha ripercussioni su molteplici soggetti. Infatti, non vengono soltanto violati dei diritti spettanti agli autori delle opere dell'ingegno, bensì, si hanno delle conseguenze che ineriscono la sfera economica dell'intera filiera dell'industria musicale e più ampiamente ne consegue una perdita sul bilancio nazionale, trattandosi di evasione fiscale.

3.2. Responsabilità degli *Internet Provider*

Le attività di *file sharing*, descritte pocanzi, vengono rese possibili per mezzo di piattaforme telematiche che indirizzano le ricerche degli utenti a specifici siti web. Coloro che gestiscono questo passaggio sono noti come *Internet Provider* e, nel corso degli anni, e, con il configurarsi di fenomeni sempre più dilaganti di pirateria, sono stati spesso chiamati in causa poiché ritenuti responsabili di non aver vigilato a sufficienza o di aver favorito la diffusione di suddetti fenomeni.

Dal punto di vista normativo questa figura viene delineata in due direttive europee: la Direttiva 2000/31/CE[189] anche nota come "*Direttiva sul commercio elettronico"* e la Direttiva

[189] Direttiva 2000/31/CE del Parlamento Europeo e del Consiglio dell'8 giugno 2000, in G.U.C.E. n. L 178, 17.7.2000.

2004/48/CE[190] sul rispetto dei diritti di proprietà intellettuale. Da entrambe si evince la sussistenza di tre tipologie di condotte da parte degli *Internet Provider*: *mere conduit*, ossia coloro i quali compiono una mera attività di trasporto; *caching*, coloro che svolgono un'attività di memorizzazione temporanea e *hosting*, che assolvono un'attività di memorizzazione delle informazioni per lungo temine[191]. Per quanto concerne gli obblighi spettanti a tali figure, l'articolo quindicesimo della direttiva sul commercio elettronico dispone che gli Stati membri non debbano imporre agli *Internet Provider* l'obbligo di sorvegliare le informazioni che trasmettono o memorizzano né, tantomeno, l' "*obbligo generale di ricercare attivamente fatti o circostanze che indichino la presenza di attività illecite*[192]". La stessa direttiva prevede inoltre una serie di deroghe alla responsabilità degli *Internet Provider*, le quali, secondo il Considerando quarantadue, riguardano in modo esclusivo coloro che svolgono un'attività di prestatore di servizi della società dell'informazione, limitata al processo tecnico di attivazione e messa a disposizione di una rete di comunicazione che trasmette o memorizza temporaneamente le informazioni messe a disposizione da terzi, solamente al fine di rendere più efficiente la trasmissione. In tal modo l'attività svolta è meramente tecnica e passiva, implicando quindi che il prestatore di servizi non possa essere a conoscenza e, tanto meno possegga direttamente, le informazioni da lui trasmesse o memorizzate. Pertanto viene disposto che un *Internet Provider* possa beneficiare di tali deroghe (previste appunto per le attività di *mere conduit* e *cashing*) qualora non risulti essere in alcun modo coinvolto nell'informazione trasmessa, includendosi in quest'ultimo caso anche la modificazione dell'informazione trasmessa. Per quanto concerne la prestazione di servizi di *hosting*, la direttiva in oggetto prevede[193] che, colui il quale fornisca tale servizio, sia escluso dalla responsabilità qualora non sia al corrente del fatto che l'attività o l'informazione, sia illecita e che, qualora venga informato dell'illegalità dell'attività o dell'informazione, agisca prontamente per rimuovere le informazioni o disabilitarne l'accesso. Pertanto il fornitore di hosting è tenuto ad agire immediatamente per rimuovere le informazioni o per disabilitarne l'accesso non appena sia stato informato o se ne renda conto autonomamente, pena la corresponsabilità all'illecito[194].

Per quanto riguarda la normativa italiana, essa segue le disposizioni fornite dall'Unione europea salvo che prevede un ulteriore passaggio spettante a tutti gli *Internet Provider* che

[190] Direttiva 2004/48/CE del Parlamento Europeo e del Consiglio del 29 aprile 2004, in G.U.C.E. n. L 157, 30.4.2004.
[191] S. LONGHINI, A. IZZO, *Tutela del diritto d'autore ed Internet*, Il diritto di Autore, n. 3, in part. pp. 302-303, Milano, Giuffré Editore, 2012.
[192] Art. 15, Direttiva 2000/31/CE.
[193] All'Art. 14, Direttiva 2000/31/CE.
[194] Considerando n. 46, Direttiva 2000/31/CE.

consiste nel preventivo obbligo di informativa e segnalazione alle autorità competenti, qualora abbia avuto conoscenza dell'illiceità delle informazioni o dell'attività svolta da terzi[195].

Riassumendo quindi, qualunque sia la tipologia di attività svolta dagli *Internet Provider* essi non sono responsabili di eventuali informazioni o attività illecite e non vige in capo ad essi alcun obbligo di sorveglianza preventiva, salvo che non risultino essere direttamente coinvolti in tali attività o che non abbiano adempiuto all'obbligo di intervento qualora a conoscenza dell'illecito.

3.3. La ricerca di un compromesso tra la tutela del diritto d'autore e la *privacy*: alcuni casi giurisprudenziali

Una delle problematiche principali che sono emerse dal contesto della pirateria musicale online, riguarda il rapporto tra la tutela spettante agli autori per la violazione dei diritti relativi alle loro opere e la tutela della privacy di coloro che usufruiscono dei sistemi di *file sharing* per la fruizione di opere musicali e non solo. Se da una parte infatti l'esigenza è quella di arginare il fenomeno della pirateria, poiché lesivo dei diritti spettanti agli autori, i quali vedono violati i loro diritti patrimoniali e parte dei loro diritti esclusivi, quali quello di distribuzione e di riproduzione; d'altro canto, ai fini di disincentivare il comportamento illecito da parte dei fruitori delle reti P2P, risulta essere necessario applicare delle sanzioni, le quali, come vedremo, possono ricadere sui *server* che mettono a disposizione opere protette o sugli utenti che ne fanno uso. In quest'ultimo caso sorge il problema del trattamento dei dati personali degli utenti che, sebbene possa avvenire per un fine "nobile", spesso si scontra con l'obbligo primario di tutelare la *privacy* dei soggetti privati.

Vedremo infatti, come la maggioranza dei casi giudiziari che hanno avuto una eco molto vasta nell'ambito musicale vertevano proprio sulla ricerca di questo equilibrio.

[195] Art. 17, D. Lgs. n. 70/2003.

3.3.1. Caso Napster Inc. vs RIAA[196]

Uno dei più celebri casi al mondo, nell'ambito del *copyright* musicale, è senz'altro Napster, la cui notorietà oltre ad essere dovuta alla portata del caso, che ha mobilitato le più grandi *major* discografiche e milioni di utenti da tutto il mondo, è derivata anche dal fatto di essere stato un caso pionieristico nel campo in analisi.

Napster ebbe inizio nel maggio del 1999 dall'idea di Shawn Faning, studente diciannovenne della Northeastern University di Boston. La sua idea fu quella di creare una sorta di spazio virtuale dove i giovani potessero scambiarsi la musica tra di loro, cosa già molto frequente all'epoca mediante lo scambio di cd tra studenti.

Gli utenti per accedere a Napster non dovevano far altro che connettersi al sito "napster.com", iscriversi e scaricare sul loro computer il relativo *software* che permetteva di connettersi e scambiare file con gli altri utenti iscritti. Il *software* di Napster possedeva una *directory* consistente in una lista, costantemente aggiornata, di tutti i file che i vari utenti mettevano a disposizione[197]. Pertanto, la funzione del server di Napster era quella di fungere da motore di ricerca di file musicali, infatti, qualora un utente cercasse una specifica traccia doveva selezionarne il titolo sul *server*, il quale compiva la ricerca e una volta trovato metteva in comunicazione il *software* del richiedente con quello dell'utente che aveva messo a disposizione la traccia, al fine di permettere il *downloading*. Pertanto, lo scambio avveniva tra gli utenti (ecco perché considerato *peer to peer*[198]), però Napster indossava i panni dell'intermediario tra gli utenti, permettendo loro la comunicazione[199].

La facilità dell'uso di questo sistema contestualmente alla velocità di *uploading* e *downloading* delle opere musicali, favorita soprattutto dal formato MP3, determinò un successo enorme: agli inizi del 2000 Napster contava più 5 milioni di utenti[200] che, alla fine dello stesso

[196] United States District Court, Northern District of California, C99-5183 MPH, 12 maggio 2000. D. DE ANGELIS, op. cit. in part. p. 31.
[197] P. AUTERI*, Il caso Napster alla luce del diritto comunitario*, in *Tv, Internet e new trends di diritti d'autore e connessi*" a cura di L.C. UBERTAZZI, Quaderni di AIDA, n. 7, Milano, Giuffré Editore, 2003, p. 63.
[198] Da notare però che non si trattava di un sistema P2P cosiddetto "puro" in quanto dotato di un server centrale. Vedremo che gli sviluppi successivi in quest'ambito, adottati da altri siti comparsi sulla rete successivamente a Napster e creati sulla sua falsa riga, giungeranno a sistemi P2P "puri" ossia decentralizzati, in modo tale da risultare più difficilmente perseguibili.
[199] S. STABILE, Op. Cit., in part. pp. 277 ss.
[200] P. BALSAMO, Distribuzione on line di file musicali e violazione del copyright: il caso Napster, Il diritto di autore, vol. 72, fascicolo 1, in part. p. 37, Milano, Giuffré Editore, 2001.

anno, giunsero a 75 milioni[201]. Di fronte alla portata di tale fenomeno le case discografiche, su tutte le furie per l'inevitabile perdita di mercato, diedero avvio ad un'azione legale nei confronti della società Napster Inc. L'azione legale venne intentata dalla RIAA[202] il 6 dicembre 1999, sulla spinta di 21 *major* discografiche e altri attori operanti nel settore musicale, per violazione dei diritti d'autore[203]. In particolare, a Napster venne imputata la responsabilità per *contributory infrigement* e per *vicarious infrigement.* Nel primo caso trattasi di una responsabilità basata sul favoreggiamento, da parte della società, nello svolgersi di atti di pirateria compiuti dai suoi utenti; il secondo caso, inerisce una forma di responsabilità indiretta spettante in capo a colui che ha il diritto e il potere di controllare il soggetto agente (che nel caso in analisi è l'utente che compie atti di pirateria) e che dall'attività di quest'ultimo, trae un vantaggio patrimoniale.

Pertanto, si evince come l'accusa rivolta a Napster non sia quella di essere il diretto trasgressore, essendo gli scambi delle opere avvenuti direttamente tra gli utenti, bensì di aver contribuito e favorito gli scambi illeciti violando in tal modo il *copyright*[204]. É sottinteso che suddetta responsabilità sussista soltanto qualora sia provata la responsabilità diretta degli utenti.

Per far fronte a tali accuse la difesa di Napster sostenne due linee difensive di risposta alle rispettive imputazioni. Per quanto riguardava la *contributory infrigement* sostenne che i propri utenti effettuavano scambi senza alcuna finalità lucrativa, richiamando in tal modo il principio del *fair use*. Nel caso invece della *vicarious infrigement* la difesa invocò l'applicazione della *Subsection* 512 a del DMCA[205] concernente la limitazione della responsabilità dei *Service Provider.*

Entrambe le difese non furono accolte dal *U.S. District Court del Northern District of California*. Nel primo caso infatti il giudice[206] qualificò l'attività svolta dagli utenti di Napster alla stregua di un'attività commerciale, invero, sebbene nello scambio dei file tra gli utenti non si rinvenisse alcuna finalità lucrativa, esso non poteva essere paragonato all'utilizzo dell'opera per scopi personali o all'usuale scambio di CD tra amici, dal momento che lo scambio avveniva con una frequenza molto elevata e tra persone che non si conoscevano affatto. Inoltre, la Corte aveva rinvenuto il carattere commerciale anche in considerazione del fatto che gli utenti stavano

[201] P. VISCO, S. GALLI, Op. Cit., in part. p. 558.
[202] Recording Industry Association of America
[203] United States District Court, Northern District of California, 12 maggio 2000, C99-5183 MPH, Chief Judge, Marilyn Hall Patel, A&M Records Inc. + et al. Vs Napster Inc. P. BALSAMO, op. cit, in part. p. 38.

[204] G. ZICCARDI*, Il diritto d'autore nell'era digitale*, in part. pp. 159 ss., Il sole 24 ore, Milano, 2001, in part. pp. 159 ss.
[205] Digital Millenium Copyright Act.
[206][206] Nella persona del Giudice distrettuale Marily Hall Patel del U.S. District Court del Northern District della California.

facendo uso di opere che altrimenti avrebbero dovuto pagare. Pertanto, come sostenuto dalla RIAA, tale sistema incide negativamente sul mercato musicale poiché causa una riduzione nell'acquisto di musica legale. La Corte infatti concordò con la RIAA nel dire che gli assidui frequentatori di Napster, in *primis* i giovani, non acquistavano più musica legalmente dal momento che potevano scaricarsi qualunque opera gratuitamente, e questo costituiva la perdita di una considerevole fascia di potenziali acquirenti. A riguardo Napster sostenne il contrario, affermando che la possibilità di accede gratuitamente alle singole opere incentivava il conseguente acquisto dei CD.

In secondo luogo la Corte non accolse neppure la tesi per la quale la responsabilità di Napster sarebbe dovuta rientrare nell'ambito della normativa prevista per i *Service Provider*. Dal momento che il sito consentiva di ricercare file musicali, di trasferirli e prevedeva anche un servizio di *chat room*, per gli utenti che volevano scambiarsi informazioni o dibattere su argomenti inerenti il campo musicale, e un servizio di *directory*, rivolto agli artisti indipendenti che volevano comunicare direttamente con il pubblico senza intermediari[207], tutti questi servizi non facevano certo di Napster un *mere conduit*. È stata inoltre posta in evidenza la discordanza delle ragioni sostenute dalla difesa che da un lato, nega che i file scambiati siano mai passati attraverso il *server* di Napster, essendo trasmessi direttamente attraverso i computer degli utenti, e dall'altro, richiede di essere qualificato come un Service Provider[208].

Per le ragioni fin qui enunciate, su richiesta cautelare della RIAA, il giudice distrettuale dispose un'ingiunzione preliminare[209], ordinando a Napster di adeguarsi all'inibitoria entro i due giorni successivi fino alla decisione finale della Corte[210]. Di fronte a tale decisione il nuovo difensore di Napster, l'avvocato David Boies, presentò ricorso alla *Court of Appeals for the Ninth Circuit* degli Stati Uniti riuscendo ad ottenerne la revoca poiché evidenziò che tale provvedimento equivaleva a far chiudere l'attività della società imputata[211].

La decisione definitiva arrivò il 12 febbraio 2001[212], quando la Corte d'Appello del Nono Circuito della California, nonostante la riformulazione dell'ingiunzione preliminare nei

[207] S. STABILE, Op. Cit., in part. p. 278.
[208] D. DE ANGELIS, Op. Cit., in part. pp. 32-33.
[209] Pronuncia cautelare del 26 luglio 2000, resa dal U.S. District Court for the Northern District of California.
[210] P. VISCO, S. GALLI, Op. Cit., in part. p. 560.[210] P. CERINA, *Il caso Napster e la musica on-line: cronaca della condanna annunciata di una rivoluzionaria tecnologia*, commento a sentenza, Il Diritto Industriale, n. 1, 2001, p. 48.
[211] P. BALSAMO, Op. Cit., in part. p. 54.
[212] United States Court of Appeals, The Ninth Circuit of California, 12 febbraio 2001, n. 00-16401, D.C. n. CV-99-5183-MPH, Judge Cathy A. Catterson, A&M Record set al. Vs Napster Inc. D. DE ANGELIS, op. cit., in part. p. 33.

confronti di Napster, confermò quanto visto dalla Corte Distrettuale della California, sia per quanto riguardava la responsabilità sotto il profilo della *contributory infrigement*, che per la *vicarious infrigement.* Ciò che, appunto, venne rivista fu l'ingiunzione preliminare, in quanto la Corte d'Appello non ritenne illecito l'intero sistema in sé, prevedendo anzi che potesse in futuro essere utilizzato perseguendo fini leciti, pertanto dispose che non dovessero ritenersi interamente a carico di Napster gli oneri di dimostrare che nel suo sistema non avvenissero più trasferimenti illeciti. Così, la Corte d'Appello rinviò la causa al giudice distrettuale che doveva dunque provvedere al riesame dell'ingiunzione preliminare secondo le nuove disposizioni ricevute. Il 5 marzo 2001 il giudice distrettuale, mediante provvedimento, dispose: in capo a Napster l'obbligo di bloccare i trasferimenti dei file illeciti (per i quali cioè non erano stati pagati i diritti spettanti agli autori); in capo alle *major* discografiche in causa di procurare a Napster le precise indicazioni dei file musicali protetti da *copyright* e in capo ai produttori di fonogrammi di provare di essere i titolari legittimi dei file commutati dagli utenti. Questo provvedimento fu coerente con quanto richiesto dalla Corte d'Appello poiché non previde esclusivamente a carico di Napster gli oneri di rinvenire l'illiceità dei trasferimenti.

Conseguentemente, Napster adottò dei sistemi di filtraggio delle opere ritenute illecite, però questi costituirono un ostacolo al buon funzionamento del sito che vide diminuire drasticamente la sua efficienza finché non venne definitivamente chiuso.

Successivamente, nel mese di maggio 2002 un manipolo di case discografiche, tra cui la BMG[213] diedero vita alla prima piattaforma online di distribuzione di opere musicali a pagamento: MusicNet.

3.3.2. Giurisprudenza europea: Caso Scarlet vs. Sabam

Il caso in esame riguarda la sentenza resa dalla Corte di giustizia dell'Unione europea[214] avente come parti in causa Sabam[215], che si occupa di tutelare il diritto d'autore in Belgio, contro il fornitore di accesso ad Internet (cosiddetto ISP) Scarlet Extended Sa. La vicenda ha avuto inizio nel 2004 quando Sabam ha citato in giudizio Scarlet dopo aver constatato lo

[213] Che aveva già acquistato delle partecipazione della Napster Inc.

[214] Sentenza della Corte (Terza Sezione) del 24 novembre 2011. Scarlet Extended SA contro Société belge des auteurs, compositeurs et éditeurs SCRL (SABAM). Domanda di pronuncia pregiudiziale: Cour d'appel de Bruxelles - Belgio. Causa C-70/10.

[215] Société belge des auteurs, compositeurs et éditeurs, società che svolge in Belgio le funzioni che la Siae riveste in Italia.

scambio, tra alcuni utenti della rete, di opere protette dal diritto d'autore, mediante l'utilizzo dei servizi offerti da Scarlet, in particolar modo attraverso reti P2P. L'accusa rivolta a Scarlet è stata quella di aver permesso la trasmissione di tali opere senza averne richiesto l'autorizzazione e senza averne pagato i relativi diritti, pertanto venne accusata di responsabilità per il mancato monitoraggio. La richiesta di Sabam è che Scarlet adotti un sistema di filtraggio avente come fine quello di controllare i movimenti compiuti dai suoi utenti[216].

A fronte di questa richiesta il Tribunale di Bruxelles accolse la domanda fattagli da Sabam prevedendo due obblighi in capo al *Service Provider* chiamato in causa: l'istallazione di un sistema di filtraggio dei file scambiati dai suoi utenti, al fine appunto di monitorare il compimento di eventuali atti illeciti, e il pagamento a Sabam di una penale di 2500 euro giornalieri in caso di mancato adempimento al primo obbligo. Scarlet, dal canto suo, inizialmente provvedeva ad adeguarsi a quanto gli era stato imposto, però, ben presto, i sistemi di filtraggio rallentarono moltissimo l'efficienza del sito, cosicché la società di rete decise di ricorrere in appello presso la Corte d'appello di Bruxelles. Le motivazioni alla base del ricorso furono molteplici, da un lato il FAI[217] evidenziò l'impossibilità tecnica di proseguire la sua attività con il sistema di filtraggio impostogli dal giudice di primo grado, inoltre, sempre riguardo a tale sistema, la società rilevò che esso era facilmente aggirabile e non permetteva di differenziare con certezza il blocco delle opere, correndo quindi il rischio di isolare anche trasferimenti di file leciti. Quest'ultima tesi fu confermata anche dal perito incaricato dal giudice di primo grado a monitorare il sistema di filtraggio adottato da Scarlet. In secondo luogo, la difesa di Scarlet portò in evidenza anche il fatto concernente il diritto alla riservatezza e alla libertà di manifestazione degli utilizzatori del portale[218].

In risposta, la Corte d'appello di Bruxelles, accolse non soltanto la richiesta di appello di Scarlet, sospendendo il provvedimento di primo grado, bensì decise di sottoporre il caso alla Corte di giustizia dell'Unione europea.

Le direttive europee considerate per la soluzione di questo caso furono: la 2001/29/CE sull'armonizzazione di taluni aspetti del diritto d'autore e dei diritti connessi nella società dell'informazione, la 2004/48/CE concernente il rispetto dei diritti di proprietà intellettuale, combinate con la 95/46/CE relativa alla tutela delle persone fisiche con riguardo al trattamento dei dati personali, nonché alla libera circolazione di tali dati, con la 2000/31/CE, direttiva sul

[216] A. SIROTTI GAUDENZI, *Le violazioni del diritto d'autore online alla luce delle sentenze della Corte UE,* Guida al diritto, Il sole 24 ore, 9 novembre 2012.
[217] Fornitore di Accesso ad Inetrnet.
[218] F. MELIS, *La Corte di giustizia Ue pone limitazioni alla tutela del* copyright *sulla rete*, Commento a sentenza C-70/10, Giornale di diritto amministrativo, n. 6, 2012, p. 632.

commercio elettronico e infine con la 2002/58/CE relativa alla vita privata e alle comunicazioni elettroniche[219].

In particolare, la Corte osservò che se da una parte la direttiva 2001/29/CE[220] prevede che i titolari dei diritti di proprietà intellettuale possano richiedere un provvedimento inibitorio nei confronti "*degli intermediari i cui servizi siano utilizzati da terzi per violare un diritto d'autore o diritti connessi*[221]", dall'altra, la Direttiva 2000/31/CE, nella Sezione dedicata agli *Internet Service Provider*[222], prevede che il prestatore di servizi non sia responsabile per specifiche violazioni di legge compiute dai suoi utenti, salvo che non venga dimostrato un suo "coinvolgimento diretto[223]". Inoltre, nella medesima Sezione, la parte prima dell'articolo quindicesimo stabilisce che gli Stati membri non possono obbligare gli ISP a sorvegliare il contenuto delle informazioni che i loro utenti trasmettono o memorizzano e tale divieto vale anche per l'imposizione di obblighi di carattere generale per quanto concerne la ricerca di fatti o circostanze che indichino la presenza di attività illecite[224].

Pertanto, a fronte dell'analisi della normativa europea, la Corte ha valutato negativamente l'ingiunzione imposta a Scarlet dal giudice di primo grado poiché ritenuta in contrasto con le norme suddette. Infatti l'ingiunzione in analisi imponeva al FAI l'obbligo di attuare una sorveglianza attiva su tutti i dati dei suoi utenti al fine di prevenire utilizzazioni illecite e, in tale sorveglianza, si rinviene un carattere generale, vietato dalla direttiva sul commercio elettronico[225]. Inoltre la generalizzazione dell'ingiunzione prevedeva che il sistema di filtraggio fosse attivo su tutte le comunicazioni che avevano luogo sulla rete del *Service Provider*, senza la previsione di limiti temporali e a sue spese esclusive, facendo sì che tale imposizione valesse anche per le opere future e, come accertato dal perito durante la prima fase processuale, tale richiesta risultava essere eccessivamente onerosa. Ciò infatti contrasterebbe con quanto disposto dalla Direttiva sul rispetto dei diritti di proprietà intellettuale, la quale

[219] M. COLANGELO, *Internet e sistemi di filtraggio tra enforcement del diritto d'autore e tutela dei diritti fondamentali: un commento ai casi «Scarlet» e «Netlog»,* Nota a Corte giust. Unione europea, 24 novembre 2011, n. 70/10, Scarlet Extended S A c. Société belge des auteurs e Corte giust. Unione europea, 16 febbraio 2012, n. 360/10, Belgische Vereniging van Auteurs c. Netlog NV, in Foro italiano, 2012, pp. 580 ss.
[220] In particolare gli Art. 8, n.3, Direttiva 2001/29/CE e Art. 11, terza frase, Direttiva 2004/48/CE.
[221] Art. 8, n.3, Direttiva 2001/29/CE.
[222] Sezione 4, Direttiva 2000/31/CE.
[223] Ossia "*non dia origine alla trasmissione, non ne selezioni il destinatario e non selezioni né modifichi le informazioni trasmesse*" Art. 12, n. 1, Direttiva 2000/31/CE.
[224] V. BELLANI, *Pirateria: sorvegliare o non sorvegliare, questo è il dilemma,* Il diritto di autore, n. 4, pp. 515 ss., Giuffré Editore, Milano, 2011.
[225] In particolare Art. 15, n.1, Direttiva 2000/31/CE.

stabilisce che le misure adottate al fine di tutelare ed assicurare i diritti di proprietà intellettuale non siano "*inutilmente complesse o costose*[226]".

L'avvocato generale Cruz Villalón, ha sottoposto alla Corte anche la violazione dei diritti fondamentali dell'individuo, perpetrata dal provvedimento adottato dal giudice di primo grado. Villalón infatti, richiamò, a sostegno della sua tesi, la Carta dei diritti fondamentali dell'Unione europea. Egli ritenne che il provvedimento adottato in primo grado violasse il diritto alla riservatezza[227], alla protezione dei dati personali[228] e alla libertà di informazione[229]. Inoltre la medesima Carta prevede, similmente alla Direttiva 2001/29/CE, la possibilità di porre delle limitazioni all'esercizio dei diritti e delle libertà dei cittadini, questo però può essere disposto soltanto qualora tali limitazioni non siano in contrasto con la normativa europea e qualora siano specificatamente previste dalla legislazione interna. Nel caso in analisi la decisione presa dal giudice di primo grado non poggiava su alcuna previsione legislativa belga.

Pertanto la Corte di giustizia europea, nel ritenere illegittima l'ingiunzione imposta dal Tribunale di primo grado a Scarlet, ha ottemperato a un bilanciamento tra diversi diritti, stabilendo che il diritto d'autore non debba essere protetto in senso assoluto, a discapito di altri diritti ritenuti ugualmente fondamentali, quali il diritto alla manifestazione del pensiero e alla riservatezza e il diritto alla libertà d'impresa (che dopo l'ingiunzione era stato fortemente compromesso). In questo caso i secondi hanno prevalso sul primo.

3.3.3. Caso Peppermint[230] Jam Records GmbH vs Wind Telecomunicazioni S.p.A.

Analogamente ai casi suesposti, è interessante vedere la risposta della giurisprudenza italiana a un caso avente per oggetto la violazione del diritto d'autore nelle reti *peer to peer*.

La vicenda in analisi ebbe inizio nel 2006[231] quando la casa discografica tedesca Peppermint Jam Records GmbH, accortasi della trasmissione tra utenti, che utilizzavano sistemi

[226] Art. 3, n. 1, Direttiva 2004/48/CE.
[227] Art. 7, Carta di Nizza.
[228] Art. 8, Carta di Nizza.
[229] Art. 11, Carta di Nizza.
[230]

di *file sharing*, di opere protette in modo illegale, condannò la Wind Telecomunicazioni s.p.a. all'esibizione dei dati personali dei suoi utenti. L'etichetta discografica tedesca si avvalse dell'ausilio della società svizzera Logistep AG per rinvenire gli indirizzi IP[232] dei potenziali "pirati musicali", attraverso l'ausilio di un software in grado di "scovare" la trasmissione di file illegali nelle maggiori reti di *file sharing*[233].

Pertanto la richiesta rivolta al giudice in sede cautelare da parte di Peppermint fu quella di far esibire i dati degli utenti responsabili di trasmissioni illecite di opere dell'ingegno, al fornitore dei servizi di interconnessione, al fine di bloccare tale scambio.

La prima pronuncia fatta dal Tribunale di Roma[234] appoggiò la richiesta della casa discografica tedesca, imponendo a Wind di provvedere di mettere a disposizione le generalità dei suoi abbonati. Tale pronuncia poggiava sull'applicabilità, secondo il giudice, degli articoli 156 e 156 *bis* della legge sul diritto d'autore anche alla figura dell'intermediario, identificando in esso il fornitore dei servizi Internet, senza intendere tale decisione alla stregua di una violazione della *privacy* degli utenti. Inoltre il giudice a fronte di tale decisione fece riferimento anche ad un'altra norma: l'articolo ventiquattresimo del D.Lgs n. 196/2003 che autorizzerebbe l'uso dei dati personali anche senza il consenso dei titolari, qualora risulti essere necessario ai fini della tutela giurisdizionale[235].

A seguito di tale decisione da parte del Tribunale romano, Peppermint provvide a far recapitare presso gli indirizzi fisici degli utenti autori degli atti di trasmissione di opere protette[236], una lettera avente come mittente uno studio legale di Bolzano. Con tale missiva la casa discografica tedesca proponeva, agli utenti accusati di aver violato il diritto d'autore, una transazione che consisteva nel pagamento di una somma di denaro[237], a fronte della quale non sarebbero state intraprese azioni legali per le violazioni commesse. Dinanzi a queste lettere molti consumatori si rivolsero alle associazioni di merito, in particolare Altroconsumo e Audiconsum, per denunciare l'accaduto.

---

[231] Tribunale di Roma, 19 agosto 2006, Est. Rossetti, Peppermint Jam Records GmbH c. Wind Telecomunicazioni s.p.a. G. FOGLIA, La privacy vale più del diritto d'autore: note in materia di filesharing e di sistemi peer-to-peer, Commento al Caso Peppermint, Il diritto industriale, n. 6, 2007, p. 596.
[232] Numero identificativo di ciascun dispositivo che si connette alla rete.
[233] V. BELLANI, Op. Cit., in part. pp. 536-537.
[234] Nella sessione estiva, 19 agosto 2006.
[235] G. FOGLIA, La privacy vale più del diritto d'autore: note in materia di filesharing e di sistemi peer-to-peer, Commento al Caso Peppermint, Il diritto industriale, n. 6, 2007, p. 596.[235] G. FOGLIA, op. cit., in part. pp. 596 e ss.
[236] Si trattò di un numero di utenti compresi tra i 3300 e i 4000. Fonte: *Caso Peppermint: il garante della* Privacy *si costituisce in giudizio*, Il sole 24 ore, 18 maggio 2007. G. MASTELLARINI, *Musica, tutelato chi scarica*, Il sole 24 ore, 18 aprile 2008.
[237] Di euro 330.00. Fonte: *ibid*.

Verso la fine del medesimo anno Altroconsumo scrisse all'Autorità garante per la *privacy* al fine di denunciare la vicenda, mettendo in evidenza l'illegalità del mezzo attraverso cui Peppermint era venuta in possesso degli indirizzi IP degli utenti, allo scopo di intimarli a pagare per gli atti illegalmente compiuti in rete. Inoltre, l'associazione dei consumatori sottolineò il fatto che la correlazione tra gli indirizzi IP e l'identità delle persone non è diretta e certa, pertanto non era da ritenersi legale la richiesta di denaro basata esclusivamente su questo passaggio.

La risposta dell'Autorità garante della privacy fu quella di costituirsi in giudizio. Subito dopo ne seguì una seconda ordinanza[238] sovvertiva della prima decisione del Tribunale di Roma. Infatti, in questo caso, il giudice rinvenne alla decisione che l'interpretazione degli articoli 156 e 156 *bis* della LdA era eccessivamente estensiva da ritenere applicabile l'ordine di esibizione nei confronti di terzi in relazione a dati ed informazioni personali attinenti alle comunicazioni elettroniche. Poiché, tale condotta, contrasterebbe con la normativa a tutela dei dati personali. Inoltre, il Garante per la *privacy*, nella medesima sede, evidenziò l'incongruenza nel richiamo improprio all'articolo 24 del D.Lgs. 196/2003, in quanto tale norma è circoscritta "*alle sole indagini penali condotte da autorità pubbliche, le quali, essendo preposte alla sicurezza e difesa nazionale, devono poter aver accesso anche ai dati personali relativi alle connessioni dei servizi telematici della c.d. società dell'informazione*[239]". Il garante per la *privacy* in aggiunta, a sostegno della tesi secondo la quale Peppermint sarebbe venuto in possesso degli indirizzi IP in modo illegittimo, mise in evidenza come tale tesi fosse coerente anche con le disposizioni rinvenute dalle diverse direttive europee a riguardo. Infatti, da un lato, la Direttiva 2002/58/CE consentiva l'utilizzazione delle comunicazioni elettroniche per i soli scopi di prevenzione e perseguimento dei reati, in tutti gli altri casi imponeva agli Stati membri la protezione e la riservatezza di tali comunicazioni. Questa priorità della tutela della privacy sull'uso dei dati personali è confermata anche dalla Direttiva 2004/48/CE[240] la quale richiama la Direttiva sull'armonizzazione di taluni aspetti del diritto d'autore e dei diritti connessi[241].

Di fronte alle valutazioni poste dal Garante per la *privacy*, il giudice romano ha accolto pienamente le osservazioni suesposte, concludendo che, essendo i dati attinenti agli indirizzi IP illegittimamente acquisiti, le prove non potevano essere oggetto della domanda avanzata da

[238] Tribunale di Roma, Ordinanza 14 luglio 2007, Est. Costa, Peppermint Jam Records GmbH e Techland sp. Z c. Wind Telecomunicazioni S.p.A. con intervento del Garante per la protezione dei dati personali. G. FOGLIA, Op. cit., in part. p. 588.
[239] G. FOGLIA, Op. Cit., in part. p. 598.
[240] In part. Art. 11, Direttiva 2004/48/CE.
[241] In part. Art. 8, Direttiva 2001/29/CE.

Peppermint in via cautelare. Confermando anche la tesi posta dal Garante per la *privacy* inerente all'inapplicabilità, al caso in analisi, della norma relativa all'articolo 24 del D.Lgs. 196/2003.

3.4. Procedimenti ed iniziative volte a limitare la pirateria musicale online

Abbiamo visto, in precedenza, come l'avvento della digitalizzazione abbia consentito lo svilupparsi di sempre nuove forme di elusione delle normative, ampliando continuamente la parte sommersa del mercato musicale. Per far fronte a queste dinamiche non è bastato implementare la normativa sui diritti esclusivi spettanti agli autori e ai detentori di diritti connessi, bensì si è ritenuto necessario un intervento più prettamente tecnico che agisse direttamente sulle opere e sui dispositivi atti a contenerle. Pertanto se da un lato questi fattori sono stati resi necessari dall'incessante avanzata tecnologica, dall'altro per limitarli si è ricorsi all'ausilio della tecnologia stessa.

Al fine di fronteggiare le richieste, avanzate dai titolari dei diritti, di controllo sulle opere *ex post*, ovverosia nel momento in cui queste si trovino nelle mani dell'utente finale, sono stati ideati dei sistemi di gestione dei diritti digitali, noti come "*Digital Right Management*[242]". Questi "*non tutelano solo il prodotto intellettuale, ma estendono la loro protezione anche agli strumenti informatici posti a difesa della creazione*[243]". Tali strumenti di gestione dei diritti digitali vengono generalmente distinti in due categorie.

La prima concerne le misure tecnologiche di protezione[244]. Tale distinzione si presenta per la prima volta nei Trattati internazionali WIPO/OMPI del 1996. Infatti, l'articolo 11 del Tratto WCT, dispone un obbligo generale in capo alle Parti contraenti di prevedere un'adeguata tutela giuridica e di disporre efficaci mezzi di ricorso contro l'elusione delle misure tecnologiche adottate dagli autori nell'esercizio dei loro diritti, al fine di impedire il compimento di atti illeciti. La medesima previsione è presente anche nel testo del Trattato WPPT[245] in capo ai produttori di fonogrammi e agli artisti interpreti e agli artisti esecutori.

[242] Abbreviato DRM.
[243] Da D. D'AGOSTINI, A. PIVA, *Diritto d'autore tra Digital Right Management e Creative Commons*, in D. D'AGOSTINI, A. PIVA (a cura di), *ICT e diritto*, Mondo Digitale, n. 1, Marzo 2007, in part. p. 72.
[244] Abbreviato MTP.
[245] In part. Art. 18, Trattato WPPT.

Trattasi di obblighi generali al fine di permettere poi, ai singoli Stati aderenti, la previsione di norme più attinenti alle proprie legislazioni interne.

Nel contesto europeo la Direttiva che ha apportato un contributo maggiormente significativo all'ambito analizzato, è stata quella sull'armonizzazione di taluni aspetti del diritto d'autore e dei diritti connessi nella società dell'informazione[246]. In particolare essa tratta degli obblighi relativi alle misure di sicurezza, imponendo agli Stati membri la previsione di un'adeguata tutela giuridica contro "*l'elusione di efficaci misure tecnologiche*" e contro "*la fabbricazione, l'importazione, la distribuzione, la vendita, il noleggio o la detenzione a scopi commerciali di attrezzature, prodotti o componenti o la prestazione di servizi*" che abbiano come finalità quella di eludere le misure di protezione dei diritti spettanti all'autore o ai titolari dei diritti connessi[247].

A livello nazionale il D. Lgs. di attuazione della Direttiva 2001/29/CE[248] ha consentito l'aggiunta, nella legge speciale sul diritto d'autore, dell'articolo 102-*quarter* concernente le misure tecnologiche di protezione, la cui formulazione ricalca pedissequamente quanto disposto, in merito, dalla corrispondente direttiva.

Si è dibattuto molto, in dottrina, sulla sussistenza di un' incompatibilità tra il sistema previsto di protezione delle opere attraverso l'adozione di misure tecnologiche[249] e la normativa stabilita per la copia privata[250]. Infatti, il potere concesso ai titolari dei diritti di controllare e decidere le misure tecnologiche di protezione da applicare alle proprie opere può potenzialmente ostare con il diritto, in capo ai consumatori finali, di riprodurre, per uso personale e senza finalità lucrative, l'opera legittimamente acquistata. Il comma quarto dell'articolo sulla riproduzione privata per uso personale prevede che "*i titolari dei diritti sono tenuti a consentire che, nonostante l'applicazione delle misure tecnologiche di cui all'art. 102-quarter, la persona fisica che abbia acquisito il possesso legittimo di esemplari dell'opera o del materiale protetto,* […] *possa effettuare una copia privata, anche solo analogica, per uso personale, a condizione che tale possibilità non sia in contrasto con lo sfruttamento normale dell'opera o degli altri materiali e non arrechi ingiustificato pregiudizio ai titolari dei diritti*". Nonostante questa previsione, permane il dubbio sull'effettiva coordinazione delle suddette normative, se infatti, per quanto attiene alle opere aventi un supporto materiale la legge

[246] Direttiva 2001/29/CE.
[247] Cfr. Art. 6, Direttiva 2001/29/CE.
[248] D. Lgs. 68/2003.
[249] Art. 102-*quarter*, L. 633/1941.
[250] Art. 71-sexies, L. 633/1941.

garantisce la possibilità di dar vita ad almeno una duplicazione analogica, il medesimo principio non è applicabile alle opere in formato digitale.

Da un punto di vista più tecnico le misure in analisi si possono distinguere in due categorie a seconda dell'oggetto controllato. La prima concerne il "controllo dell'accesso all'opera", riscontro che avviene per mezzo di programmi che limitano specifiche utilizzazioni dell'opera assoggettandole al requisito del possesso di determinate credenziali di autenticazione[251]. Esemplificativa di questa categoria è l'uso della crittografia, la quale consente di proteggere il contenuto dell'opera rendendolo incomprensibile o inaccessibile fino al momento della decodificazione[252], che solitamente corrisponde all'inserimento di ID e *password*. La seconda categoria riguarda il "controllo dell'uso dell'opera". Rientrano in questa classe quelle misure atte a impedire o limitare la possibilità di copia, esistono infatti sistemi tecnologici che intervengono sia sui dispositivi che sui supporti consentendo una sola copia digitale ad uso personale delle opere protette legalmente acquistate. Esemplificativo di questo sistema è SCMS[253] che viene incorporato sia sui CD vergini che sui dispositivi di masterizzazione dei CD. Esso contiene un *software* il cui scopo è di controllo delle informazioni contenute sul CD al fine di accettare o meno il supporto, in base alla sua provenienza[254]. Rientrano anch'essi in tale categoria, quei sistemi che impediscono l'azione di *ripping* al fine di trasformare le tracce di un CD audio in formato MP3.

La seconda macroclasse, all'interno del DRM, è costituita dalla tutela delle informazioni sul regime dei diritti. Anche in questo caso, come per le misure tecnologiche di protezione, le prime forme di tutela risalgono al 1996 in sede dei Trattati internazionali WIPO/OMPI[255].

In particolare il Trattato WCT definisce cosa si debba intendere per "informazioni sulla gestione dei diritti" comprendendo le informazioni che identificano l'opera e il suo autore, i titolari di qualsiasi diritto sull'opera e anche le informazioni che ineriscono le condizioni di utilizzazione dell'opera. Inoltre al primo comma stabilisce l'obbligo, in capo agli Stati aderenti, di prevedere delle misure sanzionatorie qualora si sia in presenza di atti di soppressione o modificazione di qualsiasi informazione elettronica, nonché ciò avvenga anche nelle fasi di

[251] D. DE ANGELIS, Op. Cit., in part. pp. 195 ss.
[252] P. CERINA, Protezione tecnologica delle opere e sistemi di gestione dei diritti d'autore nell'era digitale: domande e risposte, Il Diritto Industriale, n. 1, 2002, in part. p. 85.
[253] Acronimo di Serial Copy Management System.
[254] D. DE ANGELIS, Op. Cit., in part. pp. 195-196.
[255] P. VISCO, S. GALLI, Op. Cit., in part. pp. 552 ss.

distribuzione, importazione, radiodiffusione etc[256]. Analogamente a quanto disposto nel testo del WCT si ritrova anche nel testo del Trattato WPPT[257].

In ambito europeo, similmente a quanto disposto per le misure tecnologiche di protezione, rileva la Direttiva 2001/29/CE, che all'articolo settimo stabilisce, in capo agli Stati membri, l'obbligo di prevedere "*un'adeguata protezione giuridica contro chiunque compia consapevolmente senza averne diritto*" atti di rimozione o alterazione delle informazioni elettroniche contenute nelle opere d'ingegno o distribuisca, importi, diffonda per radio o televisione, comunichi o metta a disposizione opere dalle quali siano state rimosse o alterate le informazioni elettroniche. È importante notare la presenza dell'elemento della consapevolezza. Questi sistemi infatti, non agiscono sull'opera, ma informano colui che la usa in modo tale da non poter ritenere in buona fede colui che ne fa un uso illecito, poiché preventivamente informato.

In ambito nazionale la normativa segue le disposizioni europee, in particolare il testo dell'articolo 102 *quinquies*[258], introdotto con il D. Lgs. 68/2003, è equivalente a quanto stabilito dal settimo articolo della Direttiva 2001/29/CE.

L'esempio più classico di sistemi di informazioni sui diritti d'autore è il *watermark*[259], che consiste in un procedimento stenografico mediante il quale le informazioni vengono inserite elettronicamente all'interno dell'opera, rendendola in tal modo sempre riconoscibile. Ciò che trasmette è da un lato, la fonte del contenuto, ossia l'autore, i titolari dei diritti sull'opera etc., e dall'altro, il regime della licenza. Questi sistemi consentono all'opera di essere sempre riconosciuta, sia essa su di un supporto tangibile, sia distribuita in Rete.

La differenza tra le misure tecnologiche di protezione e le informazioni sul regime dei diritti consta nella diversa finalità: le prime di controllo, mentre le seconde di identificazione. Molto spesso, nella pratica, vengono utilizzati dei sistemi ibridi tra queste due macrocategorie, che consentano sia di fungere da controllo sia di trasmettere le informazioni volute.

[256] Art. 12, Trattato WCT.
[257] In part. all'Art. 19, Trattato WPPT.
[258] Della L. 633/1941.
[259] Noto anche come "tatuaggio elettronico".

4. ENTI DI GESTIONE COLLETTIVA DEI DIRITTI D'AUTORE E DEI DIRITTI CONNESSI

Con la diffusione su larga scala dei mezzi di trasmissione di massa, quali principalmente radio e televisione, ma anche discoteche, è sorta, sempre più, l'esigenza di trovare un modo efficiente di gestire i diritti musicali. Infatti, a fronte di questo fenomeno dilagante, iniziava ad essere pressoché impossibile per gli aventi diritto alla riproduzione e alla diffusione delle proprie opere, gestire personalmente i rapporti con gli utilizzatori di tali opere. Ecco che sulla spinta di questa necessità si pensò che l'accentramento presso un numero limitato di specifiche strutture abilitate ad operare in tale contesto, fosse la soluzione migliore[260].

Così nacquero le prime società di gestione collettiva, aventi la finalità di fungere da intermediari tra gli autori o titolari di diritti connessi e gli utilizzatori delle opere, per gestire direttamente le attività di negoziazione e supervisione dello sfruttamento delle opere protette sul mercato musicale. In particolare, esse hanno le facoltà di: fissare le tariffe inerenti le tipologie di utilizzazioni delle opere, riscuotere i relativi compensi per l'utilizzazione e ripartire tali compensi agli aventi diritto.

In Italia sorsero delle società di *collecting* specializzate che seguivano differenti segmenti di mercato, in base ai soggetti agenti: la SIAE seguiva i diritti relativi agli autori e agli editori, AFI[261] i produttori di fonogrammi e IMAIE gli artisti interpreti e gli artisti esecutori[262].

Risulta interessante analizzare più in dettaglio gli enti che, negli anni, hanno tutelato queste tre categorie di soggetti.

4.1. Società Italiana degli Autori e degli Editori: Natura e funzioni dell'ente in ambito musicale.

La SIAE[263] nacque il 23 aprile 1882, con l'approvazione del suo statuto da parte dell'assemblea generale riunitasi a Milano e all'epoca costituita da importanti personaggi della scena culturale di quei tempi, quali: Giuseppe Verdi, Giosuè Carducci, Edoardo De Amicis e

[260] D. SARTI, *La categoria delle* collecting societies *soggette alla direttiva*, AIDA XXII, 2013, p. 3.
[261] Insieme a FIMI e poi SCF (come avremo modo di vedere in seguito).
[262] P. VISCO, S. GALLI, Op. Cit., in part. p. 155.
[263] Che inizialmente venne chiamata "Società per la tutela della proprietà letteraria ed artistica".

molti altri. Il principale motivo, che stava alla base della costituzione di questa società, era, secondo il parere dei fondatori, "*quello di educare il pubblico sui principi giuridici e morali della protezione delle creazioni d'ingegno*[264]".

Nella fase iniziale della sua venuta in essere la "Società per la tutela della proprietà letteraria ed artistica" comprendeva come oggetto di protezione soltanto le opere attinenti alle rappresentazioni teatrali e alle esecuzioni musicali. Successivamente, nel 1920, essa estese il suo ambito di tutela anche alle opere letterarie e alle arti figurative. L'anno seguente la Società stipulò il primo accordo con lo Stato per il servizio di riscossione dell'Imposta sugli Spettacoli, dando così inizio ad una collaborazione che in seguito le valse la posizione di monopolista riconosciuta dallo Stato. Il 1926 fu un anno di cambiamenti poiché, grazie all'entrata in vigore di una nuova legge sul diritto d'autore, le tutele furono estese anche agli editori e così facendo la Società stessa mutò la propria denominazione in "Società Italiana degli Autori e degli Editori"[265]. Sempre nel corso del 1926 venne anche trasferita la sede da Milano a Roma. Ma l'anno di svolta, per la SIAE, fu il 1941, quando venne approvata la legge speciale sul diritto d'autore, nel cui testo venne riconosciuta la figura dell'Ente Italiano per il Diritto d'Autore[266], alla quale era, ed è tutt'oggi, riservata, in via esclusiva, l'attività di intermediario per l'esercizio dei diritti economici sulle opere[267].

Per quanto concerne la sua forma giuridica, essa nacque come associazione privata e nel 1926 assunse natura pubblicistica, confermata dalla legge sul diritto d'autore che la inquadra come "*ente pubblico per la protezione e l'esercizio dei diritti di autore*"[268]. Ad oggi, il primo comma del primo articolo dello Statuto SIAE, la identifica quale "ente pubblico economico a base associativa". Tale inquadramento è dovuto da vari fattori, in *primis* il suo *status* di ente pubblico che deriva dalla sua duplice finalità: da un lato di assicurare agli autori, propri associati, un'equa remunerazione per il loro lavoro; dall'altro di garantire, secondo quanto stabilito dalla Costituzione, il libero accesso alla cultura e la protezione del lavoro intellettuale. Ma essa, sebbene non riceva finanziamenti da parte dello Stato, è ugualmente sottoposta a vigilanza dalla Presidenza del Consiglio dei Ministri, dal Ministero per i Beni e le Attività Culturali e del Turismo e dal Ministero dell'Economia e delle Finanze, al fine di garantire trasparenza e buona gestione delle attività svolte. Il suo essere "esente" da sovvenzioni statali la

[264] Dal sito della SIAE, nella sezione storica della Società.
[265] Il cambio di denominazione avvenne il 3 novembre 1927.
[266] Nuovo nominativo datole dalla L. 633/1941. Successivamente la denominazione di SIAE ritornò con il D.Lgs.Lgt. del 20 luglio 1945, n. 433.
[267] Art. 108, L. 633/1941.
[268] M. L. SCHIAVANO, Pubblico e privato negli enti pubblici associativi. Il caso SIAE. Problemi di diritto interni e profili comparatistica, CEDAM, Padova, 1997.

rende un ente "economico" oltre che pubblico, sebbene, nel compimento del suo lavoro, non persegua finalità lucrative[269].

Come poc'anzi anticipato, la legge 633 del 1941 riconosce alla SIAE l'esclusività nello svolgimento dei propri compiti, prevedendo quindi che essa operi in regime di monopolio. La norma che disciplina questo, stabilisce anche quale sia il ruolo che la società di gestione collettiva debba svolgere, disciplinandolo come "*attività di intermediario, comunque attuata, sotto ogni forma diretta o indiretta di intervento, mediazione, mandato, rappresentanza ed anche cessione per l'esercizio dei diritti di rappresentazione, di esecuzione, di recitazione, di radiodiffusione ivi compresa la comunicazione al pubblico via satellite e di riproduzione meccanica e cinematografica di opere tutelate*[270]". Sempre il medesimo articolo[271] disciplina, in modo specifico, quali siano le finalità "pratiche" dell'esercizio dell'attività di intermediario svolta dalla società di *collecting*, individuandone tre. La prima riguarda la concessione di licenze e autorizzazioni per l'utilizzazione delle opere tutelate, la seconda concerne la percezione dei proventi derivati dalle suddette licenze e autorizzazioni, infine la terza tratta la ripartizione dei proventi. È evidente come ognuna di queste fasi dipenda dalla precedente.

Tali competenze sono caratteristiche di tutte le società a gestione collettiva[272], il cui scopo è quello di agevolare la circolazione delle opere d'ingegno. Proprio per questo, per alcune opere, come quelle musicali, aventi come fine la diffusione anche fuori dai confini di origine, diviene sempre più difficile la gestione autonoma dell'opera, anche in merito alla sempre più globalizzata diffusione delle opere in considerazione. Inoltre, nel caso delle grandi *collecting societies*, si possono rinvenire numerosi vantaggi ad affidare loro la gestione dei diritti sulle proprie opere: in primis perché avendo un maggior controllo sul mercato, sono in grado di reprimere, per quanto possibile, la contraffazione e gli atti di pirateria a livello industriale; poi, perché hanno un notevole potere negoziale nei confronti degli utilizzatori dell'opera, essendo in possesso di un repertorio molto ampio, al quale le emittenti radiofoniche o televisive sono quasi costrette a rivolgersi.

---

[269] "I proventi della Società sono costituiti da:
a) I contributi degli Associati;
b) Le quote di spettanza sui compensi per l'utilizzazione delle opere tutelate;
c) I corrispettivi sui servizi resi alla Società;
d) Le rendite e ogni ulteriore provento che derivi alla Società in ragione delle attività svolte;
e) Le eccedenze attive della gestione;
f) Erogazioni, donazioni, lasciti." Art. 25, Co. 2, Statuto SIAE, 2012.

[270] Art. 180, Co. 1, L. 633/1941.

[271] Al secondo comma, L. 633/1941.

[272] Per *collecting societies* (dette anche società di autori) si intendono quegli organismi di gestione collettiva dei diritti d'autore e dei diritti connessi.

Indipendentemente da quanto detto finora è importante evidenziare il fatto che, in capo agli autori e ai titolari dei diritti connessi, permane, impregiudicata, la facoltà di esercitare direttamente i diritti loro spettanti[273].

Al fine di comprendere meglio il funzionamento della nostra società di *collecting* è necessario analizzare più in dettaglio alcune disposizioni del suo Statuto. Infatti, la struttura, l'organizzazione e il rapporto con gli associati della SIAE sono regolati dal suo Statuto,[274] il cui testo[275] nella prima parte, contiene le disposizioni generali della società, come le sue funzioni e le sue finalità, unitamente alle regole che disciplinano il rapporto con gli autori, mentre nella seconda parte dispone, in dettaglio, quali siano gli organi della società e come essi funzionino.

Il primo articolo consta nelle "generalità" della società, definendo che essa è un ente pubblico economico a base associativa le cui attività seguono la disciplina del diritto privato. Ne specifica inoltre la sede[276]. A seguire, vengono elencate le funzioni svolte dalla società, le quali coincidono con quanto stabilito dalla legge speciale sul diritto d'autore[277]. La società infatti, svolge l'attività di intermediazione, curando sia la concessione, "*in nome proprio e per proprio conto e nell'interesse dei propri Associati e Mandanti*[278]*"*, delle licenze e delle autorizzazioni per l'utilizzazione economica delle opere protette, sia la riscossione che la ripartizione dei proventi derivati dall'utilizzazione delle opere stesse. Inoltre, il medesimo articolo identifica, tra le funzioni spettanti alla SIAE, quelle di assicurare una migliore tutela dei diritti suesposti, di gestire i servizi di accertamento e riscossione delle imposte e di gestire i registri secondo quanto stabilito dall'Art. 103 della legge 633 del 1941. In aggiunta a quanto detto, la società persegue finalità di promozione e sviluppo degli ambiti culturali tutelati, mediante lo stanziamento, entro limiti stabiliti dal Trattato medesimo, di finanziamenti, borse di studio e benefici *ad hoc*. L'articolo 31 disciplina proprio le attività solidaristiche per gli autori, prevedendo aiuti a favore degli Associati che giacciono in condizioni di difficoltà, come attività di assistenza sociale o di beneficienza, escludendo, in ogni modo, l'erogazione di prestazioni di carattere previdenziale. Tali erogazioni avvengono per mezzo di un Fondo societario, gestito dalla SIAE stessa, avente contabilità separata, nel cui Fondo può essere versato al massimo un ventesimo dell'avanzo di

[273] Previsti, per quanto attiene agli autori, nella Sezione I del Capo III del Titolo I della L. 633/1941, per i titolari dei diritti connessi, al Titolo II della medesima Legge.
[274] Congiuntamente al Regolamento e alle Norme di Comportamento della Società.
[275] Statuto della Società Italiana degli Autori ed Editori, approvato con decreto del Presidente del Consiglio dei Ministri, 9 novembre 2012.
[276] Viale delle Letteratura n. 30, Roma.
[277] In part. il primo comma dell'Art. 2 dello Statuto richiama quanto disposto dall'Art. 180 della L. 633/1941.
[278] Art. 2, Co. 1, lettera a, Statuto SIAE.

gestione eventualmente risultante dal rendiconto di gestione approvato con ricorrenza annuale[279].

Per quanto concerne l'ammissione alla SIAE, l'articolo terzo dello Statuto ne indica le modalità e i requisiti. Sono ammesse alla società sia le persone fisiche che giuridiche, siano esse italiane o straniere, ricoprenti il ruolo di titolari di diritti d'autore poiché autori, editori, produttori, concessionari o cessionari. Coloro che sono in possesso di tali requisiti devono porgere domanda di ammissione, nonché, pagare, precedentemente, la quota di contributo associativo; sarà poi compito del Consiglio di Gestione valutare e decidere sulle domande di ammissione ricevute. Nella domanda presentata deve essere specificato a che sezione si intende far richiesta di iscrizione. La norma statutaria prevede la possibilità di iscrizioni plurime. La durata prevista per il rapporto associativo è di un anno[280] e si rinnova tacitamente[281]. I diritti spettanti agli associati corrispondono alle funzioni che la società si prefigge di svolgere in modo corretto ed efficace. Mentre, dall'altro lato sussistono degli obblighi in capo agli associati, questi sono di collaborare con la società, mediante la comunicazione di dati ed informazioni, qualora richiesti, e l'inderogabile obbligo di pagamento della quota annua che viene calcolata dal Consiglio di gestione[282].

Lo Statuto prevede anche una normativa[283] che individua le potenziali cause di perdita della qualità di associato. La prima deriva direttamente dal mancato pagamento della quota annua, in questo caso la causa di decadenza viene accertata dal Consiglio di gestione. La seconda riguarda il caso dell'esclusione che a sua volta avviene qualora sussistano determinate condizioni, quali la perdita dei requisiti richiesti per ottenere la qualità di associato, "o ogni altra causa accertata dal Consiglio di gestione[284]". La terza causa identificata dal testo dello Statuto è il recesso, questo è un diritto di ogni associato che, qualora invocato, ha effetto dall'inizio del successivo anno solare a quello in cui la comunicazione giunge alla società. La quarta inerisce al caso di morte dell'associato, motivo per il quale termina la collaborazione tra l'autore e la società, collaborazione che però può essere portata avanti dagli eredi o aventi causa. L'ultima causa si identifica con il caso dell'estinzione del rapporto. In tutti questi casi all'associato spettano soltanto i proventi dei suoi diritti d'autore, escludendo diritti sul patrimonio della società, rimborsi dei contributi associativi versati etc.

[279] Cfr. Art. 31, Co. 2-4, Statuto SIAE.
[280] "L'esercizio sociale ha durata annuale e corrispondente all'anno solare." Art. 26, Statuto SIAE.
[281] Cfr. Art. 3, Co. 7, Statuto SIAE.
[282] Art. 4, Statuto SIAE.
[283] Art. 5, Statuto SIAE.
[284] Art. 5, Co. 4, Statuto SIAE.

Tuttavia la SIAE non contempla soltanto la figura dell'associato, infatti negli anni è stato introdotto anche il rapporto di mandato. Questo riguarda tutti quei titolari che non vogliono associarsi ma intendono avvalersi dei servizi che la società offre[285]. Anche in questo caso, parimenti a quanto avviene per la domanda di associazione, è compito del Consiglio di gestione vagliare le singole richieste, determinandone le condizioni. Il rapporto di mandato si conclude con la presentazione, e conseguente accettazione, della domanda di associazione[286].

Come anticipato, i titolari che presentano domanda di ammissione alla SIAE, devono specificare, all'interno del testo della domanda, per quale sezione intendono iscriversi. La SIAE infatti si articola in cinque sezioni: Musica, Cinema, DOR, OLAF e Lirica. Per quanto concerne la sezione di interesse, rientrano tra le opere assegnate le "*composizioni sinfoniche e composizioni musicali, con o senza parole, inserite nell'opera cinematografica o assimilata; brani staccati di opere liriche, di balletti, di oratori, di operette, di riviste e di opere analoghe*[287]". I diritti tutelati dalla società di gestione collettiva sono: il diritto di pubblica esecuzione, il diritto comunicazione al pubblico (sia attraverso mezzi di comunicazione di massa che mediante "*la messa a disposizione del pubblico dell'opera in maniera che ciascuno possa avervi accesso dal luogo e nel momento scelti individualmente*"), i diritti relativi alla registrazione su qualunque supporto essa abbia luogo, ed infine i diritti relativi al noleggio e al prestito[288]. In aggiunta vengono tutelati, da parte della società, anche tutti i diritti di utilizzazione economica e i diritti a compenso. A tal proposito è importante sottolineare che l'associato può, in ogni caso: decidere quali diritti affidare alla società, richiedere che il mandato sia valido soltanto per determinati territori, limitare il mandato sui diritti di riproduzione e comunicazione al pubblico soltanto alle reti telematiche e di telefonia mobile oppure soltanto alle utilizzazioni interattive. Pertanto l'essere associato alla SIAE non comporta direttamente l'affido alla società di tutti i diritti economici spettanti ai titolari.

Per quanto concerne l'organizzazione, la SIAE, è amministrata da quattro organi sociali (Assemblea, Consiglio di sorveglianza, Consiglio di gestione e Collegio dei revisori) costituiti ed eletti dai sui stessi membri[289]. Tali organi sono descritti e regolati da specifiche norme previste dallo Statuto societario[290].

[285] Cfr. Art. 3, Co. 8, Statuto SIAE.
[286] Cfr. Art. 4, Co. 2, Statuto SIAE.
[287] Art. 6, Co. 2, lettera A, Statuto SIAE.
[288] Art. 6, Co. 2, lettera B, Statuto SIAE.
[289] Sito della SIAE.
[290] In part. Artt. da 7 a 24, Statuto SIAE.

La SIAE, attualmente presenta sul territorio italiano 10 Sedi, 29 Filiali e 479 Mandatarie[291].

Per quanto riguarda, invece, la tutela delle opere al di fuori dei confini nazionali, SIAE gestisce il repertorio dei propri associati mediante contratti di reciproca rappresentanza con oltre 150 Società di autori e in 145 Paesi al mondo[292], in modo che ogni società gestisca anche il repertorio altrui nei limiti dei propri territori nazionali. Questa equità di trattamento, tra gli autori nazionali e gli autori stranieri, è stata sancita fin dalle prime convenzioni internazionali sul diritto d'autore. I contratti che regolano questi rapporti di rappresentanza sono stati predisposti dalla CISAC[293] per le società di autori ad essa aderenti[294].

4.2. Le *collecting societies* dei produttori di fonogrammi

Per quanto concerne la categoria dei produttori di fonogrammi la legge nazionale non prevede alcuna disposizione specifica in merito all'eventuale esclusività sulla gestione dei diritti loro spettanti, in capo ad un'unica società[295]. Così, negli anni, i rapporti di negoziazione tra i PdF e gli utilizzatori, quali ad esempio i *mass media*, sono stati gestiti da varie società di *collecting*, tra le più importanti: AFI, FIMI, SCF.

4.2.1. Associazione Fonografici Italiani[296]

La AFI nasce il primo ottobre del 1948, fondata dall'unione di sette aziende operanti nel mercato musicale e, specificatamente, in quello discografico. Essa è un'associazione apolitica, senza fini di lucro[297], il cui scopo è quello di rappresentare e tutelare gli interessi dei piccoli e medi produttori di fonogrammi. Ove per "rappresentare" e "tutelare" si intende rappresentare la

[291] Dati presenti nel sito della SIAE.
[292] *Ibid*.
[293] Confédération Internationale des Sociétés d'Auteurs et Compositeurs.
[294] M. L. SCHIAVANO, Op. Cit., in part. pp. 35-36.
[295] Differentemente da quanto avviene con la SIAE per gli autori.
[296] Abbreviato AFI.
[297] Art. 2, Co. I, Statuto AFI.

categoria nei confronti "*delle istituzioni, delle autorità, degli enti pubblici e privati, nazionali e internazionali*[298]" e tutelare nel senso di garantire loro il giusto compenso professionale ed artistico, e promuovere la loro immagine e il loro ruolo all'interno del mercato dell'industria musicale. Inoltre, un'altra finalità indicata nel testo dello Statuto dell'AFI è quella di "*favorire la promozione della produzione musicale italiana, in Italia e all'estero, quale espressione della cultura nazionale*[299]".

Le attività svolte dalla presente società di *collecting* sono[300], da un lato, quelle inerenti la stipulazione di accordi sia sull'utilizzazione dei fonogrammi, che con la SIAE o altri enti di *collecting*, dall'altro quelle inerenti la riscossione e la successiva ripartizione dei derivati dagli accordi precedentemente costituiti. Inoltre essa, secondo quanto previsto dall'articolo 72 della legge speciale sul diritto d'autore, autorizza la messa a disposizione del pubblico dei fonogrammi in modo che chiunque possa avervi accesso nel luogo e nel momento scelti individualmente. Infine si occupa di contrastare gli atti di pirateria, di contraffazione ed di evasione all'equo compenso mediante l'adozione di azioni giudiziali e stragiudiziali, sia in sede civile che penale.

In conclusione quindi l'AFI svolge sia le classiche attività prettamente economiche delle *collecting societies*, sia attività di rappresentanza della categoria dei produttori di fonogrammi aderenti alla medesima.

Nel 1992 però iniziarono ad esserci dei dissidi interni all'associazione, tra i membri della stessa, finché una parte di essi, più precisamente le grandi aziende multinazionali del settore, decisero di staccarsi dando vita ad una loro associazione di categoria: la FIMI. Così da quel momento in poi, l'AFI si occupò principalmente di tutelare quelle aziende del settore di dimensioni medio-piccole, in special modo piccole realtà indipendenti.

4.2.2. Federazione Industria Musicale Italiana

La FIMI nasce appunto da un distaccamento di alcuni membri dell'AFI, avvenuto nel 1992, e ad oggi essa rappresenta le maggiori aziende produttrici e distributrici del settore

[298] Art. 2, Co. I, Statuto AFI.
[299] Art. 2, Co. III, Statuto AFI.
[300] Art. 3, Statuto AFI.

discografico[301]. Anche in questo caso trattatasi di un'associazione apolitica e senza fini di lucro, il cui scopo è di "*tutelare e promuovere i diritti e gli interessi collettivi dell'industria fonografica, sul piano nazionale e internazionale*[302]". Pertanto il suo compito principale è quello di rappresentare la categoria dei produttori di fonogrammi nel dialogo con le istituzioni, siano esse pubbliche, quali il Governo o la Comunità Europea, o private, SIAE soprattutto.

Una delle attività più rilevanti di detta associazione è la lotta contro la pirateria fonografica e audiovisiva. Essa infatti nel 1996 ha fondato, in collaborazione con IFPI[303], la Federazione contro la pirateria musicale e multimediale[304]. La finalità dell'associazione è quella di combattere la pirateria e tale scopo viene perseguito da un lato, attraverso il costante monitoraggio del mercato, alla ricerca di casi di pirateria, i quali casi vengono prontamente segnalati alle forze dell'ordine e alla Magistratura, e dall'altro, l'ideazione di campagne comunicative di sensibilizzazione per il pubblico che mettano in evidenza i rischi conseguenti al compimento di atti illegali[305].

Nel 1998, con notifica all'Autorità Garante della Concorrenza e del Mercato, dieci imprese produttrici di fonogrammi si accordarono per costituire *ad hoc* una società di gestione collettiva che gestisse i diritti economici loro spettanti. In tal modo la FIMI si uniformò agli altri Paesi europei[306] cedendo il ramo di *collecting* alla società neonata consortile SCF[307].

4.2.3. Società Consortile Fonografici

La SCF è un consorzio costituito nel 2000 che si occupa della gestione dei compensi, mediante raccolta e distribuzione, dovuti ai produttori fonografici per l'utilizzo di musica registrata in pubblico, in Italia.

[301] Sito della FIMI.
[302] Art. 2, Statuto FIMI, aggiornato al 2014.
[303] International Federation of the Phonographic Industry, organismo internazionale con sede a Londra.
[304] Abbreviato FPM.
[305] Sito della FIMI, sezione FPM.
[306] È infatti interessante notare come nella maggioranza degli Stati europei l'attività della riscossione è compiuta da enti differenti rispetto all'attività della ripartizione. Nel primo caso tali enti sono detti propriamente "*collecting*" in quanto si occupano di negoziare ed incassare i compensi spettanti ai PdF.
[307] Acronimo di Società Consortile Fonografici.

Ad oggi conta più di 400 produttori fonografici aderenti, offrendo ai suoi oltre 110.000 clienti un repertorio musicale vastissimo[308], garantendo in tal modo, a chiunque abbia un'attività o un esercizio pubblico mediante il quale diffonde musica, di poterlo fare in piena regola, attraverso l'utilizzazione di licenze che permettono di attingere in modo del tutto legale ad un repertorio musicale di enorme portata. Esso quindi ha riscosso sempre più conoscenza e successo nel mercato musicale, tanto da divenirne un interlocutore fondamentale.

Le attività svolte dal consorzio si possono riassumere in cinque tipologie[309]: la negoziazione delle condizioni di utilizzazione delle registrazioni fonografiche, la riscossione dei compensi ad esse relativi, la ripartizione di suddetti compensi, la stipulazione dei contratti inerenti i diritti connessi dei PdF e, infine, l'assunzione di iniziative volte a garantire la tutela degli interessi della categoria in oggetto[310].

La gestione di suesposti diritti avviene per mezzo di un mandato, attraverso il quale il consorzio agisce in proprio nome e per conto collettivo dei consorziati. Rimane salva la possibilità, da parte del PdF, di revocare in qualsiasi momento il mandato o di esercitare direttamente i diritti di proprietà intellettuale, "*nei limiti della rispettiva titolarità o legittimazione*[311]".

Pertanto l'attività svolta da SCF è duplice, da un lato tratta le negoziazioni con i grandi utilizzatori musicali, quali radio, televisione, imprese che utilizzano musica registrata a scopo di lucro o nelle quali la musica costituisce un valore aggiunto alla propria attività; dall'altro si occupa della riscossione e ripartizione dei proventi ottenuti da tali concessioni.

Altro ruolo fondamentale, svolto da SCF, è la gestione dei "nuovi diritti", ossia di quelle tipologie di diritti venuti in essere contestualmente al più recente sviluppo tecnologico, coadiuvati dall'ormai comune accesso a Internet mediante qualsiasi dispositivo tecnologico portatile. Esempi di tali diritti sono: il *downloading* di musica registrata, il *webcasting*, ossia la possibilità di ascoltare musica in Internet (attraverso servizi di *streaming* o la possibilità di rivedere o riascoltare trasmissioni *on demand*) e il *simulcasting* che permette il riascolto di trasmissioni radiofoniche o televisive contemporaneamente alla diffusione via etere.

[308] Oltre 20 milioni di brani. Dati rilevati dal sito SCF.
[309] Art. 4, Co. 2, Statuto SCF aggiornato al 2014.
[310] Art. 4, Co. 3, Statuto SCF.
[311] Art. 4, Co. 4, Statuto SCF.

4.3. Gestione dei diritti spettanti agli artisti interpreti e agli artisti esecutori

Similmente a quanto accaduto agli autori e ai produttori di fonogrammi, anche gli AIE hanno sentito l'esigenza di affidare la gestione dei propri diritti a degli enti di *collecting*, per far fronte alle difficoltà riscontrate dalla molteplicità dei canali distributivi esistenti e in continuo sviluppo.

Anche in questo caso la scelta tra garantire ad un'unica società di svolgere la sua attività in condizioni di monopolio o affidare tale compito al libero mercato ha portato a scelte decisionali molto difficili e che, successivamente, si sono rivelate fallimentari. Se da un lato infatti il monopolio sembrava l'unica soluzione atta a garantire sia agli utilizzatori l'accesso ad un quanto più completo repertorio di opere protette, sia agli AIE la possibilità di avere maggior potere contrattuale nei confronti degli utilizzatori; dall'altro la liberalizzazione avrebbe consentito la creazione di un mercato più concorrenziale e la conseguente possibilità, da parte degli AIE, di scegliere liberamente a quale intermediario appellarsi, inoltre ciò avrebbe giovato anche agli utilizzatori che potrebbero scegliere sia in base ai differenti prezzi disponibili sia in base alle offerte diversificate di repertori presenti nel mercato[312].

Di fronte a queste opposte tensioni, la scelta operata è stata quella di dar vita ad un sistema ibrido, che non fosse di impronta esclusivamente pubblicistica (come invece era SIAE). Pertanto nacque IMAIE[313], ente privato riconosciuto, avente però alcune peculiarità tipiche degli enti pubblici.

4.3.1. Istituto Mutualistico Artisti Interpreti Esecutori

IMAIE[314] venne istituito, su volere delle federazioni sindacali dei lavoratori dello spettacolo e dell'informazione delle tre principali rappresentanze sindacali[315], il 16 settembre

[312] S. LAVAGNINI, *Per una storia delle questioni di diritto relative ad Imaie*, in AIDA, Vol. XXI, Milano, Giuffrè Editore, 2012, p. 111.
[313] Istituto Mutualistico Artisti Interpreti Esecutori.
[314] Da precisare che inizialmente venne chiamato IMAIEM (Istituto Mutualistico Artisti Interpreti Esecutori Musicali).
[315] In particolare CGIL, CISL e UIL.

1977. Esso nacque come libera associazione di diritto privato senza fine di lucro, avente come scopo la tutela e l'amministrazione dei diritti degli AIE.

Successivamente, nel 1992, venne emanata una legge sulle norme a favore delle imprese fonografiche e compensi per le riproduzioni private senza scopo di lucro[316], al cui interno erano presenti una serie di normative atte a regolamentare il ruolo di IMAIE. In particolare l'articolo quarto, oltre a definire la struttura dell'ente, stabilisce in capo a IMAIE, l'obbligo di inoltrare la domanda per l'erezione in ente morale, entro trenta giorni dalla pubblicazione della legge in oggetto, nella Gazzetta Ufficiale. Così facendo, IMAIE diveniva soggetto giuridico privato, la legge gli conferiva di agire per gli AIE in regime di monopolio legale.

L'Istituto si occupava della riscossione dei proventi derivati dall'utilizzazione delle esecuzioni degli AIE, dell'individuazione degli aventi diritto, con conseguente determinazione dell'importo loro spettante. Successivamente, agli aventi diritto, veniva comunicato l'ammontare del compenso spettantegli ed infine tale importo veniva erogato[317].

Nei successivi anni, grazie all'introduzione di nuove direttive europee e successivi decreti legge a livello nazionale, vennero apportate delle modifiche alla legge speciale sul diritto d'autore in favore dell'Istituto mutualistico artisti interpreti ed esecutori. In particolare, venne affidato all'IMAIE l'esercizio di riscossione e ripartizione del compenso, spettante agli AIE, per il noleggio dei fonogrammi incorporati nelle loro prestazioni[318] e venne introdotto un articolo concernente le riproduzioni via cavo delle interpretazioni e delle esecuzioni degli AIE, riconoscendo a IMAIE la facoltà di definire apposite convenzioni con SIAE[319]. Nel medesimo articolo veniva inoltre stabilito che IMAIE dovesse operare "*anche nei confronti dei titolari non associati che appartengono alla stessa categoria di diritti con gli stessi criteri impiegati nei confronti dei propri associati*[320]".

Ma contestualmente all'emanazione della legge n. 93 del 1992, sul fronte dei PdF ci fu, come visto precedentemente, una scissione interna ad AFI dalla quale ne conseguì la venuta in essere di FIMI. Dal momento che la legge nazionale prevede che siano i PdF, o le loro associazioni di categoria, a dover corrispondere i compensi ricevuti, sia dalla SIAE che dalle utilizzazioni private delle opere, ad IMAIE, le due fazioni di categoria iniziarono a cercare degli

[316] L. n. 93/1992, del Parlamento Italiano del 5 febbraio 1992, in G.U. n. 38, 15.2.1992.
[317] P. VISCO, S. GALLI, Op. Cit. in part. p. 395.
[318] Art. 80, Co. 2, L. 633/1941.
[319] Art. 180-*bis*, Co. 1, L. 633/1941.
[320] Art. 180-*bis*, Co. 2, L. 633/1941.

accordi. La legge prevedeva inoltre che gli enti a tutela dei PdF dovessero fornire la documentazione annessa, necessaria all'identificazione degli aventi diritto[321].

Fin da subito i due enti entrarono in conflitto, FIMI veniva accusata da IMAIE di non fornire la documentazione necessaria a quantificare ed identificare gli aventi diritto. Tale situazione si protrasse fino a giungere all'apertura di due contenziosi paralleli[322].

Successivamente, nel 2000, FIMI cedeva a SCF il ramo dell'azienda che gestiva la riscossione e la ripartizione dei diritti connessi. In questo caso i due enti (SCF e IMAIE) riuscirono a trovare un accordo che portò la situazione a normalizzarsi.

Tale equilibrio non durò molto, infatti nel 2004 l'AGCOM presentò una segnalazione al presidente del Senato e al presidente della Camera, portando in evidenza alcuni malfunzionamenti del sistema IMAIE. Inoltre l'AGCOM proponeva che tale sistema di gestione dei diritti venisse liberalizzato, in modo che gli AIE potessero liberamente decidere se e a chi affidare i propri diritti, invece che questa fosse una scelta obbligata. La situazione si aggravò ancor più quando CODACONS denunciò l'IMAIE di aver riscosso ingenti somme senza aver mai provveduto a distribuirle agli aventi diritto. L'istituto a tutela degli AIE si giustificò additando i PdF di non avergli fornito la documentazione necessaria affinché potessero provvedere alla distribuzione dei compensi. L'intero sistema entrò in crisi paralizzandosi del tutto, dopo numerosi controlli, indetti anche dalla prefettura di Roma alla Guardia di Finanza, il prefetto giunse alla decisione, annunciata a febbraio del 2009, di avviare la procedura di estinzione nei confronti di IMAIE. Tale decisione venne riconfermata[323], dal prefetto, anche in seguito all'impugnazione del provvedimento di estinzione da parte dell'allora presidente dell'IMAIE, il quale imputava il mal funzionamento di IMAIE alle norme disciplinari dell'ente.

Nello stesso anno, pochi mesi dopo il provvedimento di estinzione, i soci fondatori di IMAIE sottoscrissero un documento che proponeva la costituzione di un nuovo ente che andasse a sostituire il precedente in liquidazione. Nel mentre vi furono numerose proposte da parte del Governo su come sostituire IMAE, alcuni ritenevano opportuno far gestire alla SIAE anche i diritti connessi, altri sostenevano che la soluzione migliore potesse essere quella di istituire/trasformare IMAIE in un ente pubblico di interesse economico a base associativa. Infine, il 30 aprile 2010, si giunse alla decisione[324] di costituire il Nuovo IMAIE. Tale decisione

[321] Art. 5, L. 93/1992.
[322] S. LAVAGNINI, Op. Cit., in part. pp. 119 ss.
[323] Con provvedimento 28.5.2009.
[324] Con D. L. n. 64 del 2010.

aveva la doppia finalità di tutelare i diritti spettanti agli AIE, da una parte, e, dall'altra, di impedire il licenziamento collettivo dei dipendenti del "vecchio IMAIE".

Il Nuovo IMAIE non si presentava tanto diverso dal precedente, esso aveva due differenze sostanziali: da un lato era costituito direttamente dagli artisti interpreti ed esecutori, lasciando alle organizzazioni sindacali un ruolo di assistenza e consultazione; dall'altro veniva sottoposto alla vigilanza della presidenza del consiglio dei ministri, del ministro per i beni e le attività culturali, del ministero del lavoro e delle politiche sociali affinché ne approvassero lo statuto e ogni successiva modificazione. Inoltre questi ultimi avevano il potere di nomina: al ministero del lavoro e delle politiche sociali spettava la nomina del presidente del collegio dei revisori; al ministero per i beni e le attività culturali insieme al quello dell'economia e delle finanze spettava la nomina di un componente ciascuno del collegio.

Era percepibile uno scontento generale nel settore, che non vedeva nel nuovo ente i cambiamenti sperati. Inoltre sussistevano dei dubbi di legittimità legati al fatto che, anche in questo caso, si trattava di un ente privato, che agiva in condizioni di monopolio, il quale era stato creato *ad hoc* dal Governo come soluzione di alcune situazioni pendenti, quali il personale IMAIE a rischio licenziamento e i crediti in sospeso[325]. Peculiarità, queste, non ammissibili per un ente privato.

Il cambiamento giunse, in parte, con l'avvento del Governo Monti che procedette all'emanazione[326] di un decreto legge sulle "*disposizioni urgenti per la concorrenza, lo sviluppo delle infrastrutture e la competitività*". L'articolo 39 del summenzionato decreto legge prevedeva la liberalizzazione del settore della tutela dei diritti spettanti agli artisti interpreti e agli artisti esecutori, al fine di sviluppare un pluralismo competitivo e di consentire maggiori economie di gestione.

4.3.2. Conseguenze della liberalizzazione della gestione dei diritti degli AIE

La liberalizzazione dell'attività di gestione dei diritti connessi al diritto d'autore ha fatto sì che nuovi soggetti si affacciassero al mercato della tutela dei diritti connessi in veste di intermediari.

[325] S. LAVAGNINI, Op. Cit., in part. p. 125.
[326] In data 24 gennaio 2012.

Questo fenomeno è stato disciplinato dal Decreto del Presidente del Consiglio dei Ministri del 19 dicembre 2012[327], dove venivano indicati i requisiti minimi per poter iniziare un'attività volta alla tutela dei diritti connessi. In particolare il decreto non impone nessun obbligo per quanto concerne la forma giuridica da adottare[328], richiede però che la sede, sia essa legale o di una sua dipendenza, abbia l'ubicazione nel territorio dello Stato italiano.

Dal punto di vista economico, il Decreto, stabilisce come valore minimo di patrimonio netto iniziale, dieci mila euro e come massimo centoventimila.

I successivi requisiti riguardano l'organizzazione della gestione dell'attività in oggetto, richiedendo la presenza di figure specializzate, l'adozione di sistemi informatici adeguati, l'utilizzo di banche dati costantemente aggiornate e facilmente consultabili anche da parte dei titolari dei diritti, al fine di poter contare su di un sistema efficiente di distribuzione dei compensi.

Di fronte a questo scenario si sono palesati giudizi contrapposti. Da una parte i diretti interessati, ossia coloro ai quali spettano i compensi per l'utilizzazione delle loro opere, che sono fiduciosi e speranzosi in un miglioramento a fronte della liberalizzazione. Poiché l'intento è quello di fare in modo che si crei una libera concorrenza che stimoli i vari operatori del mercato musicale a svolgere le loro attività di intermediari con maggior efficienza e, contestualmente, i titolari dei diritti connessi avranno la possibilità di scegliere a chi affidare la gestione dei loro diritti. Dall'altra i cosiddetti "esperti del settore", ossia coloro che operano già all'interno del settore, come il presidente nel Nuovo IMAIE, che affermano l'inadeguatezza del sistema delineato dal Governo. Le discipline previste dal Decreto, secondo questi soggetti, sono eccessivamente generiche, non valutando correttamente le conseguenze di questa scelta. Essi delineano tre criticità fondamentali, che si verranno manifestando nel futuro prossimo: la prima concernente la difficoltà di riscossione dei compensi con la conseguente impossibilità di distribuirli; la seconda riguardante la disparità di trattamento tra gli artisti[329], la terza inerisce il problema di coloro i quali decidano di non affidare il mandato a nessun ente[330].

---

[327] D.P.C.M. 19.12.2012 sull' "*Individuazione, nell'interesse dei titolari aventi diritto, dei requisiti minimi necessari ad un razionale e corretto sviluppo del mercato degli intermediari dei diritti connessi al diritto d'autore di cui alla Legge 22 aprile 1941, n. 633 e successive modificazioni*", in G.U. n. 59, 11.3.2013.

[328] Basta che questa sia prevista dall'ordinamento italiano o europeo. Art. 1, Co. 1, lettera a, D.P.C.M. 19.12.2012.

[329] Siti del Nuovo IMAIE e Note Legali.

[330] Ricordiamo infatti che l'articolo 180-*bis* al secondo comma della legge 633/1941 prevedeva che IMAIE dovesse operare anche nei confronti dei "*titolari non associati […] con gli stessi criteri impiegati nei confronti dei propri associati*".

Nel primo caso essi evidenziano che da un lato gli utilizzatori non saranno disposti a pagare più società per lo stesso diritto, e dall'altro, la riscossione dei compensi diverrà ancora più complessa poiché gli artisti saranno tutelati da enti diversi.

Nel secondo caso viene fatto notare come sia elevato il rischio che si acuisca ancor di più il *gap* esistente tra gli artisti "più famosi" e dunque maggiormente redditizi con quelli meno noti, giungendo ad avere disparità di trattamento rilevanti.

Al di là delle prese di posizione di fronte alla decisione del Governo, è importante evidenziare che successivamente, e contestualmente, all'emanazione del Decreto si sono affacciati al mercato nuovi enti a tutela dei diritti connessi. Primo tra tutti Itsright, nato nel 2010 come società di *collecting*[331] a tutela dei diritti connessi, esso è stato il primo ad essere iscritto nell'elenco delle imprese legittimato ad operare in Italia nel mercato dei diritti connessi. Come Itsright, altri hanno deciso di proporsi come società di *collecting* alternative a Nuovo IMAIE.

5. PROSPETTIVE PER IL FUTURO: DIRETTIVA EUROPEA n. 26 del 2014

L'Agenda Digitale europea ha come obiettivo principale quello di creare un mercato digitale unico dove i contenuti possano viaggiare liberamente all'interno dei confini europei.

Proprio per perseguire questo obiettivo, la Commissione europea nel 2005 ha emanato una Raccomandazione sulla gestione transfrontaliera collettiva dei diritti d'autore e dei diritti connessi nel campo dei servizi musicali online autorizzati[332]. Tale documento, oltre che definire, al primo articolo, una serie di termini ricorrenti nell'ambito di analisi, impartisce delle indicazioni generali su quale debba essere il rapporto tra i titolari dei diritti, i gestori collettivi dei diritti e gli utilizzatori commerciali[333].

Tale Raccomandazione, destinata agli Stati membri, non ha avuto molto seguito e proprio per questo motivo la Commissione europea, sette anni dopo l'adozione della stessa, decise di ricorrere ad uno strumento più vincolante per gli Stati membri: la Direttiva. Così il 26 febbraio 2014 il Parlamento europeo insieme al Consiglio hanno emanato la Direttiva "sulla

[331] Nel caso in esame Itright è una Società a Responsabilità Limita.
[332] Raccomandazione 2005/737/CE del 18 maggio 2005, in G.U.U.E. n. 276, 21.10.2005.
[333] Artt. da 3 a 9, Raccomandazione 2005/737/CE.

gestione collettiva dei diritti d'autore e dei diritti connessi e sulla concessione di licenze multiterritoriali per i diritti su opere musicali per l'uso online nel mercato interno[334]".

Come abbiamo già avuto modo di vedere, la diffusione delle opere protette da diritto d'autore e dai diritti connessi avviene per mezzo della concessione di licenze da parte dei titolari dei diritti o di coloro che operano per loro conto, come appunto le società di gestione collettiva[335]. Pertanto ne rinviene che i titolari dei diritti abbiano la libertà di scegliere se gestire autonomamente i propri diritti o concederne la gestione a delle società di *collecting*[336]. Tali organismi consentono ai titolari dei diritti di essere tutelati e conseguentemente remunerati per gli utilizzi che vengono fatti delle loro opere, sia nel mercato interno che in quello estero. Proprio per i compiti loro affidati, gli organismi di gestione collettiva svolgono un ruolo di fondamentale importanza ai fini della garanzia e della promozione della diversità culturale, vestendo i panni degli intermediari e consentendo così l'accesso al mercato "*dei repertori più piccoli e meno conosciuti*" e "*fornendo servizi sociali, culturali ed educativi a beneficio dei loro titolari di diritti e del pubblico*[337]".

Ma dal momento che, all'interno del territorio europeo, coesistono rilevanti differenze tra le normative nazionali in tema di funzionamento degli organismi di gestione collettiva, soprattutto per quanto concerne gli obblighi di trasparenza e di responsabilità che tali organismi hanno nei confronti dei soggetti che tutelano, si è reso necessario definire delle linee di gestione comuni agli Stati membri. Rileva il fatto che spesso la Commissione si è vista costretta a sanzionare le società di *collecting* a fronte del loro operato, poiché frequentemente, queste ultime, abusavano della loro posizione per imporre condizioni sfavorevoli agli utilizzatori o ai titolari dei diritti. Per esempio imponendo una tariffazione eccessiva oppure clausole contrattuali vessatorie che obbligavano gli autori a cedere tutti i loro diritti, anche futuri, senza possibilità di scelta[338]. L'insieme di questi problemi e disuguaglianze hanno spesso dato luogo sia a difficoltà da parte dei titolari dei diritti di altri Paesi, sia a problemi di malfunzionamento dei sistemi di gestione collettiva, che a loro volta, hanno comportato l'insorgere di inefficienze nello sfruttamento dei diritti spettanti agli autori e ai titolari dei diritti connessi.

[334] Direttiva 2014/26/UE, in G.U.U.E. n. 84, 20.3.2014.
[335] Considerando 2, Direttiva 2014/26/UE.
[336] Salve diverse disposizioni degli Stati membri.
[337] Considerando 3, Direttiva 2014/26/UE.
[338] E. AREZZO, *Aggregazione e frammentazione dei diritti nella Proposta si Direttiva sulla concessione di licenze multi territoriali per i diritti online relativi alle opere musicali: quali spazi per le licenze-multi diritto?*, AIDA, Vol. XXII, Giuffrè Editore, Milano, 2013, pp. 83 e ss.

Questa necessità di miglioramento del funzionamento delle società di *collecting* era stata resa esplicita anche dalla Raccomandazione fatta dalla Commissione europea nel 2005 agli Stati membri. In particolare, nel testo della Raccomandazione, emergevano una serie di principi cardine che sono stati poi ripresi dalla presente Direttiva, tra i quali: "*la possibilità per i titolari dei diritti di scegliere liberamente il loro organismo di gestione collettiva, la parità di trattamento delle categorie dei titolari dei diritti e l'equa distribuzione delle royalty*[339]".

Inoltre, l'esigenza di modificare il sistema delle licenze, portandolo sempre più ad un contesto transfrontaliero, era apparsa evidente anche nella Comunicazione fatta dalla Commissione Europea nel 2011[340]. Il testo della Comunicazione presenta una sezione dove viene evidenziato il fatto che la concessione di licenze online per lo sfruttamento di opere protette fungerebbe da stimolo per lo sviluppo dell'offerta di opere legali e contestualmente permetterebbe di avere una gamma di servizi e opere molto più ampia. Proprio al fine di incentivare tutto ciò, l'intento della Commissione era quello di presentare delle proposte per la gestione collettiva dei diritti d'autore mediante la concessione di licenze multiterritoriali. Le misure previste coincidono in buona parte con quanto è stato successivamente stabilito dalla Direttiva n. 26: obblighi sulla *governance*, sulla trasparenza e sulla vigilanza delle società di gestione collettiva. Ma anche una nuova disciplina per le licenze e nuove regole per la distribuzione dei redditi spettanti ai vari titolari dei diritti. Inoltre, la stessa Comunicazione prevedeva, in forma ipotetica, l'ideazione di un codice europeo sul diritto d'autore.

Dal momento che gli effetti della summenzionata Raccomandazione sono stati disomogenei, si è ricorsi all'emanazione di una direttiva avente come finalità quella di coordinare le differenti normative nazionali sull'attività degli organismi di gestione collettiva, "*per garantire degli standard elevati in materia di governance, gestione finanziaria, trasparenza e comunicazioni*[341]", ferma restando la libertà degli Stati membri di imporre standard più elevati di quelli previsti dalla presente Direttiva.

Ma prima di analizzare in modo più dettagliato il testo della Direttiva è necessario fare un'altra precisazione, poiché tale documento tratta in modo specifico il mercato della musica online. Viene infatti riconosciuto che il mercato europeo per i servizi di musica online è ancora frammentario e che, conseguentemente, il mercato digitale unico non è ancora pienamente

[339] Considerando 6, Direttiva 2014/26/UE.
[340] Comunicazione della Commissione al Parlamento europeo, al Consiglio, al Comitato Economico e Sociale europeo e al Comitato delle Regioni, *Un mercato unico dei diritti di proprietà intellettuale. Rafforzare la creatività e l'innovazione per permettere la creazione di crescita economica, di posti di lavoro e prodotti e servizi di prima qualità in Europa*, Bruxelles, 24.5.2011, COM (2011) 287 definitivo.
[341] Cfr. Considerando 7-8-9, Direttiva 2014/26/UE.

funzionante. Dal momento che, il mercato della musica online funziona quasi esclusivamente mediante la gestione collettiva delle licenze su base territoriale, si è ritenuto necessario, attraverso le disposizioni della Direttiva, creare delle condizioni favorevoli affinché vengano rese più agevoli le concessioni di licenze multiterritoriali, al fine di creare un contesto sempre più transfrontaliero.

È d'obbligo aggiungere che la previsione di uno sviluppo legale di servizi musicali in un contesto unico contribuirebbe anche a limitare ulteriormente gli atti di pirateria online lesivi del diritto d'autore e dei diritti connessi.

La Direttiva in analisi si presenta composta da due corpi indipendenti l'uno dall'altro e totalmente autonomi tra loro: il primo riguarda le norme che regolano la *governance* degli organi di gestione collettiva[342], mentre il secondo concerne la regolamentazione della concessione di licenze multiterritoriali per i diritti su opere musicali online da parte di organismi di gestione collettiva[343].

Nella parte riguardante la *governance* delle *collecting societies* la Direttiva detta delle precise disposizioni sulla gestione di questi enti, soprattutto nelle tematiche che storicamente sono state fonti di disuguaglianze e malfunzionamenti, quali la trasparenza e gli obblighi di informazione. Per quanto concerne gli obblighi di informazione, il testo della Direttiva prevede una serie di norme che dispongono l'obbligo in capo agli Stati membri di assicurarsi che gli organismi di gestione collettiva: informino, almeno con cadenza annuale, i propri membri sulla gestione dei loro diritti (i proventi, le utilizzazioni, le detrazioni, il periodo di utilizzo, etc)[344]; informino gli altri organismi di gestione per conto dei quali gestiscono diritti nel quadro di un accordo di rappresentanza, sulla gestione di tali diritti dati in rappresentanza[345]; rendano pubbliche una serie di informazioni che li riguardano (quali ad esempio lo statuto, la politica adottata in tema di distribuzione degli importi e relativa alle spese di gestione, l'elenco dei rapporti di rappresentanza sottoscritti con specificazione dei nomi degli altri enti di gestione collettiva con i quali sono stati sottoscritti, etc[346]). Per quanto invece, inerisce l'obbligo di trasparenza, la Direttiva impone agli Stati membri di assicurarsi che gli organismi di gestione collettiva elaborino e pubblichino una "relazione di trasparenza" con cadenza annuale, "*per ciascun esercizio finanziario, entro otto mesi dalla fine di tale esercizio*[347]". Inoltre è in capo

[342] Regolati ai Titoli I,II,IV della Direttiva 2014/26/UE.
[343] Regolata al Titolo III della Direttiva 2014/26/UE.
[344] Art. 18, Direttiva 2014/26/UE.
[345] Art. 19, Direttiva 2014/26/UE.
[346] Art. 21, Direttiva 2014/26/UE.
[347] Art. 22, Co. 1, Direttiva 2014/26/UE.

alle *collecting societies* l'obbligo di pubblicare la suddetta relazione sul proprio sito Internet, dove deve rimanere disponibile per un periodo non inferiore ai cinque anni.

Nella parte riguardante la concessione delle licenze multirerritoriali, la Direttiva enuncia espressamente quali debbano essere le caratteristiche che gli enti di gestione collettiva devono possedere per poter trattare le licenze multiterritoriali, ciò al fine di garantire una efficiente gestione del sistema complessivo. L'articolo ventiquattro stabilisce che le *collecting societies* che concedono questo tipo di licenze devono avere delle capacità "*sufficienti per trattare per via elettronica, in modo efficiente e trasparente, i dati necessari*" all'uso delle licenze multiterritoriali. Successivamente, il medesimo articolo, ne elenca i requisiti, esse devono: essere in grado di identificare opere musicali, i diritti e i titolari dei diritti corrispondenti a ciascuna opera musicale; devono utilizzare identificatori univoci, permettendo in tal modo una più facile identificazione dei titolari dei diritti e devono saper utilizzare adeguati strumenti di risoluzione dei problemi sorti con dati in possesso di altri gestori[348]. Ma questi non sono gli unici obblighi che gli organi di gestione collettiva devono rispettare, essi infatti devono anche saper monitorare le utilizzazioni dei brani, emettere le relative fatture ai fornitori e contestualmente pagare, secondo i principi della correttezza e della puntualità, i titolari dei diritti. Tutte queste mansioni sottendono una disposizione, da parte delle società di gestione collettiva, a compiere notevoli investimenti per dotarsi di una struttura tecnologica adeguata a quanto richiesto. Pertanto, si evince che non saranno tutte le *collecting societies* a concedere licenze multiterritoriali[349]. Per far fronte a questa eventualità, la Direttiva ha disposto la possibilità da parte di quegli enti di gestione collettiva, che non presentino i requisiti richiesti, di rivolgersi ad altri organismi che forniscono questo servizio per stipulare un accordo di rappresentanza relativo a tali diritti. Inoltre, la normativa prevede in capo a coloro che forniscono il servizio di concessione delle licenze multiterritoriali, l'obbligo di accettare tali richieste[350].

Sempre in quest'ambito, la Direttiva prevede anche la possibilità, da parte dei titolari dei diritti, di riappropriarsi dei propri diritti qualora la società a cui li ha affidati non provveda tempestivamente[351] a trovare un accordo di rappresentanza con altre società di *collecting* per le licenze multiterritoriali, qualora questa non le conceda. Nel caso in cui tale situazione venga a verificarsi, il titolare dei diritti può agire decidendo di gestire individualmente i propri diritti oppure di affidare i diritti ad una società abilitata a concedere le licenze multiterritoriali, o

[348] Art. 24, Direttiva 2014/26/UE.
[349] E. AREZZO, Op. Cit, in part. p. 89.
[350] Art. 30, Direttiva 2014/26/UE.
[351] Entro il 10 aprile 2017.

ancora, affidando la gestione ad un terzo ente che si appoggia ad altri per le concessioni delle licenze in oggetto[352].

Infine, il testo della Direttiva, impone agli Stati membri una cooperazione per lo sviluppo delle licenze miltiterritoriali[353]. Tale cooperazione deve avere luogo a tutti i livelli del sistema e si espleta mediante il regolare scambio di informazioni tra le autorità competenti, mediante una gestione trasparente da parte delle società di *collecting*, sia nei confronti dei propri membri che nei confronti della propria nazione ed infine, mediante una chiara informazione tra società mandatarie e mandanti. Sempre per quanto concerne gli obblighi di cooperazione, gli Stati membri devono fornire alla Commissione l'elenco degli organismi di gestione collettiva, aventi sede nel proprio territorio, entro il 10 aprile 2016 e tale elenco deve essere tenuto costantemente aggiornato[354]. Affinché l'andamento futuro delle disposizioni stabilite dalla presente Direttiva sia monitorato a livello europeo, la Commissione ha l'obbligo di trasmettere al Parlamento e al Consiglio europeo, una relazione sull'applicazione della presente Direttiva[355], oltre ad essere stato istituito un gruppo di esperti che svolge compiti di sovrintendenza[356].

Il termine di recepimento previsto, in capo agli Stati membri, della seguente Direttiva è il 10 aprile 2016[357].

Per quanto concerne l'Italia, il Senato della Repubblica italiana nel 2012 ha approvato la risoluzione sulla proposta di direttiva del Parlamento europeo e del Consiglio[358] sulla gestione collettiva dei diritti d'autore e dei diritti connessi e sulla concessione di licenze multiterritoriali per i diritti su opere musicali per l'uso online nel mercato interno[359]. Con questo documento la Commissione ha valutato positivamente, nel suo complesso, la proposta di direttiva del Parlamento europeo, ma allo stesso tempo, ha messo in evidenza un paio di punti potenzialmente critici. In particolare, il primo elemento individuato concerne la *governance* e la trasparenza delle società di gestione collettiva. Il rischio indicato dalla Commissione è quello che si venga a creare una distorsione della concorrenza mediante la coesistenza sul mercato di

[352] Art. 31, Direttiva 2014/26/UE.
[353] Art. 38, Direttiva 2014/26/UE.
[354] Art. 39, Direttiva 2014/26/UE.
[355] Art. 40, Direttiva 2014/26/UE.
[356] Art. 41, Direttiva 2014/26/UE.
[357] Art. 43, Direttiva 2014/26/UE. Ad oggi l'Italia non ha ancora recepito tale Direttiva.
[358] COM (2012) 372 def.
[359] Senato della Repubblica, Doc. XVIII-*bis* n. 85, Risoluzione della 14° Commissione Permanente, approvata nella seduta del 21 novembre 2012, sulla *proposta di direttiva del Parlamento europeo e del Consiglio sulla gestione collettiva dei diritti d'autore e dei diritti connessi e sulla concessione di licenze multiterritoriali per i diritti su opere musicali per l'uso online nel mercato interno* (COM (2012) 372 DEF.), Comunicata alla Presidenza il 25 novembre 2012.

due differenti organi di gestione: società di intermediazione con base associativa composte dai titolari dei diritti da un lato, e agenzie ed intermediari indipendenti dall'altro. Questo comporterebbe che le prime sarebbero sottoposte agli obblighi previsti dalla futura direttiva mentre i secondi rimarrebbero esclusi dall'ambito di applicazione della stessa. Il secondo, individua nella natura non esclusiva degli accordi tra le società di gestione collettiva per la concessione di licenze multiterritoriali, una fonte di potenziale beneficio in capo agli utilizzatori e ai fornitori, a danno dei titolari dei diritti. Con il terzo punto la Commissione rileva come la diffusione di opere musicali attraverso i *social network* non sia contemplata nel testo della proposta di direttiva, che invece, a parere della Commissione, rimane una tematica saliente che necessita di una regolamentazione *ad hoc*. Infine, la Commissione mette in dubbio l'adeguatezza dello strumento direttiva visti i numerosi e dettagliati adempimenti formali e sostanziali presenti nel testo della proposta[360].

Il 29 maggio 2013 la Commissione europea ha inviato una lettera di risposta[361] al Senato della Repubblica italiana, nella quale chiarisce i dubbi evidenziati nella precedente missiva. In *primis* spiega che la scelta di escludere dall'ambito di applicabilità della direttiva gli intermediari indipendenti deriva dal fatto che le società di *collecting* a base associativa generalmente ricoprono posizioni dominanti nel mercato. In secondo luogo, per quanto concerne la natura non esclusiva dei rapporti di rappresentanza, la Commissione spiega che tale scelta è stata obbligata dalla legge antitrust che rinviene problemi di concorrenza negli accordi esclusivi. Riguardo alla diffusione di opere sui *social network*, la Commissione esclude la necessità di una regolamentazione specifica poiché le licenze multiterritoriali comprendono anche questa tipologia di transazioni. Infine, riguardo alla tipologia dello strumento adottato, la Commissione lo ritiene adeguato poiché risponde alle esigenze di flessibilità richieste da questo genere di tematiche coinvolte[362].

Successivamente all'emanazione della Direttiva n. 26 del 2014, il Consiglio dei Ministri ha recentemente approvato[363] in via definitiva il disegno di legge recante la delega al Governo per il recepimento delle direttive europee e l'attuazione di altri atti dell'Unione europea: Legge di delegazione europea 2015. Tale Legge delega contiene deleghe legislative per l'attuazione di otto direttive europee, tra le quali la Direttiva 2014/26/UE[364].

[360] Doc. XVIII-*bis* n. 85, p. 3.
[361] Bruxelles, 28.5.2013, C(2013) 3090 final.
[362] Bruxelles, 28.5.2013, C(2013) 3090 final., in part. pp. 1 e ss.
[363] Comunicato stampa del Consiglio dei Ministri n. 89, 6 novembre 2015. La precedente approvazione risale al Comunicato stampa del Consiglio dei Ministri n. 80, 10 settembre 2015.
[364] Fonte: sito del Governo italiano.

Dopo aver analizzato le disposizioni della Direttiva e come queste siano state valutate dallo Stato italiano, rileva notare come la Commissione europea abbia continuato a perseguire l'idea di attuare un mercato unico digitale europeo. Questo intento è evidente nella Comunicazione della Commissione europea sulla "Strategia per il mercato unico digitale in Europa"[365]. La prima parte di questa Comunicazione riporta parte del discorso fatto dal Presidente della Commissione europea, Jean-Claude Junker, il 15 luglio 2014[366], nel quale esprime la necessità di sfruttare al massimo le potenzialità offerte dalle tecnologie digitali superando gli ostacoli posti dalle diversità delle legislazioni nazionali. Questo comporterebbe anche un'unificazione delle tariffazioni per il libero sfruttamento della rete in tutta Europa, creando condizioni eque anche per le imprese che vogliano offrire i propri prodotti in tutto il territorio europeo. Ciò, a sua volta, secondo quanto affermato dal Presidente Junker, porterebbe ad un aumento dei posti di lavoro e conseguentemente del Pil europeo. Al fine di realizzare questo intento, Junker sostiene siano necessarie delle scelte legislative talvolta radicali, quali: l'ampliamento della portata dell'attuale riforma sul settore delle telecomunicazioni, l'aggiornamento della normativa sui diritti d'autore annoverando la rivoluzione digitale e i conseguenti comportamenti dei consumatori, ed infine, modernizzando e semplificando la normativa che disciplina gli acquisti online[367].

La stessa Comunicazione individua tre pilastri della strategia per il mercato unico digitale:

- *Migliorare l'accesso online ai beni e servizi in tutta Europa per i consumatori e le imprese;*
- *Creare un contesto favorevole affinché le reti e i servizi digitali possano svilupparsi;*
- *Massimizzare il potenziale di crescita dell'economia digitale europea*[368].

L'obiettivo posto dal primo pilastro della strategia si fonda, tra le altre cose, sulla creazione di "una disciplina moderna e più europea del diritto d'autore[369]". In questa sezione del testo della Comunicazione, la Commissione evidenzia come il diritto d'autore sia la pietra miliare della cultura europea e come esso abbia una relazione diretta con la crescita

[365] Comunicazione della Commissione al Parlamento europeo e al Consiglio, al Comitato economico e sociale europeo e al Comitato delle Regioni, COM(2015) 192 final, Bruxelles, 6.5.2015.
[366] Estratto degli orientamenti politici per la prossima Commissione europea – *Un nuovo inizio per l'Europa. Il mio programma per l'occupazione, la crescita, l'equità e il cambiamento democratico*, discorso di Jean-Claude Junker, 15 luglio 2014.
[367] *Ibid*., in part. Priorità 2: un mercato unico del digitale connesso.
[368] COM(2015) 192 final, 6.5.2015, in part. pp. 3-4.
[369] *Ibid*., in part. p. 7.

dell'economia digitale. Infatti, il 56% degli utenti di Internet utilizza la rete per scopi culturali[370] e si prevede che nei prossimi anni questa percentuale aumenterà notevolmente, di pari passo all'aumento degli investimenti delle imprese sul fronte della digitalizzazione. Proprio per agevolare questo fenomeno si rende necessario creare un sistema unico a livello europeo, che superi le attuali barriere presenti tra gli Stati membri dovute a legislazioni differenti. Molto spesso capita che i consumatori cerchino di accedere a contenuti online, di altri Stati membri, protetti da diritto d'autore, senza riuscirci poiché il contenuto non è disponibile dal loro Paese. Allo stesso modo accade che molte imprese vogliano vendere i propri prodotti online ad altri Paesi e ciò non gli sia consentito per la presenza di restrizioni sul diritto d'autore[371].

A fronte di queste problematiche, la Commissione ravvisa l'esigenza di attuare quanto prima la "strategia per il mercato unico".

Sempre al fine di perseguire l'obiettivo del raggiungimento di un mercato unico, la Commissione europea ha presentato una Comunicazione al Parlamento europeo, al Consiglio, al Comitato economico e sociale europeo e al Comitato delle Regioni dal titolo: "verso un quadro normativo più moderno e più europeo sul diritto d'autore"[372]. Con la seguente, viene ribadita la necessità di creare un mercato digitale unico per garantire sia agli utilizzatori che ai titolari dei diritti d'autore e connessi, una maggiore disponibilità di contenuti creativi, nella rete, mantenendo l'equilibrio tra gli interessi pubblici e quelli privati. Il mezzo per raggiungere tale fine rimane quello di superare l'esistente frammentazione normativa presente all'interno del territorio europeo, attraverso la ricerca di un'armonizzazione delle normative interne e al contempo, mediante il superamento dei limiti di territorialità tutt'oggi esistenti tra gli Stati membri in ambito di diritto d'autore. La creazione di un mercato "senza frontiere" infatti gioverebbe da un lato agli utenti che potrebbero avere a disposizione una scelta di opere e servizi molto più ampia e, dall'altro, agli autori e alle industrie culturali che potrebbero ampliare più agevolmente la propria offerta al pubblico, divenendo, in tal modo, più competitivi a livello internazionale. I limiti individuati dalla Commissione, nella Comunicazione in oggetto, riguardano sempre la territorialità dell'applicabilità del diritto d'autore. Sotto quest'aspetto bisogna considerare che le limitazioni alla circolazione delle opere negli altri Stati membri dipendono sia dalla volontà degli aventi causa dell'opera, mediante la concessione di licenze specifiche, sia dai fornitori dei servizi che possono limitare i propri servizi solo ad alcuni territori. A tal proposito la Commissione "*propone un approccio graduale alla rimozione degli*

[370] Ibid., in part. pp. 7-8.
[371] Tale fenomeno è stimato al 45% dei casi secondo i dati forniti dalla presente Commissione.
[372] COM(2015) 626 final, Bruxelles, 9.12.2015.

ostacoli all'accesso transfrontaliero ai contenuti e alla circolazione delle opere[373]". Inoltre ritiene che il primo passo debba essere fatto mediante l'applicazione della "portabilità" dei servizi e dei contenuti online, consentendo agli utenti che hanno acquistato opere o sottoscritto servizi in abbonamento online di poter usufruire degli stessi anche negli altri Paesi membri[374]. Tuttavia, nella seguente Comunicazione, la Commissione mette in evidenza anche altri tipi di problematiche, come l'equa remunerazione dei titolari dei diritti. Infatti, molto spesso accade che gli autori e gli artisti interpreti o esecutori risentano del differente potere contrattuale al momento del trasferimento dei loro diritti, anche mediante la concessione delle licenze. Per far fronte a questa problematica la Commissione ha proposto di rafforzare la tutela giuridica e la trasparenza in materia di ripartizione dei compensi agli aventi diritto. Infine, viene evidenziata anche l'incertezza riguardo la definizione di diritto "di comunicazione al pubblico" e "di messa a disposizione del pubblico", tale incertezza esiste soprattutto nel mercato online e molto spesso comporta un'insicurezza nell'agire da parte degli utenti. Al fine di garantire una giusta rivendicazione dei diritti per l'utilizzo delle opere online la Commissione valuterà se sarà necessario intervenire per dare una migliore definizione a questi tipi di diritti[375].

[373] *Ibid*.,in part. p. 6.

[374] Rileva infatti che in un sondaggio svolto, nell'agosto 2015, da Flash Eurobarometro 411 sull'Accesso transfrontaliero ai contenuti online, sia risultato che il 33% degli intervistati (percentuale che raggiunge il 65% nella fascia d'età tra i 15 e i 24 anni) ha dichiarato che se dovesse sottoscrivere un abbonamento a pagamento per accedere ai contenuti online considererebbe importante poterne usufruire anche in viaggio o in un soggiorno temporaneo in uno Stato membro. Informazioni riportate nel testo in COM(2015) 626 final, Bruxelles, 9.12.2015.

[375] COM(2015) 626 final, Bruxelles, 9.12.2015, in part. pp. 11-12.

6. MIDJ: un caso pratico

6.1. Nascita e finalità dell'associazione

L'associazione Musicisti Italiani di Jazz è nata a Roma nel 2014, dalla volontà comune di alcuni tra i musicisti più affermati della scena jazzistica italiana. La decisione di dar vita ad un'associazione, ha origine dall'esigenza di avere maggiore eco nel portare ad evidenza una serie di problematiche relative alla valorizzazione della musica jazz italiana, sia all'interno dei confini nazionali che a livello internazionale. L'unione di questi musicisti nasce proprio dalla necessità di agire congiuntamente al fine di restituire a questo genere musicale un ruolo da protagonista. Fautori di questo intento sono in *primis* la Presidentessa Ada Montellanico[376] insieme a Paolo Fresu, Rita Marcotulli, Francesco Diodati, Francesco Ponticelli, Franco di Andrea, Paolo Damiani, Alfredo Santoloci e Paolo Tombolesi[377].

Per comprendere a fondo di cosa si occupi l'associazione è necessario analizzarne lo statuto.

Trattasi di un'associazione non profit apartitica e aconfessionale, "*che non ammette discriminazioni di sesso, lingua, nazionalità, religione, ideologia politica*"[378]. Il testo dello statuto definisce, mediante un'elencazione dettagliata, le finalità dell'associazione. Innanzitutto essa si prefigge di riportare il Jazz al centro della scena musicale nazionale e questo mediante la persecuzione di una serie di obiettivi pratici. In primo luogo attraverso il riconoscimento e la valorizzazione dei musicisti italiani di Jazz sia in Italia che all'estero, comprendendo il loro valore artistico, culturale e professionale. Contestualmente, per garantire un maggior riconoscimento a questo genere musicale è necessario renderlo meno di nicchia, quindi fare in modo che possa essere più facilmente conoscibile dal pubblico e, questo avviene mediante l'ottenimento di "maggiori spazi mediatici".

In secondo luogo, l'associazione si prefigge obiettivi di carattere didattico, proponendo lo sviluppo della ricerca musicale mediante l'istituzione di centri di ricerca specializzati. Inoltre

[376] Autrice e cantante italiana, nota anche a livello internazionale per il suo indiscusso talento e il suo impegno nella continua innovazione dello stile jazz. Vanta, nel corso della sua carriera, innumerevoli collaborazioni anche con artisti di fama mondiale come Enrico Rava, Jimmy Cobb, Paul McCandless e molti altri. Fonte: sito di Ada Montellanico.
[377] Informazioni raccolte dal sito di musicisti-jazz.
[378] Art. 2, Statuto Midj.

promuove, fin dalle scuole primarie, la pratica musicale improvvisata, la quale viene considerata di fondamentale importanza per la crescita di un musicista, tanto che, come avremo modo di vedere, l'associazione ne richiede il riconoscimento agli enti nazionali, quali SIAE e Nuovo IMAIE. Sempre nell'ambito della didattica l'associazione si propone di organizzare attività concertistiche e didattiche che coinvolgano i giovani, affinché essi possano meglio conoscere questo genere musicale, promuovendo anche l'emergere di orchestre formate da nuovi talenti[379].

Infine, essa si pone obiettivi che vadano a migliorare le condizioni di coloro che investono nell'organizzazione di attività artistiche e dello spettacolo, richiedendo che gli siano riconosciuti, a livello normativo, sgravi fiscali e previdenziali. Inoltre si impegna affinché ai musicisti del settore venga riconosciuto un sostegno per le attività internazionali. Sempre nell'ottica dell'importanza di sostenere attività internazionali, l'associazione ha recentemente dato vita al progetto delle "residenze d'artista", in collaborazione con l'Ambasciata d'Italia IIC[380] , nel quale verrà scelto un candidato tra i 18 e i 30 anni che avrà l'opportunità di trascorrere un periodo di tre mesi presso la sede dell'Ambasciata italiana a Copenaghen. Questo per motivare i giovani jazzisti italiani ad un'esperienza formativa che gli consentirà, grazie anche all'affiancamento di un tutor esperto della scena jazzistica locale, di conoscere una realtà diversa da quella italiana vivendola in prima persona[381].

Per raggiungere tali scopi l'associazione prevede la possibilità di collaborare con enti pubblici e organizzatori culturali, al fine di promuovere festival e rassegne musicali dedicate al Jazz[382]. Inoltre, essa stessa si impegna ad intraprendere e portare avanti iniziative locali di informazione[383] e meeting tra i maggiori esponenti della scena jazzistica nazionale per dei confronti aperti sull'attuale situazione del Jazz italiano.

Lo statuto prevede come durata dell'associazione il tempo indeterminato e qualora questa venga sciolta deve essere deliberata con il voto favorevole della maggioranza dei quattro quindi dell'Assemblea generale[384].

L'associazione prevede, come possibili fonti di finanziamento della sue attività: le quote di adesione dei soci, da versare con cadenza annuale, le sovvenzioni statali, le sovvenzioni o le

[379] Art. 3, Statuto Midj.
[380] Istituto Italiano di Cultura.
[381] Informazioni tratte dal sito dell'associazione Midj.
[382] Da ricordare l'evento "Il Jazz italiano per l'Aquila" del 6 settembre 2015.
[383] Come "Jazz & informazione", una serie di incontri sulla comunicazione e l'informazione del jazz in Italia.
[384] Art. 4, Statuto Midj.

donazioni fatte da terzi, ed infine, i redditi derivanti dal suo patrimonio che possono essere anche il risultato delle sue attività o dei suoi scopi statutari.

6.2. Incontro con i vertici SIAE

Tra le iniziative più rilevanti promosse dall'associazione Musicisti Italiani di Jazz vi è senza dubbio l'incontro con i vertici SIAE. L'associazione si è impegnata molto per ottenere degli incontri con alcuni dirigenti SIAE al fine di discutere una serie di tematiche chiavi non solo per l'associazione ma anche per il rapporto tra il mondo Jazz in Italia e la SIAE.

Il primo incontro ha avuto luogo il 16 luglio 2015 a Roma, presso la sede centrale della SIAE, con la presenza della Presidente Ada Montellanico insieme a Paolo Tombolesi e gli avvocati Giuseppe Mazziotti e Loredana Rondelli, per la delegazione MIDJ, e il Direttore dell'ufficio legislativo e rapporti istituzionali avv. Paolo Agoglia insieme alla Direttrice dell'Ufficio Accordi della Divisione Autori e Editori dott.ssa Roberta Luise e alla dott.ssa Danila Confalonieri, Coordinatrice dell'Ufficio Attività di Promozione, in rappresentanza della SIAE.

Il dibattito si è sviluppato considerando anche i futuri cambiamenti connessi all'ultima direttiva europea sulla gestione dei diritti d'autore e dei diritti connessi e sulla concessione di licenze multiteritoriali per i diritti su opere musicali per l'uso online nel mercato interno, in fase di recepimento da parte del Governo italiano. Le tematiche affrontate nel corso dell'incontro sono state svariate.

In primo luogo l'associazione ha evidenziato come le tariffe SIAE siano eccessivamente alte scoraggiando, in tal modo, gli organizzatori di eventi musicali. Infatti, le tariffazioni SIAE sono più alte rispetto alla media europea e questo costituisce un notevole ostacolo per gli organizzatori, a risentirne sono soprattutto quelle piccole associazioni locali che coraggiosamente organizzano piccole rassegne Jazz, rinunciando ad eventi musicali con maggiore garanzia di successo commerciale. L'associazione propone dunque di ridurre le tariffazioni e agevolare coloro che organizzano concerti poiché l'attuale situazione va ad incidere negativamente anche sugli esecutori e compositori. A fronte di questa richiesta i rappresentanti della SIAE hanno risposto positivamente con l'impegno di presentare nuove proposte per i prossimi incontri.

In secondo luogo, l'associazione ha fatto rilevare come le pratiche SIAE siano complesse, costose e molto spesso vessatorie, richiedendo al più presto una modernizzazione dell'intero sistema mediante l'adozione di pratiche digitali. Infatti, la complessa burocrazia è un'altra delle cause che scoraggiano gli organizzatori degli eventi, i quali si trovano di fronte ad un sistema poco chiaro e con informazioni di difficile reperibilità. A tal proposito, la SIAE ha recentemente apportato delle modifiche al sito che appare ora più chiaro e con maggiori informazioni facilmente accessibili da tutti. Inoltre, i dirigenti presenti all'incontro, hanno confermato che è in atto un processo di modernizzazione dell'intero sistema al fine di recuperare i ritardi nella digitalizzazione delle procedure. Essi si sono, in aggiunta, resi disponibili a trovare degli accordi con alcune categorie di esercizi, come ad esempio i jazz club, al fine di stabilire una tariffazione più favorevole per la specifica programmazione musicale jazzistica. A tal proposito, i vertici SIAE hanno richiesto, durante l'incontro, a MIDJ di fornirgli delle statistiche aggiornate, tenendo conto sopratutto delle piccole realtà locali, al fine di avere una sorta di censimento che dimostri i dati effettivi della diffusione di eventi Jazz. Questa richiesta nasce dal fatto che per poter stipulare degli accordi di categoria per agevolazioni o sgravi, è necessario che la categoria in oggetto abbia una certa portata, costituisca cioè una parte considerevole nell'ambiente degli eventi musicali dal vivo. Dal momento che, molto spesso, le piccole realtà che organizzano concerti Jazz, rientrano nella categoria SIAE "Trattenimenti senza ballo[385]", proprio al fine di pagare cifre inferiori, le statistiche SIAE non risultano essere rappresentative della realtà.

Un altro argomento di vitale importanza per l'associazione è, come anticipato pocanzi, il riconoscimento dell'improvvisazione sulle esecuzioni dal vivo. Tale riconoscimento è già attuato, ormai da anni, in altri Stati europei[386]. Le motivazioni che stanno alla base di questa richiesta coincidono con la volontà di riconoscere agli esecutori/improvvisatori una parte del compenso derivante dalle loro esecuzioni, che invece, ad oggi, spetta per legge solo agli autori. Su questo punto i rappresentanti della SIAE riconoscono la sussistenza di un'iniquità di trattamento tra queste categorie ed, inoltre, garantiscono l'insussistenza di ostacoli tecnici o giuridici alla realizzazione di questa proposta. In aggiunta però hanno spiegato come questo provvedimento esuli dalla loro competenza e debba quindi essere sottoposto alla Commissione musica.

[385]Programma musicale rosso, con ripartizione dei compensi basata su campionamento, che discrimina i repertori di nicchia. Mentre la categoria "Concerto Jazz" è rappresentata dal programma musicale blu, con ripartizione analitica che garantisce il compenso degli autori.
[386] Primo fra tutti la Francia con SACEM, società al pari della SIAE italiana.

Questi sono stati i punti principali della discussione tra MIDJ e SIAE, al termine della quale entrambi gli enti si sono impegnati a fissare dei successivi incontri al fine di portare avanti e concretizzare gli obiettivi preposti.

7. CONCLUSIONI

Come abbiamo avuto modo di vedere, la problematica che sta alla base delle difficoltà di coordinamento tra il sistema normativo e la realtà tecnologica è costituita essenzialmente dall'inarrestabile evoluzione del mercato digitale. Se fino ad ora si è discusso principalmente della ricerca di una soluzione per fronteggiare il fenomeno della pirateria musicale, consistente, nella trasmissione illegale, mediate downloading, di opere musicali protette, bisogna prendere coscienza del fatto che oggi questo fenomeno sta pian piano venendo pareggiato e in alcuni casi soverchiato dallo *streaming*[387].

Il fenomeno dello *streaming* ha ottenuto un notevole incremento in tempi recenti ed esso, nell'ambito musicale, sembra aver raggiunto il compromesso per un uso legale dei file musicali che sia accessibile a tutti, a costi irrisori o molto spesso nulli. In tal modo, gli utenti della rete, trovandosi di fronte alla possibilità di accedere legalmente ad un'offerta spesso di portata molto ampia, risultano essere disincentivati all'uso illegale di opere protette.

La rendita dello *streaming* legale, che oggi rappresenta il 32% delle *revenue* digitali globali[388], ha origine da due tipologie differenti di *streaming*: la prima riguardante gli abbonamenti a servizi a pagamento; la seconda, è costituita dallo streaming gratuito sostenuto da *spot* e pubblicità. La prima categoria è stata fonte di un notevole incremento nel 2014 (con un tasso di crescita pari al 39%), giungendo a rappresentare ben il 23% delle *revenue* digitali globali, con un aumento del 19% rispetto al precedente 2013. Quantificando, si tratta di 41 milioni di persone al mondo che hanno sottoscritto nel 2014 un abbonamento in streaming per servizi musicali, rispetto ai 28 milioni dell'anno precedente. Per quanto riguarda invece la seconda tipologia di *streaming*, si è registrato un tasso di crescita pari al 38,6% nel 2014, con un aumento del 16,6% rispetto al 2013[389]. Rientrano in questa categoria quelle piattaforme che consentono di accedere alle opere musicali gratuitamente e legalmente poiché si servono della pubblicità per pagare i diritti per l'uso di opere protette, gli esempi più noti in quest'ambito sono senz'altro: YouTube[390], Spotify, Google Play, TIMmusic e Deezer[391]. Se si guardano i dati delle

[387] Trasmissione di *file* audio e video, mediante una rete telematica, riproducibili su dispositivi connessi alla rete, quali PC, *tablet* o *smartphone*, senza la necessità di scaricarli.
[388] Con un aumento del 27% rispetto al 2013. Tratto da: *IFPI digital music report 2015*, reperibile sul sito di FIMI.
[389] *Ibid*., in part. pp. 6-7.
[390] Che conta, da solo, più di un miliardo di utenti. Fonte: *IFPI digital music report 2015.*
[391] A. BIONDI, *Lo streaming premia il mercato musicale, in crescita per il secondo anno consecutivo*, Il sole 24 ore, 28 gennaio 2015.

singole piattaforme si comprende ancora di più la portata del fenomeno in analisi, infatti secondo lo studio svolto da Ipsos[392] nel 2015 nei 13 maggiori mercati mondiali, risulta che nel secondo semestre del 2014 il 57% degli utenti della rete ha utilizzato piattaforme video come YouTube per fini musicali, mentre il 38% ha utilizzato piattaforme *streaming* come Spotify e soltanto il 26% ha utilizzato piattaforme come ITunes per scaricare file MP3 legalmente.

Il *download*, sebbene continui a rappresentare una parte fondamentale dei ricavi complessivi del mercato musicale digitale[393], ha visto nell'ultimo anno un calo dell'8%, in particolare ad essere diminuiti sensibilmente sono stati i *downloading* delle singole opere musicali (con una diminuzione pari al 10,9%), rispetto al calo del 4,2% degli album. Questo cambiamento di tendenza, dal downloading allo streaming, è stato indicato da Edgar Berger come una delle tre transizioni dell'industria della musica: "*L'industria della musica sta affrontando contemporaneamente tre transizioni: dal fisico al digitale, dal PC al mobile e dal download allo streaming*.[394]". Una valida chiave di lettura a questa evoluzione è data dal cambiamento dei supporti tecnologici, quali soprattutto smartphone e tablet, che sono più indicati per l'ascolto di musica in streaming. Inoltre non è da sottovalutare il cambiamento di tendenza dei consumatori, che utilizzano sempre più piattaforme di streaming. Tale scelta è dovuta anche ad un fattore di comodità: essi infatti non sono più costretti a scaricare file musicali dal PC, molto spesso illegalmente, per poi trasferirli nei dispositivi mobili quando piattaforme di streaming come Spotify[395] consentono la scelta tra milioni di tracce gratuitamente e legalmente[396].

Tuttavia, è interessante analizzare anche i dati relativi all'andamento globale del mercato musicale, comprendendo quindi anche i proventi derivanti dalle vendite dei supporti fisici. Il report IFPI del 2015 mostra come per la prima volta nella storia si sia giunti, nel 2014, ad una parità tra i redditi derivati dal mercato digitale e quelli derivanti dal mercato dei supporti fisici. Tale uguale valore, pari al 46% delle *revenue* dell'industria musicale globale, è un risultato senza precedenti poiché non si era mai verificato che le *revenue* derivate dai formati fisici fossero meno della metà del totale dei ricavi dell'industria musicale. È importante notare come questo fenomeno non sia il risultato di una tendenza generale, infatti continuano ad esserci molti Paesi nei quali le rendite derivanti dalla vendita dei supporti fisici rappresentano ancora una porzione molto considerevole dell'intero mercato. In particolare spiccano in Europa:

[392] Per conto di FIMI al fine di contribuire alle statistiche riportate su *IFPI digital music report 2015.*
[393] Trattasi del 52% sulle *revenue* del mercato digitale mondiale.
[394] E. BERGER, Presidente internazionale e CEO di Sony Music Entertainment.
[395] Azienda svedese che conta 75 milioni di utenti attivi, 3 miliardi di dollari versati in royalty. Fonte: A. MAGNANI, Startup*, per la musica online il futuro è nello* streaming, Il sole 24 ore, 18 dicembre 2015.
[396] IFPI digital music report 2015.

Germania con il 70%, Austria con il 65% e Francia con il 57%; mentre il Giappone risulta essere in testa con il 78% delle *revenue* totali dell'industria musicale, seguito dalla Polonia che conta il 71%[397].

Per quanto concerne l'apporto delle vendite di vinili nella quota di mercato dell'industria musicale, essi continuano ad essere un prodotto di nicchia, rappresentando soltanto il 2% delle rendite globali, nonostante però si sia registrata una crescita nel corso del 2014[398].

La rimanente quota di mercato, dell'8% sulle rendite globali, è rappresentata dai ricavi sui diritti di riproduzione e sincronizzazione, che registrano entrambi un tasso di crescita, circa dell'8% in più rispetto al 2013[399].

Quanto visto finora rappresenta la spinta del cambiamento dell'offerta musicale. Ciò che si evince è la tendenza da parte delle industrie musicali di presentare un'offerta quanto più variegata possibile, in modo da consentire da un lato al consumatore di vivere esperienze musicali diverse e, dall'altro, di ampliare le vie di comunicazione dirette tra gli artisti e il pubblico. Ad ogni modo rinviene che l'evoluzione tecnologica è talmente rapida da non permettere spesso ai sistemi normativi di adattarsi ad essa. Infatti, come si è avuto modo di vedere, parte delle attuali discussioni europee in ambito di diritto d'autore ineriscono la soluzione di problematiche relative a fenomeni che stanno andando via via scomparendo. Senza dubbio la previsione di attuare quando prima un mercato unico europeo che gestisca uniformemente le questioni sulla proprietà intellettuale e sulla digitalizzazione risulta essere necessario. Essendo infatti il Web di per sé privo confini fisici, i sistemi legislativi ad esso attinenti dovrebbero attenersi alla stessa caratteristica, almeno per quanto riguarda la scena europea poiché i confini, come spesso è stato evidenziato, sono potenziali fonti di limiti alla libera diffusione della cultura.

[397] *Ibid*., in part. p. 8.
[398] *Ibid*.
[399] *Ibid*.

BIBLIOGRAFIA

Monografie

R. ADAM, A. TIZZANO, *Lineamenti di diritto dell'Unione Europea*, Torino, G. Giappichelli, 2008.

M. BERTANI, *Diritto d'autore europeo*, Torino, G. Giappichelli Editore, 2011

L. CHIMIENTI, *Banche dati e diritto d'autore,* Milano, Giuffrè Editore, 1999

L. CHIMIENTI, *Lineamenti del nuovo diritto d'autore: direttive comunitarie e normativa interna*, terza edizione, Milano, Giuffrè Editore, 1999

S. D'URSO, *Il turismo musicale*, Milano, Giuffrè Editore, 2009

D. DE ANGELIS, *La tutela giuridica delle opere musicali digitali*, Milano, Giuffrè Editore, 2005

F. FABBRI, *L'ascolto tabù. Le musiche nello scontro globale*, Milano, Il Saggiatore, 2005.

B. M. GUTIERREZ, *La tutela del diritto d'autore*, Milano, Giuffrè Editore, 2008

F. MANNINO, *Gli ultimi cento anni del diritto d'autore, meditazione di un compositore, interprete, esecutore*, Padova, CEDAM, 1997

M. L. MONTAGNANI, *Il diritto d'autore nelle opere digitali: la distribuzione online delle opere dell'ingegno*, Milano, Giuffrè Editore, 2012

F. PIZZETTI, *Il caso del diritto d'autore,* Torino, G. Giappichelli Editore, 2013

M. L. SCHIAVANO, *Pubblico e privato negli enti pubblici associativi*,Padova, Cedam, 1997

F. SILVA, G. RAMELLO, *Dal vinile a Internet, economia della musica tra tecnologia e diritti*, Torino, Edizioni della Fondazione Giovanni Agnelli, 1999

P. SPADA, *Gestione collettiva dell'offerta e della domanda di prodotti culturali*, Milano, Giuffrè Editore, 2006.

L. C. UBERTAZZI, M. AMENDOLA, *Il diritto d'autore*, Torino, Utet, 1993

L. C. UBERTAZZI, *TV, Internet e new trends di diritti d'autore e connessi*, Milano, Giuffrè Editore, 2003

P. VISCO, S. GALLI, *Il diritto della musica: diritto d'autore, diritti connessi e tutela della proprietà intellettuale*, Milano, Hoepli, 2009

G. ZICCARDI, *Il diritto d'autore nell'era digitale: evoluzione tecnologica e copyright: internet, mp3, DivX, open source, Gnu/Linux, free software, mezzi di protezione*, Milano, Il sole 24 ore, 2001

Normativa

<u>Europea:</u>

Direttiva 92/100/CEE del Consiglio del 19 novembre 1992, in G.U.C.E. n. L 346, 27.11.92

Direttiva 93/83/CEE del Consiglio del 27 settembre 1993, in G.U.C.E. n. L 248, 6.10.93

Direttiva 2000/31/CE del Parlamento Europeo e del Consiglio dell'8 giugno 2000, in G.U.C.E. n. L 178, 17.7.2000

Direttiva 2001/29/CE del Parlamento Europeo e del Consiglio del 22 maggio 2001, in G.U.C.E. n. L167, 22.6.2001

Direttiva 2001/84/CE del Parlamento Europeo e del Consiglio del 27 settembre 2001, in G.U.C.E. n. L 272, 13.10.2001

Direttiva 2002/58/CE del Parlamento Europeo e del Consiglio del 12 luglio 2002, in G.U.C.E. n. L 201, 31.7.2002

Direttiva 2004/48/CE del Parlamento Europeo e del Consiglio del 29 aprile 2004, in G.U.C.E. n. L 157, 30.4.2004

Raccomandazione della Commissione europea del 18 maggio 2005, in G.U.U.E. n. L276, 21.10.2005

Direttiva 2006/116/CE del Parlamento Europeo e del Consiglio del 12 dicembre 2006, in G.U.C.E. n. 372, 27.12.2006

Commissione europea, Comunicazione, *Migliorare la tutela dei diritti di proprietà intellettuale nel mercato interno*, COM(2009) 467 definitivo, Bruxelles, 11.9.2009

Commissione europea, Comunicazione, *Un mercato unico dei diritti di proprietà intellettuale. Rafforzare la creatività e l'innovazione per permettere la creazione di crescita economica, posti di lavoro e prodotti e servizi di prima qualità in Europa*, COM(2011) 287 definitivo, Bruxelles, 24.5.2011

Commissione europea, Comunicazione, *Un quadro coerente per rafforzare la fiducia nel mercato unico digitale del commercio elettronico e dei servizi online*, COM(2011) 942 *final*, Bruxelles, 11.1.2012

Direttiva 2014/26/UE del Parlamento Europeo e del Consiglio del 26 febbraio 2014, in G.U.U.E. n. L84, 20.3.2014

Commissione europea, Comunicazione, *Strategia per il mercato unico digitale in Europa*, COM(2015) 192 *final*, Bruxelles, 6.5.2015

Commissione europea, Comunicazione, *Verso un quadro normativo moderno e più europeo sul diritto d'autore*, COM(2015) 626 *final*, Bruxelles, 9.12.2015

Italiana:

Legge n. 633/1941 del Parlamento Italiano del 22 aprile 1941, in G.U. n. 166, 16.7.1941

Legge n. 93/1992 del Parlamento Italiano del 5 febbraio 1992, in G.U. n. 38, 15.2.1992

Legge n. 52/1996 del Parlamento Italiano del 6 febbraio 1996, in G.U. n. 34, 10.2.1996

Legge n. 248/2000 del Parlamento Italiano del 18 agosto 2000, in G.U. n. 206, 4.9.2000

Decreto Legislativo n. 68 del 9 aprile 2003, in G.U. n. 87, 14.4.2003

Legge n. 128/2004 del Parlamento Italiano del 21 maggio 2004, in G.U. n. 119, 22.5.2004

Decreto Legislativo n. 140 del 16 marzo 2006, in G.U. n. 82, 7.4.2006

Decreto del Presidente del Consiglio dei Ministri del 19 dicembre 2012, in G.U. n. 59, 11.3.2013

Decreto del Presidente del Consiglio dei Ministri del 2 febbraio 2015, in G.U. n. 57, 10.3.2015

Atti internazionali e documenti

Convenzioni e Trattati

Convenzione di Berna, *Berne Convention for the Protection of the Literary and Artistic Works*, 9 settembre 1886

Convenzione di Ginevra, *Convenzione Universale sul Diritto d'Autore*, 6 settembre 1952

Convenzione di Roma, *Rome Convention on the Protection of Performers, Producers of Sound Recordings and Broadcasters*, 26 ottobre 1961

Convenzione istitutiva dell'Organizzazione Mondiale della Proprietà Intellettuale (OMPI), Stoccolma, 14 luglio 1967

Convenzione di Ginevra, *Geneva Convention for the Protection of Producers of Phonograms against Unauthorized Duplication of Their Phonograms*, 1971

Green Paper on Copyright and the challenge of technology – cpyright issues requiring immediate action, Commition of European Communities, COM (88) 172 final, Brussels, 7 giugno 1988

Accordo GATT/TRIPs, *Agreement on Trade Related Aspects of Intellectual Property Rights*, 1994

Trattato WIPO *Copyright Treaty*, Ginevra, 20 dicembre 1996

Trattato WIPO *Performances and Phonograms Treaty*, Ginevra, 20 dicembre 1996

Green Book, Copyright and the Challenge of Tecnology: Copyright Issues Requiring Immediate Action, 1998

Documenti

Risoluzione della 14ª Commissione Permanente, Senato della Repubblica , Doc. XVIII-*bis* n. 85, 21 novembre 2012

Commissione europea, C(2013) 3090 *final*, Bruxelles, 28.5.2013

Delibera n. 398/11/CONS del 6 luglio 2011

Regolamento AGCOM in materia di tutela del Diritto d'autore sulle Reti di comunicazione elettronica (d.lgs. 9 aprile 2003, n. 70)

Statuto SIAE, approvato con decreto del Presidente del Consiglio dei Ministri del 9 novembre 2012

Regolamento generale SIAE

Regolamento del Fondo di Solidarietà SIAE

Statuto MIDJ, Associazione Italiana Musicisti di Jazz

Statuto AFI, Associazione Fonografici Italiani

Statuto FIMI, Federazione Industria Musicale Italiana

IFPI Digital Music Report 2015, *Tracciare la strada verso la crescita sostenibile*, 2015

Articoli e periodici

E. AREZZO, *Aggregazione e frammentazione dei diritti della Proposta di Direttiva sulla concessione di licenze multi territoriali per i diritti online relativi alle opere musicali: quali spazi per le licenze-multidiritto?,* in AIDA, Vol. XXII, Milano, Giuffrè Editore, 2013

F. BASSAN, *La regolazione nell'Unione europea della gestione collettiva del diritto d'autore on line su opere musicali,* in AIDA, Vol. XXII, Milano, Giuffrè Editore, 2013

V. BELLANI, *Pirateria: sorvegliare o non sorvegliare questo è il dilemma. Internet Service Provider e il sistema di filtraggio di tutte le comunicazioni elettroniche al fine di individuare la circolazione di file contenenti opere protette,* in *Il diritto di autore* n. 4, Milano, Giuffrè Editore, 2011, Relazione presentata alla riunione del Gruppo Italiano dell'ALAI del 15 dicembre 2011, Roma.

A. BIONDI, *Lo* streaming *premia il mercato musicale, in crescita per il secondo anno consecutivo,* Il Sole 24 Ore, 28 gennaio 2015

C. BLENGINO, M. A. SENOR, *Caso Peppermint*: File sharing *e utilizzo dei dati personali illecitamente trattati,* Altalex, 24 maggio 2007

L. BOLOGNINI, P. PAGANINI, *Il web nel dilemma tra privacy e pirateria*, Il Sole 24 Ore, 20 agosto 2008

Caso Peppermint: il Garante per la privacy si costituisce in giudizio, Il Sole 24 Ore, 18 maggio 2007

A. CELOTTO, *Diritto d'autore e circolazione delle informazioni: quale bilanciamento fra valori costituzionali (e comunitari)?,* in AIDA, Vol. XIII, Milano, Giuffrè Editore, 2004

P. CERINA, *Il caso Napster e la musica on-line: cronaca della condanna annunciata di una rivoluzionaria tecnologia,* in Il diritto industriale, n. 1, 2001

P. CERINA, *Protezione tecnologica delle opere e sistemi di gestione dei diritti d'autore nell'era digitale: domande e risposte*, Il diritto industriale, n. 1, 2002

P. CERINA, *Il diritto industriale 10 anni dopo. Il punto su … Internet*, Il diritto industriale, n. 4, 2002

A. CETRA, *Gli Imaie e lo statuto dell'impresa (collettiva non societaria),* AIDA, Vol. XXI, Milano, Giuffrè Editore, 2012

M. COLANGELO, *Internet e sistemi di filtraggio tra enforcement del diritto d'autore e tutela dei diritti fondamentali: un commento ai casi «Scarlet» e «Netlog»,* Nota a Corte giust. Unione europea, 24 novembre 2011, n. 70/10, Scarlet Extended S A c. Société belge des auteurs e Corte giust. Unione europea, 16 febbraio 2012, n. 360/10, Belgische Vereniging van Auteurs c. Netlog NV, in Foro italiano, 2012

Corte Ue: chi fornisce l'accesso a internet non ha l'obbligo di sorvegliare i download illegali dei suoi utenti, in Il sole 24 ore, 24 novembre 2011

D. D'AGOSTINI, A. PIVA, *Diritto d'autore tra Digital Right Managment e Creative Commons,* in D. D'AGOSTINI, A. PIVA (a cura di), *ICT e diritto,* Mondo Digitale n. 1, Marzo 2007

D. DE ANGELIS, *Internet & Law Conference La musica in rete: morte o rinascita del diritto d'autore?*, in Atti del convegno *Italian Music Conference (IMC),* 18 giugno 2001, Riccione

D. DE ANGELIS, *Le licenze collettive estese e la condivisione di opere dell'ingegno sulle reti peer-to-peer,* in *Il diritto di autore* n.1, Milano, Giuffrè Editore, 2009

V. M. DE SANCTIS, *Gli enti collettivi come autori,* in AIDA, Vol. VII, Milano, Giuffrè Editore, 1998

V. M. DE SANCTIS, *I DRM: luci e ombre del dibattito nazionale e comunitario,* in *Il diritto di autore,* Milano, Giuffrè Editore, estratto da una riunione del gruppo italiano dell'ALAI, Milano, 18 gennaio 2008

L. DELLO IACOVO, *Un fornitore di servizi internet non può essere costretto a filtrare il traffico degli utenti,* in Il sole 24 ore, 15 aprile 2011

P. DI MICO, *Strategie di contrasto della pirateria attuata tramite le reti P2P,* in *Il diritto di autore,* Milano, Giuffrè Editore, 2008

M. FABIANI, *Creative Commons. Un nuovo modello di licenza per l'utilizzazione delle opere in Internet,* in *Il diritto di autore,* Milano, Giuffrè Editore, 2006

G. FLORIDA, *L'attuazione italiana dei TRIPs,* in Il diritto industriale, fascicolo 5, 1996

G. FOGLIA, *La* privacy *vale più del diritto d'autore: note in materia di* filesharing *e di sistemi* peer-to-peer, in Il diritto industriale, n. 6, 2007

M. GRANIERI, *La fine è nota: diritto d'autore, evoluzionismo giuridico e i meccanismi spontanei di aggiustamento del mercato,* Nota a Corte giust. Unione europea, 16 febbraio 2012, n. 360/10, Belgische Vereniging van Auteurs c. Netlog NV e Corte giust. Unione europea, 24 novembre 2011, n. 70/10, Scarlet Extended S A c. Société belge des auteurs, in Foro italiano, 2012

S. LAVAGNINI, *Per una storia delle questioni del diritto relative ad Imaie,* in AIDA, Vol. XXI, Milano, Giuffrè Editore, 2012

A. LISI, *File Sharing tra diritto d'autore ed esigenze di privacy,* in Altalex, 24 marzo 2010

U. LOEWENHEIM, *Copyright in Civil Law and Common Law Countries: A Narrowing Gap,* in AIDA, Vol. III, Milano, Giuffrè Editore, 1994

S. LONGHINI, A. IZZO, *Tutela del diritto d'autore e Interne,* in *Il diritto di autore* n. 4, Milano, Giuffrè Editore, 2012

N. LUNDBLAD, *Is the answer to the machine really in the machine? Technical copyright protection and file-sharing communities*, in P. Bernt Hugenholtz editore, *The future of copyright in a digital enviroment,* 2002

A. MAGNANI, Startup, per la musica online il futuro è nello streaming, Il Sole 24 Ore, 18 dicembre 2015

G. MARIANI, *L'evoluzione della tutela del diritto d'autore sulle reti di comunicazione elettronica,* Altalex, 26 agosto 2011

G. MASTELLARINI, *Musica, tutelato chi scarica,* Il sole 24 Ore, 18 aprile 2008

R. MASTROIANNI, *I diritti esclusivi delle collecting societies,* AIDA, Vol. X, Milano, Giuffrè Editore, 2001

M. MEAZZA, *La sentenza precedente,* in Il sole 24 ore, 16 febbraio 2012

F. MELIS, *La Corte di giustizia Ue pone limitazioni alla tutela del copyright sulla rete,* Commento a sentenza C 70/10 della Corte di giustizia dell'Unione europea, Sez. Internet e diritto d'autore, in Giornale di diritto amministrativo n. 6, 2012

A. MIRONE, *Libertà di associazione e gestione collettiva dei diritti di proprietà intellettuale,* in AIDA, Vol. XIV, Milano, Giuffrè Editore, 2005

Privacy, *illecito spiare utenti che scambiano file musicali*, Il sole 24 Ore, 13 marzo 2008

R. RAMPI, *Perché la cultura è il motore dello sviluppo*, Europaquotidiano, 10 luglio 2014

F. RAMPINI, *Internet e processo ai pirati della musica*, in La Repubblica, 29 settembre 2000

F. ROSSI DAL POZZO, J. ALBERTI, *Legittimità <<comunitaria>> e costituzionale del nuovo Imaie: può sussistere un <<interesse pubblico>> a tutela del monopolio?,* AIDA, Vol. XX, Milano, Giuffrè Editore, 2011

A. SARACENO, *La responsabilità degli Internet Service Provider per le violazioni del diritto d'autore,* Giurisprudenza Italiana, 10, 2011

D. SARTI, *La categoria delle collecting societies soggette alla direttiva,* in AIDA, Vol. XXII, Milano, Giuffrè Editore, 2013

M. SCIALDONE, *I profili internazionali del Diritto d'Autore,* Altalex, 2010

M. A. SENOR, Caso Peppermint: la riservatezza delle comunicazioni prevale sul diritto d'autore, Altalex, 12 settembre 2007

A. SIROTTI GAUDENZI, *Le violazioni del diritto d'autore online alla luce delle sentenze della Corte UE,* in Il sole 24 ore, 9 novembre 2012

S. STABILE, *Gli MP3 file ed il diritto d'autore,* Sez. *Diritto d'autore*, in Il diritto industriale n. 3, 2001

B. TASSONE, *DRM e rifiuto di licenza nel caso Virgin v. Apple: questione di FairPlay?*, in AIDA, Vol. XIV, Milano, Giuffrè Editore, 2005

F. TOZZI, Intervento del direttore generale della SIAE Dott. Gaetano Blandini, estratto da *Workshop "Il diritto d'autore online: modelli a confronto",* 24 maggio 2013, Roma, in in *Il diritto di autore* n. 1, Milano, Giuffrè Editore, 2014

A. TRANI, *I fonogrammi come beni di interesse nazionale*, in AIDA, Vol. I, Milano, Giuffrè Editore, 1992

M. TRAVOSTINO, *Le misure tecnologiche di protezione e la gestione dei diritti nell'ambiente digitale*, Giurisprudenza Italiana, n. 10, 2011

L. C. UBERTAZZI, *Le collecting degli artisti*, AIDA, Vol. XX, Milano, Giuffrè Editore, 2011

M. VECCHIO, *Stop ai filtri antipirateria,* in *Law and Policy of the Media in a Comparative Perspective, MediaLaws*, 28 novembre 2011

S. VON LEWINSKI, *Il diritto d'autore fra GATT/WTO e WIPO,* in AIDA, Vol. VI, Milano, Giuffrè Editore, 1997

A. ZINCONE, *Hosting <<attivo>> e violazione del copyright: cosa cambia nella responsabilità dell'Internet Provider*, in *Il diritto di autore* n. 2, Milano, Giuffrè Editore, 2012

Sentenze

Causa C 70/10, Sentenza della Corte dell'Unione europea, 14 aprile 2011

Causa C 70/10, Sentenza della Corte dell'Unione europea,24 novembre 2011

Causa C99-5183 MPH, United States District Court, Northern District of California, 12 maggio 2000

Sitografia

Senato della Repubblica italiana:
http://www.senato.it/

Parlamento italiano:
http://www.parlamento.it/

Governo italiano:
http://www.governo.it/

Società Italiana degli Autori e degli Editori:
https://www.siae.it/

Associazione Italiana Musicisti di Jazz:
http://www.musicisti-jazz.it/website/

International Confederation of Societies of Authors and Composers:
http://www.cisac.org/

Bureau International des sociétés gérant les droits d'Enregistrement de reproduction Mécanique:
http://www.biem.org/

Authorsocieties:
http://www.authorsocieties.eu/

Note legali:
http://www.notelegali.it/

Nuovo Imaie:
http://www.nuovoimaie.it/

EUR-Lex, diritto e documenti dell'Unione europea:
http://eur-lex.europa.eu/

Pluris:
http://pluris-cedam.utetgiuridica.it/

Altalex - Quotidiano di informazione giuridica:
http://www.altalex.com/

La Repubblica:
http://www.repubblica.it/

Foro Italiano:
http://foroitaliano.it/

Il Sole 24 Ore – Quotidiano economico italiano:
http://www.banchedati.ilsole24ore.com/

Media Laws:
http://www.medialaws.eu/

Corte di Giustizia dell'Unione europea:
http://curia.europa.eu/juris

Inter Lex:
http://www.interlex.it/

Jei – Jus e Internet:
http://jei.it/

EuroJus, rivista italiana:
http://www.eurojus.it/

World Intellectual Property Organization:
http://www.wipo.int/

Diritto d'autore:
https://dirittodautore.it/

Federazione Industria Musicale Italiana:
http://www.fimi.it/

International Federation of the Phonographic Industry:
http://ifpi.org/

Associazione Fonografici Italiani:
http://www.afi.mi.it/