



Università  
Ca'Foscari  
Venezia

Corso di Laurea Magistrale  
in Economia e Gestione delle Arti  
e delle attività culturali (EGArt)  
ordinamento LM - 76 (Scienze economiche  
per l'ambiente e la cultura)

**Tesi di Laurea**  
**Il Diritto d'Autore**  
**in ambito musicale**  
**e le società di gestione collettiva**

Analisi del sistema vigente  
e ipotesi per la futura regolamentazione italiana

**Relatore**

Ch. Prof. Lauso Zagato

**Correlatore**

Ch. Prof. David Douglas Bryant

**Laureando**

Augusto Dalle Aste

Matricola 864236

**Anno Accademico**

2017 / 2018

# Indice

<b>Introduzione</b>	p. 9
<b>Capitolo 1 Le Fonti</b>	13
<i>Sezione 1</i> Le fonti internazionali universali	”
1. Convenzione di Berna per la protezione delle opere letterarie ed artistiche, Berna 1886	”
2. Convenzione Universale sul Diritto d’Autore, Ginevra 1952	16
3. Convenzione internazionale sulla protezione degli artisti interpreti o esecutori, dei produttori di fonogrammi e degli organismi di radiodiffusione, Roma 1961	17
4. Patto internazionale sui diritti economici, sociali e culturali, New York 1966	19
5. Convenzione istitutiva della WIPO/OMPI, Stoccolma 1967	”
6. Convenzione per la protezione dei produttori di fonogrammi contro la riproduzione non autorizzata dei loro fonogrammi, Ginevra 1971	21
7. Accordo TRIPS relativo agli aspetti dei diritti di proprietà intellettuale attinenti al commercio, Marrakech 1994	22
8. Trattato WCT - WIPO Copyright Treaty, Ginevra 1996	24
9. Trattato WPPT - WIPO Performance and Phonograms Treaty, Ginevra 1996	25
<i>Sezione 2</i> Gli strumenti regionali	27
A) Consiglio d’Europa	”
10. Convenzione europea per la salvaguardia dei diritti dell’uomo e delle libertà fondamentali, Roma 1950	”

B) Unione Europea	28
a. Normativa primaria	”
11. Carta dei diritti fondamentali dell’Unione Europea, articolo 17	”
b. Normativa derivata - atti vincolanti	”
12. Regolamento 2017/1128/UE <i>relativo alla portabilità trans-frontaliera di servizi di contenuti online nel mercato interno</i>	”
13. Regolamento 2017/1563/UE <i>relativo allo scambio trans-frontaliero tra l’Unione e i paesi terzi di copie in formato accessibile di determinate opere e di altro materiale protetto da diritto d’autore e da diritti connessi a beneficio delle persone non vedenti, con disabilità visive o con altre difficoltà nella lettura di testi a stampa</i>	29
14. Direttiva 93/83/CE <i>per il coordinamento di alcune norme in materia di diritto d'autore e diritti connessi applicabili alla radiodiffusione via satellite e alla ritrasmissione via cavo</i>	”
15. Direttiva 96/9/CE <i>relativa alla tutela giuridica delle banche di dati alle quali si applica indipendentemente dalla loro forma</i>	30
16. Direttiva 2000/31/CE <i>relativa a taluni aspetti giuridici dei servizi delle società dell’informazione e, in particolare al commercio elettronico, nel mercato interno</i>	”
17. Direttiva 2001/29/CE <i>sull’armonizzazione di taluni aspetti del diritto d'autore e dei diritti connessi nella società dell’informazione</i>	31
18. Direttiva 2001/84/CE <i>relativa al diritto dell’autore di un’opera d’arte sulle successive vendite dell’originale</i>	”
19. Direttiva 2002/22/CE <i>relativa al servizio universale e ai diritti degli utenti in materia di reti e di servizi di comunicazione elettronica</i>	32
20. Direttiva 2002/58/CE <i>relativa al trattamento dei dati personali e alla tutela della vita privata nello specifico settore delle comunicazioni elettroniche</i>	”

21. Direttiva 2004/48/CE *sul rispetto dei diritti di proprietà intellettuale e necessaria per contrastare efficacemente il dilagante fenomeno della pirateria* ”
22. Direttiva 2006/115/CE *concernente il diritto di noleggio, il diritto di prestito e taluni diritti connessi al diritto di autore in materia di proprietà intellettuale* 33
23. Direttiva 2006/116/CE *concernente la durata di protezione del diritto d'autore e di alcuni diritti connessi* 34
24. Direttiva 2008/95/CE *sul ravvicinamento delle legislazioni degli Stati membri in materia di marchi d'impresa* 35
25. Direttiva 2009/24/CE *relativa alla tutela giuridica dei programmi per elaboratore* ”
26. Direttiva 2011/77/UE *concernente la durata di protezione del diritto d'autore e di alcuni diritti connessi* ”
27. Direttiva 2012/28/UE *su taluni utilizzi consentiti di opere orfane* ”
28. Direttiva 2014/26/UE *sulla gestione collettiva dei diritti d'autore e dei diritti connessi e sulla concessione di licenze multi-territoriali per i diritti su opere musicali per l'uso online nel mercato interno* 36
29. Direttiva 2017/1564/UE *relativa a taluni utilizzi consentiti di determinate opere e di altro materiale protetto da diritto d'autore e da diritti connessi a beneficio delle persone non vedenti, con disabilità visive o con altre difficoltà nella lettura di testi a stampa* 37
30. Decisioni della Commissione rilevanti per la trattazione ”
- c. Normativa derivata - atti non vincolanti 39
31. Risoluzione 92/C138/01 *sul rafforzamento della tutela del diritto d'autore e dei diritti connessi* ”
32. Raccomandazione 2005/737/CE *sulla gestione trans-frontaliera collettiva dei diritti d'autore e dei diritti connessi nell'ambito dei servizi musicali on-line autorizzati* 40
33. Pubblicazioni del Libro Verde sulla tematica del diritto d'autore ”

<i>Sezione 3</i>	<b>La legislazione italiana</b>	42
	34. Costituzione della Repubblica Italiana, articoli 9 - 21 - 33 - 35	”
	35. Codice Civile Italiano, dall’articolo 2575 al 2582	”
	36. Legge italiana sul Diritto d’Autore 633/41	43
 <b>Capitolo 2 Il Diritto d’Autore e le società di gestione collettiva. La regolamentazione italiana</b>		 48
<i>Sezione 1</i>	<b>Diritto d’Autore e Copyright: origini, differenze, sviluppo storico e tecnologico</b>	”
	1.1 Origini, sviluppo e differenze tra diritto d’autore e copyright	”
	1.2 Lo sviluppo delle fonti internazionali, regionali e italiane del diritto d’autore	56
	1.3 I diritti connessi e l’evoluzione delle relative fonti internazionali, regionali e italiane	71
	1.4 Le normative dell’era digitale, problematiche e innovazione del settore musicale	78
 <i>Sezione 2</i>	 <b>Le società di gestione collettiva e il loro funzionamento</b>	 90
	2.1 Origini storiche delle società di gestione collettiva	”
	2.2 Funzioni e classificazione delle <i>collecting societies</i>	93
	2.3 Panoramica dei sistemi europei di gestione collettiva del diritto d’autore	97
	2.4 Analisi giuseconomica del sistema collettivo	103
 <i>Sezione 3</i>	 <b>SIAE: analisi della società e problematiche emerse</b>	 107
	3.1 Origini storiche, struttura organizzativa e rapporti internazionali con altre <i>collecting societies</i>	”

3.2	Titolari dei diritti e utilizzatori, il Programma musicale	115
3.3	Provvigioni e ripartizione dei proventi, “bollini” ed equo compenso per copia privata	119
3.4	Problematiche, mala gestione e critiche sorte	130
<i>Sezione 4</i>	<b>Evoluzione della normativa italiana sui diritti connessi. Da IMAIE a Nuovo IMAIE e le altre società di gestione collettiva</b>	135
4.1	Il ruolo di IMAIE nella gestione dei diritti connessi in Italia	”
4.2	La mala gestione di IMAIE e il “Decreto Liberalizzazioni” 2012	140
4.3	Il Nuovo IMAIE e le sue iniziative	151
4.4	Altre società italiane di gestione collettiva dei diritti connessi	154
4.5	Confronto con il modello di gestione francese dei diritti connessi	159
<b>Capitolo 3</b>	<b>La Direttiva Barnier e le nuove prospettive per la gestione collettiva</b>	166
<i>Sezione 1</i>	<b>La Direttiva Barnier 2014/26/UE e le sue implicazioni nel sistema italiano</b>	”
1.1	La Direttiva Barnier, prodromi e disposizioni	”
1.2	Le fasi legislative del recepimento italiano	172
1.2.1	L’inizio della discussione parlamentare e il decreto legislativo 35/2017	”
1.2.2	Il decreto legge 148/2017	178
<i>Sezione 2</i>	<b>Le controversie scaturite e i concorrenti di SIAE</b>	181
2.1	I contrasti sorti durante le fasi legislative del recepimento italiano della Direttiva Barnier	”

2.1.1 L'inizio della discussione parlamentare e prime controversie legali relative alla "musica d'ambiente"	”
2.1.2 Il mancato recepimento italiano e il successivo intervento dell'AGCM	185
2.1.3 Il recepimento della Direttiva Barnier e altre problematiche sorte	187
2.1.4 Sky e i mancati pagamenti a SIAE. Soundreef e LEA	191
2.1.5 L'inchiesta de L'Espresso e istruttoria AGCM. Un'ultima sentenza a favore di SIAE	193
2.2 Soundreef e Patamu, i principali concorrenti di SIAE e il loro funzionamento	197
<i>Sezione 3</i> La musica in rete e i metodi <i>open</i> di licenza creativa. La proposta di nuova direttiva UE	204
3.1 Musica in rete: <i>file sharing, download e streaming</i> musicale	”
3.2 Dati di un mercato in evoluzione	210
3.3 YouTube, Facebook e Spotify tra copyright, <i>fair use</i> e <i>royalties</i>	213
3.4 Le Creative Commons	217
3.5 La proposta di nuova direttiva UE sul copyright	220
<i>Sezione 4</i> Le organizzazioni internazionali e il diritto d'autore. L'opinione degli aventi diritto e i plausibili scenari	225
4.1 WIPO, BIEM, CISAC e GESAC, diritto d'autore e gestione collettiva	”
4.2 L'opinione degli aventi diritto sulla gestione collettiva del diritto d'autore	234
4.3 L'attuale situazione italiana e gli scenari plausibili	240

<b>Conclusioni</b>		246
<i>Bibliografia</i>		253
<i>Giornali, riviste, articoli</i>		255
<i>Sitografia</i>		260
<i>Allegato</i>	Estratto della direttiva 2014/26/UE	263



## Introduzione

Il “diritto d’autore” in Italia è comunemente associato a SIAE *Società Italiana Autori Editori*, l’ente che, da fine ’800, ne gestisce la raccolta e la distribuzione dei proventi. Le categorie che SIAE coinvolge nelle sue operazioni, gli aventi diritto che si appoggiano alla Società per ottenere un’equa remunerazione dagli sfruttamenti delle loro opere e gli utilizzatori che devono interagire con SIAE per ottenere i permessi di utilizzo dei brani o degli altri contenuti amministrati dalla Società, hanno spesso manifestato malcontento per le modalità del suo operato. L’insoddisfazione dei più è dovuta alla poca trasparenza che SIAE ha utilizzato nelle fasi amministrative della ripartizione dei compensi e nelle incongruenti richieste di somme per le licenze, spesso viste dagli utilizzatori come “tasse” e non come il giusto compenso per il lavoro degli autori.

La tematica è sicuramente anche oggetto di disinformazione. Il radicato pregiudizio nei confronti dell’ente regolatore porta spesso gli autori a non dare alcun mandato per la tutela dei loro diritti, e gli utilizzatori, in particolar modo gli organizzatori di eventi e i proprietari di esercizi pubblici, a non munirsi del corretto permesso di licenza. È dunque diffusa una mancanza culturale che mina in primis l’integrità dei principi del diritto d’autore, risalenti alla Rivoluzione Francese e delineati a livello internazionale già nel 1886 dalla Convenzione di Berna.

Con la globalizzazione e lo sviluppo tecnologico le opere, frutto dell’ingegno creativo, sono facilmente diffuse in tutto il mondo, e necessitano dunque di adeguati metodi di tutela. Le convenzioni internazionali, che verranno analizzate nella trattazione, nascono dalla volontà di abbattere il più possibile le differenze normative sviluppate nel settore dai diversi Stati. Oltre ad estendere i confini della tutela e ad armonizzarne le modalità, gli accordi hanno contribuito all’innalzamento del grado minimo di tutela, al di sotto del quale gli Stati aderenti non possono scendere. La disciplina è considerabile come la più complessa forma di diritto di proprietà e, vista l’immaterialità delle opere musicali che ormai circolano perlopiù in formato digitale, la tutela del diritto d’autore ha necessitato di numerosi interventi legislativi. Dato il continuo progresso tecnologico che ne modifica le modalità di utilizzo essi non possono essere considerati ancora conclusi.

In ogni caso anche con la digitalizzazione l'autore creatore dell'opera è indissolubilmente il detentore dei diritti morali, mentre tutti gli altri soggetti possono eventualmente acquisire i diritti patrimoniali relativi al suo sfruttamento e utilizzo. La titolarità del diritto d'autore si scontra però anche con l'interesse collettivo di conoscenza e accessibilità alla creatività innestando dunque un processo di temporalità sullo sfruttamento economico delle opere che una volta concluso porta l'opera al pubblico dominio.

Un sistema consolidato di licenze per l'utilizzo dell'opera dà quindi modo ai creatori di godere di un ritorno economico del proprio lavoro. La gestione collettiva del diritto d'autore, come si analizzerà nel dettaglio, comporta la raccolta di proventi derivati da diversi modi di sfruttamento delle opere (concerti live, sincronizzazioni radio/tv, *streaming* digitale, ecc.). Ognuno di questi segmenti è regolamentato da apposita legislazione e le relative società di gestione collettiva adottano appropriate modalità di riscossione. È inoltre opportuno sottolineare come il mercato generato dalla gestione dei proventi derivati dal diritto d'autore non sia che una sezione del ben più vasto mondo del *music business*.

La principale tematica della tesi riguarda il progressivo processo di liberalizzazione della gestione collettiva italiana. Nel 2012 è stato decretato il libero mercato dei diritti connessi mentre nel 2017 l'Italia ha recepito la direttiva 2014/26/UE (c.d. Direttiva Barnier) che ha dato un importante impulso a tale iter per quanto concerne il diritto d'autore. La tendenza generale della direttiva europea e degli altri Stati propende per una liberalizzazione totale del mercato del settore, per incentivare la libertà di ogni autore ed editore nello scegliere a quale società affidare i vari segmenti di diritto d'autore, e agevolare la possibilità per gli utilizzatori di acquistare le licenze dall'ente di intermediazione che preferiscono.

Altro argomento importante, presente nell'elaborato, è l'incidenza che la tecnologia ha sui processi di distribuzione e fruizione della musica, e di conseguenza sulle modalità e l'efficacia della tutela del diritto d'autore. Sono esposte le attuali modalità di gestione e tutela promosse dai vari enti presenti sul mercato, considerando la possibilità di utilizzo di determinate tecnologie che se non sfruttate comportano un deficit nei servizi offerti agli aventi diritto e agli utilizzatori. È inoltre opportuno segnalare che la musica, a differenza di altre arti, si è prestata ottimamente agli sviluppi tecnologici poiché la digitalizzazione delle sue fasi di

produzione e distribuzione non sono a discapito della qualità della fruizione finale, che è rimasta pressoché invariata.

Il primo capitolo, di tre sezioni, raccoglie le fonti (internazionali, regionali europee e nazionali). Al suo interno sono esposti nel dettaglio i principali articoli delle normative attinenti al diritto d'autore, approfondendo maggiormente l'ambito musicale della materia. Tale capitolo didascalico è essenziale alla comprensione della disciplina e utile per eventuali rimandi d'approfondimento. Delinea il continuo aggiornamento che ha subito la materia e denota come il diritto d'autore sia un aspetto importante anche a livello economico e sociale.

Il secondo capitolo nella prima sezione tratta l'evoluzione del diritto d'autore e dei diritti connessi descrivendo anche il quadro normativo nell'era digitale. È qui esposta la differenza tra diritto d'autore e copyright. La seconda sezione focalizza l'attenzione sulla gestione collettiva analizzando la sua evoluzione storica, il panorama europeo e le sue funzioni socio-economiche. Le due sezioni successive sono dedicate all'approfondimento del sistema italiano di gestione del diritto d'autore e dei diritti connessi. Esso è caratterizzato rispettivamente dall'operato di due principali enti, SIAE e IMAIE. Verrà data una panoramica storica delle due entità, ne sono viste le funzioni ed esposte le problematiche che hanno portato entrambe al commissariamento.

Il terzo capitolo nelle prime due sezioni analizza nel dettaglio la direttiva 2014/26/UE (c.d. Direttiva Barnier) e ne descrive le fasi del recepimento italiano esponendo le controversie sorte durante l'iter legislativo. Nella seconda sezione sono presentate anche le società concorrenti a SIAE, delineate nelle loro modalità di gestione. Il lavoro prosegue, nella terza sezione, analizzando la gestione della musica in rete e verificando la presenza di metodi alternativi di tutela. Nella stessa sezione viene esposta la proposta di nuova direttiva sul copyright che l'Unione Europea sta definendo, soprattutto per regolamentare il diritto d'autore nell'ambiente digitale. Nella quarta sezione è parso opportuno riportare quale sia l'attuale orientamento di alcuni organismi internazionali e, tramite un sondaggio, quali siano le esigenze e le aspettative degli aventi diritto sulla gestione collettiva. Prima di giungere alle conclusioni vengono esposti i plausibili scenari futuri della regolamentazione italiana del diritto d'autore. In allegato si trova un estratto della direttiva 2014/26/UE.

I contenuti per la trattazione sono stati presi dai testi delle convenzioni, delle direttive e da altre normative. Importante è stata anche la consultazione di sentenze e atti giudiziari. Numerosi sono stati i manuali di diritto d'autore consultati, presenti in bibliografia, scritti da avvocati professionisti della materia. Per descrivere l'attuale situazione, e le modalità di funzionamento delle società, si è fatto uso di articoli di cronaca, riviste del settore e dei materiali presenti sui siti internet delle società di gestione collettiva nonché degli organismi regolatori. La partecipazione a conferenze sull'argomento trattato, o la visione delle relative registrazioni, è stata altrettanto utile alla stesura dell'elaborato, permettendo di riportare le più recenti considerazioni di chi lavora da anni sulla tematica.

La prossimità temporale di molti fatti riportati nella tesi ha comportato difficoltà nel pervenire sempre fonti autorevoli. In tal senso, data l'assenza di letteratura, molte informazioni tratte da internet sono parse faziose e quindi di difficile utilizzo per una trattazione analitica e imparziale. I limiti del lavoro sono dati dalla vastità delle implicazioni che ha il diritto d'autore nel mercato della musica. Si è cercato di offrire la più ampia panoramica della materia ma sono molti gli aspetti correlati che andrebbero approfonditi. Vista l'incertezza del panorama italiano ed europeo le conclusioni a cui si è giunti riescono solo parzialmente a delineare concrete prospettive.

# Capitolo 1

## Le Fonti

### *Sezione 1, Le fonti internazionali universali*

#### 1. Convenzione di Berna, 1886

La *Convenzione di Berna per la protezione delle opere letterarie e artistiche*<sup>1</sup> è la più antica fonte in materia di diritto d'autore. Nelle sue revisioni sono stati modificati alcuni articoli e, attualmente non tutti gli Stati membri hanno ancora aderito all'ultima versione del testo.<sup>2</sup>

I Paesi che aderiscono alla Convenzione entrano a far parte dell'Unione (art. 1), la quale si prefigge, come scritto nel preambolo, di “[...] proteggere nel modo più efficace ed uniforme possibile i diritti degli autori sulle loro opere letterarie ed artistiche [...]”.

L'articolo 2 spiega quali siano le “opere letterarie ed artistiche” effettivamente soggette alla tutela. L'espressione comprende “[...] tutte le produzioni nel campo letterario, scientifico e artistico, qualunque ne sia il modo o la forma di espressione, [...]”. Vengono protette anche traduzioni, adattamenti, riduzioni musicali e altre trasformazioni di un'opera, purché non venga arrecato un pregiudizio ai diritti dell'autore dell'opera originale (art. 2.3).

La Convenzione si applica (artt. 3.1 e 3.2) ad: autori appartenenti a uno dei Paesi dell'Unione e alle loro opere, pubblicate o non; autori non appartenenti ad alcuno dei Paesi dell'Unione che pubblichino la propria opera in un Paese aderente alla Convenzione; autori non appartenenti ad alcuno dei Paesi firmatari ma con residenza in uno di essi. Per “opere

---

<sup>1</sup> La Convenzione è stata siglata a Berna il 9 settembre 1886 da undici Stati (Belgio, Francia, Germania, Italia, Regno Unito, Spagna, Svizzera, Haiti, Liberia, e Tunisia), ed è entrata in vigore negli stessi il 5 dicembre 1887. Le sue lingue ufficiali sono il francese e l'inglese. È costituita da 38 articoli. Il numero di Stati contraenti è aumentato nel corso del '900 arrivando oggi a 164.

<sup>2</sup> Completata a Parigi il 4 maggio 1896, le successive modifiche al testo sono state apportate a Berlino il 13 novembre 1908 (completate a Berna il 20 marzo 1914), a Roma il 2 giugno 1928, a Bruxelles il 26 giugno 1948, a Stoccolma il 14 luglio 1967 e a Parigi il 24 luglio 1971. L'Italia ha ratificato l'ultima versione del testo, l'Atto di Parigi, con legge n. 399 del 20 giugno 1978 (in GU n. 214 del 2 agosto 1978).

pubblicate” si intendono “[...] le opere edite col consenso dei loro autori, qualunque sia il modo di fabbricazione degli esemplari, purché questi, tenuto conto della natura dell’opera, siano messi a disposizione del pubblico in modo tale da soddisfarne i ragionevoli bisogni. [...]” (art. 3.3).

L’articolo 5.1 della Convenzione definisce il “principio di assimilazione”, anche detto “trattamento nazionale”, grazie a cui le opere di un Paese firmatario devono ricevere negli altri Paesi unionisti gli stessi diritti e lo stesso grado di tutela che tali Paesi concedono ai propri cittadini, oltre ai minimi garantiti dalla Convenzione. Questi diritti non sono subordinati ad alcuna formalità e rimangono indipendenti dall’esistenza di protezione nel Paese d’origine dell’opera (art. 5.2).

L’articolo 6-*bis*.1 della Convenzione definisce i diritti morali dichiarando che, indipendentemente dall’eventuale cessione dei diritti patrimoniali, l’autore può rivendicare la paternità sull’opera e opporsi a deformazioni o modifiche che rechino pregiudizio all’opera stessa. Tali diritti rimangono in vigore per lo meno fino all’estinzione dei diritti patrimoniali e i mezzi di ricorso per la loro tutela sono regolati dalla legislazione del Paese dove la protezione viene richiesta (artt. 6-*bis*.2 e 6-*bis*.3).

La durata della protezione, regolamentata dall’articolo 7, predispone che essa non sia inferiore all’intera vita dell’autore, a cui vanno aggiunti 50 anni dopo la morte. Se l’autore è anonimo (art. 7.3) la durata della tutela termina al decorrere del cinquantesimo anno dalla pubblicazione, fatto salvo che il titolare del diritto non si palesi entro la scadenza. Questi termini rappresentano comunque un limite negativo verso il basso, quindi gli Stati sono liberi di ampliare la durata della tutela per gli autori nelle proprie legislazioni nazionali.

Negli articoli seguenti sono sviluppati i temi dei diritti esclusivi riconosciuti agli autori e le “eccezioni e limitazioni” che potrebbero incontrare opere e autori per esigenze rivolte alla fruizione e all’informazione culturale della collettività. Negli articoli 8, 9, 11, 11-*bis*, 11-*ter* e 12, gli autori di opere letterarie e artistiche hanno il diritto esclusivo di concedere e autorizzare: la traduzione delle loro opere, la riproduzione, la radiodiffusione e la comunicazione al pubblico, la rappresentazione, l’esecuzione pubblica, la recitazione, la trasmissione, gli adattamenti e le variazioni.

“Sono lecite le citazioni tratte da un’opera già resa lecitamente accessibile al pubblico [...]” come dichiarato dall’articolo 10. Le legislazioni dei Paesi dell’Unione hanno la riserva di

poter permettere la riproduzione per mezzo stampa, la radiodiffusione o la trasmissione per filo di articoli di attualità su argomenti economici, politici, religiosi, pubblicati in giornali o riviste periodiche, purché sia indicata chiaramente la fonte (art. 10-*bis*).

L'articolo 13 dispone che "Ciascun Paese dell'Unione può, per quanto lo concerne, stabilire riserve e condizioni relative al diritto esclusivo dell'autore di un'opera musicale e dell'autore delle parole, la cui registrazione con l'opera musicale sia già stata autorizzata da quest'ultimo, di autorizzare la registrazione sonora di detta opera musicale, con, se è il caso, le parole; queste riserve e condizioni hanno però effetto strettamente limitato al Paese che le abbia stabilite e non possono in alcun modo ledere il diritto, spettante all'autore, di ottenere un equo compenso, che, in mancanza di amichevole accordo, sarà fissato dall'autorità competente".

L'articolo 17 enuncia come ogni Stato abbia il diritto, tramite l'autorità competente, di vigilare e vietare circolazione, rappresentazione e esportazioni di opere.

I Governi dei Paesi dell'Unione possono tra loro concludere accordi particolari, che concedano agli autori diritti più estesi rispetto a quelli della Convenzione (art. 20).

L'Unione ha un'Assemblea in cui il Governo di ogni Paese è rappresentato da un proprio delegato (art. 22). Essa svolge diverse funzioni volte allo sviluppo e all'applicazione della Convenzione; si riunisce ogni tre anni e esamina le attività del Direttore Generale. Il Comitato esecutivo è eletto dall'Assemblea (art. 23) per la quale prepara il progetto d'ordine del giorno con le proposte relative ai progetti del programma e al bilancio preventivo triennale. Si riunisce una volta l'anno su convocazione del Direttore Generale, il quale è il più alto funzionario dell'Unione. I compiti amministrativi sono svolti dall'Ufficio internazionale "[...] riunito all'Ufficio dell'Unione istituito dalla Convenzione internazionale per la protezione della proprietà industriale. [...]" (art. 24).

L'articolo 25 parla del bilancio preventivo dell'Unione, che "[...] comprende gli introiti e le spese proprie dell'Unione, il suo contributo al bilancio delle spese comuni alle Unioni e, se è il caso, la somma messa a disposizione del bilancio dalla Conferenza dell'Organizzazione. [...]". I Paesi aderenti sono suddivisi in classi per determinare la quota annuale che devono versare.

Gli articoli 28 e 29 trattano le modalità di firma e ratifica della Convenzione, strumenti di adesione che possono essere adottati da qualsiasi Paese e depositati al Direttore Generale.

## 2. Convenzione Universale sul Diritto d'Autore, 1952

La *Convenzione Universale sul il Diritto d'Autore*<sup>3</sup> esprime nel preambolo il riconoscimento della tutela agli autori, aggiungendo un sistema di protezione che non esclude le altre convenzioni internazionali, con lo scopo di assicurare il rispetto dei diritti della persona umana e lo sviluppo della cultura.

L'articolo 1 stabilisce l'impegno di ogni Stato contraente all'adozione di tutte le disposizioni necessarie per assicurare "una protezione sufficiente ed efficace dei diritti degli autori e di ogni altro titolare di tali diritti sulle opere letterarie, scientifiche e artistiche, quali gli scritti, le opere musicali, drammatiche e cinematografiche, le pitture, le incisioni e le sculture". Analogamente alla Convenzione di Berna, è stabilito il "principio di assimilazione" (art. 2) per cui le opere dei cittadini di ciascuno Stato contraente godono negli altri Stati contraenti degli stessi diritti che quest'ultimi accordano ai propri cittadini.

L'articolo 3 dispone che, se in uno Stato contraente la protezione è concessa previa adozione di formalità quali "deposito, registrazione, menzione, certificati notarili, pagamento di tasse, fabbricazione e pubblicazione sul territorio nazionale", tali passaggi burocratici devono considerarsi eseguiti se l'opera, pubblicata per la prima volta fuori dallo stato in questione e con autore non suo cittadino, riporti il simbolo "©" accompagnato dal nome del titolare del diritto d'autore e dall'indicazione dell'anno della prima pubblicazione, apposti in modo e luogo chiaramente leggibili. Queste disposizioni non impediscono comunque agli Stati di richiedere formalità alle opere pubblicate o ai suoi cittadini.

La durata della protezione è, come da articolo 4, regolata dalla legislazione dello Stato contraente. Tuttavia essa non potrà comunque essere inferiore alla durata della vita dell'autore e a 25 anni dopo la sua morte. Nel caso di riduzioni particolari a determinate tipologie di opere, volute dalla legislazione di uno Stato contraente, la durata non potrà essere inferiore a 25 anni a partire dalla prima pubblicazione. Se uno Stato contraente, all'entrata in vigore della Convenzione, non calcoli la protezione in base alla vita dell'autore, la tutela partirà dalla

---

<sup>3</sup> La Convenzione è stata firmata a Ginevra il 6 settembre 1952 ed è stata rivista a Parigi il 24 luglio 1971. Sottoscritta da 32 Stati, ha raggiunto il numero sufficiente di dodici atti di ratifica per l'entrata in vigore il 16 settembre 1955 (art. 9). Il testo ufficiale è stato redatto in inglese e francese (art. 16). È costituita da 21 articoli, una dichiarazione allegata all'articolo 17, una risoluzione concernente l'articolo 11, e due protocolli annessi. L'Italia ha ratificato la prima versione della Convenzione con la legge n. 923 del 19 luglio 1956 (in GU n. 210 del 23 agosto 1956 ed entrata in vigore il 7 settembre 1956); ha reso esecutiva la revisione dell'Atto di Parigi del 1971 con la legge 16 maggio 1977 n. 306 (in GU n. 163 del 16 giugno 1977 ed entrata in vigore il 25 gennaio 1980).



prima pubblicazione dell'opera o della sua registrazione e avrà durata di 25 anni a partire da tali date. Se previsti due o più periodi di protezione, il primo non potrà essere inferiore alla durata minima sopra indicata.

L'autore ha il diritto (art. 5) di fare o far fare traduzioni delle proprie opere, pubblicare e autorizzarne la pubblicazione delle stesse. Lo Stato può limitare le traduzioni attenendosi però a delle precise regole.

È opportuno riportare il concetto di pubblicazione, regolato dall'articolo 6 della Convenzione Universale, che è ricondotto alla sua riproduzione in forma materiale e alla messa a disposizione del pubblico dei suoi esemplari.

La Convenzione istituisce un Comitato intergovernativo di dodici membri (art. 11), avente compito di studiarne l'applicazione e il funzionamento, preparare le revisioni e collaborare con gli altri organismi internazionali del settore. Le conferenze di revisione sono convocate qualora il Comitato lo ritenga necessario o se richiesto da almeno dieci Stati contraenti.

L'articolo 17 sottolinea come “La presente Convenzione non influisce in modo alcuno sulle norme della Convenzione di Berna per la protezione delle opere letterarie e artistiche, né sull'appartenenza all'Unione creata da quest'ultima convenzione. [...]”.

### 3. Convenzione di Roma, 1961

La *Convenzione internazionale sulla protezione degli artisti interpreti o esecutori, dei produttori di fonogrammi e degli organismi di radiodiffusione*<sup>4</sup> dichiara nel preambolo che le decisioni prese dagli Stati sono state animate “[...] dal desiderio di proteggere i diritti degli artisti interpreti o esecutori, dei produttori di fonogrammi e degli organismi di radiodiffusione [...]” che precedentemente non avevano avuto uno spazio abbastanza rilevante nelle altre convenzioni.

L'articolo 1 mette in luce come le disposizioni della Convenzione di Roma non vadano a ledere “[...] la protezione del diritto di autore sulle opere letterarie ed artistiche [...]”.

---

<sup>4</sup> La Convenzione è stata firmata il 26 ottobre 1961 a Roma. Le lingue ufficiali di stesura furono l'inglese, il francese e lo spagnolo. È formata da 34 articoli. Conta attualmente 92 Paesi aderenti. È stata ratificata dall'Italia con la legge 22 novembre 1973 n. 866 (in GU Serie Generale n. 3 del 3 gennaio 1974) entrando successivamente in vigore l'8 aprile 1975.

I soggetti a cui sono rivolti gli articoli sono: gli artisti interpreti o esecutori; i produttori di fonogrammi; gli organismi di radiodiffusione (art. 2). Ad essi dev'essere applicato quello che è definito "trattamento nazionale" che dev'essere "accordato tenuto conto della protezione espressamente assicurata e delle limitazioni espressamente previste nella presente convenzione".

All'articolo 3 sono date importanti definizioni per la comprensione della materia "diritti connessi". Tra esse c'è quella di "artisti interpreti o esecutori" per i quali si intendono "gli attori, i cantanti, i musicisti, i ballerini e le altre persone che rappresentano, cantano, recitano, declamano o eseguono in qualunque altro modo opere letterarie o artistiche".

Gli articoli 4, 5 e 6 trattano di quando debba essere accordato il "trattamento nazionale" ai tre soggetti enunciati all'articolo 2.

La protezione minima degli artisti interpreti ed esecutori è stabilita dall'articolo 7 il quale prevede che non vi sia senza il loro consenso: radiodiffusione e comunicazione al pubblico; fissazione; riproduzione per fini diversi da quelli concordati.

Analogamente per quanto riguarda i produttori di fonogrammi, essi hanno il diritto di autorizzare o di vietare la riproduzione diretta o indiretta dei loro fonogrammi (art. 10).

L'articolo 11 dispone i comportamenti da tenere nel caso in cui sia previsto l'adempimento di formalità come condizione alla protezione per artisti interpreti o esecutori e produttori "[...] tali esigenze saranno considerate come soddisfatte se tutti gli esemplari in commercio del fonogramma pubblicato, ovvero l'involucro che lo contiene, portano una menzione costituita dal simbolo (P) accompagnato dall'indicazione dell'anno della prima pubblicazione, apposta in modo tale da mostrare chiaramente che la protezione è riservata. [...]".

Gli organismi di radiodiffusione possono autorizzare o impedire: la re-emissione delle loro emissioni, la fissazione su supporto materiale delle loro emissioni, la riproduzione, la comunicazione al pubblico (art. 13).

La durata di quanto trattato nella Convenzione è stabilita all'articolo 14. Essa è fissata a non meno di 20 anni che decorrono: dall'anno di fissazione; dall'anno di esecuzione se esse non sono c'è mai stata fissazione; dall'anno in cui ha avuto luogo l'ultima emissione.

#### 4. Patto di New York, 1966

Il *Patto internazionale sui diritti economici, sociali e culturali* è una convenzione che trae origine dalla Dichiarazione Universale dei Diritti dell'Uomo.<sup>5</sup>

Al suo interno sono definiti diversi diritti: all'autodeterminazione dei popoli (art. 1); al divieto di discriminazione (art. 2); alla parità fra uomo e donna (art. 3); al lavoro (art. 6); all'equa retribuzione e all'avanzamento di categoria in base alla sola anzianità e attitudini personali (art. 7); alle libertà sindacali (art. 8); al diritto alla sicurezza sociale (art. 9); al congedo retribuito per lavoratrici prima e dopo il parto (art. 10); al miglioramento continuo delle proprie condizioni di vita (art. 11); alla salute fisica e mentale (art. 12); all'istruzione (art. 13).

Il Patto è d'interesse dal punto di vista del diritto d'autore poiché l'articolo 15.1 dichiara che gli Stati aderenti riconoscono il diritto di ogni individuo "a godere della tutela degli interessi morali e materiali scaturenti da qualunque produzione scientifica, letteraria o artistica di cui egli sia l'autore." L'articolo nella sua interezza riguarda sostanzialmente la libertà di ricerca scientifica e dell'attività creativa.

#### 5. Convenzione di Stoccolma, 1967

La *Convenzione istitutiva dell'Organizzazione Mondiale della Proprietà Intellettuale*,<sup>6</sup> a revisione delle convenzioni di Parigi 1883 e di Berna 1886, sancì la nascita della WIPO/OMPI. Nel 1974 la WIPO/OMPI è diventata Agenzia specializzata dell'Organizzazione delle

---

<sup>5</sup> Il *Patto internazionale sui diritti economici, sociali e culturali* dell'*Organizzazione delle Nazioni Unite* è stato concluso a New York il 16 dicembre 1966, ed è entrato in vigore il 3 gennaio 1976 dopo l'adesione del trentacinquesimo Stato (art. 27). Il suo protocollo opzionale è entrato in vigore, con la decima ratifica, il 6 maggio 2013. Le sue lingue ufficiali sono cinese, francese, inglese, russo e spagnolo. È formato da 31 articoli. La ratifica e l'esecuzione del Patto sono avvenuti in Italia con la legge n. 881 del 25 ottobre 1977 (in GU n. 333 del 7 dicembre 1977). La stessa legge italiana ha autorizzato anche la ratifica del *Patto internazionale relativo ai diritti civili e politici* dell'ONU concluso a New York il 19 dicembre 1966.

<sup>6</sup> La Convenzione WIPO/OMPI è stata firmata a Stoccolma il 14 luglio 1967. È composta da 21 articoli e le sue lingue ufficiali sono il francese, l'inglese, il russo e lo spagnolo. Attualmente gli stati che hanno presentato ratifica sono 191. È stata ratificata dall'Italia con legge n. 424 del 28 aprile 1976 (in GU n. 160 del 19 giugno 1976) entrando successivamente in vigore il 20 gennaio 1977.

Nazioni Unite, per la quale opera affinché vi sia un'adeguata promozione di attività creativa sul piano commerciale tra gli Stati aderenti.<sup>7</sup>

L'articolo 3 definisce gli obiettivi primari dell'OMPI. Essi sono la promozione della protezione intellettuale e la cooperazione amministrativa. Questi propositi sono tradotti concretamente nella tutela del diritto industriale (invenzioni, marchi, disegni e modelli) e del diritto d'autore (musica, letteratura, arti figurative e fotografia).

Le attività dell'OMPI, oltre ai compiti amministrativi, vertono: nella formulazione di normative, che designano standard e regole per la protezione e il rispetto della proprietà intellettuale attraverso trattati internazionali; nell'offerta di programmi di assistenza legale e tecnica agli Stati nel campo della proprietà intellettuale; nelle attività internazionali di classificazione e standardizzazione, che comportino cooperazione tra gli uffici di proprietà industriale riguardanti la documentazione relativa a brevetti, marchi, disegni e modelli industriali; nell'attività di registrazione e archiviazione riguardanti servizi relativi a domande internazionali di brevetti per invenzioni e per la registrazione di marchi e disegni industriali.

La Convenzione di Stoccolma istituì dunque anche gli organi dell'OMPI: l'Assemblea Generale,<sup>8</sup> composta dagli Stati membro; la Conferenza OMPI;<sup>9</sup> il Comitato di Coordinamento,<sup>10</sup> composto da membri eletti tra il comitato esecutivo dell'Unione di Parigi e di Berna; il segretariato dell'Organizzazione, chiamato Ufficio internazionale, il cui capo è il Direttore Generale assistito da due o più Vicedirettori generali deputati (art. 9).

La principale fonte di reddito del bilancio WIPO/OMPI deriva dalle quote che ogni Stato deve versare proporzionalmente alla classe di appartenenza, come stabilito dall'articolo 11 della Convenzione di Stoccolma.

---

<sup>7</sup> L'organismo predecessore della WIPO/OMPI è il BIRPI *Bureaux Internationaux Réunis pour la Protection de la Propriété Intellectuelle*, organizzazione con base a Berna fondata nel 1893 che riuniva i segretariati delle convenzioni di Parigi e Berna. La WIPO diventò successivamente garante anche delle disposizioni derivate dalla Convenzione di Roma del 1961 e della Convenzione di Ginevra del 1971. Ha sede a Ginevra.

<sup>8</sup> L'Assemblea Generale ha funzione di: nomina del Direttore Generale su designazione del Comitato di Coordinamento; revisione e approvazione delle relazioni del Direttore Generale e delle relazioni e attività del Comitato di Coordinamento; adozione del bilancio biennale; adozione dei regolamenti finanziari dell'Organizzazione (art. 6).

<sup>9</sup> La Conferenza è l'organo competente per l'adozione di emendamenti alla Convenzione (art. 7).

<sup>10</sup> Il Comitato di Coordinamento ha funzione di: dare consigli agli organi delle Unioni, all'Assemblea Generale, alla Conferenza e al Direttore Generale sulle questioni amministrative e finanziarie di interesse per questi organismi; preparare il pronto di "ordine del giorno" dell'Assemblea Generale e della Conferenza; proporre un candidato per la carica di Direttore Generale (art. 8).

La funzione fondamentale di promozione e tutela nel mondo è consolidata grazie all'articolo 13 della Convenzione di Stoccolma che attribuisce all'OMPI i compiti di stabilire relazioni di lavoro e cooperazione con le altre organizzazioni intergovernative. L'OMPI inoltre può prendere disposizioni per consultare organizzazioni internazionali non governative e per attuare cooperazioni con esse.

L'articolo 14 disciplina le modalità di accesso all'Organizzazione, con l'intento di consentire la più ampia partecipazione di Stati. Può accedere, depositando gli strumenti di ratifica presso il Direttore Generale, qualsiasi Paese che sia membro delle Unioni di Berna e Parigi o aderente all'Organizzazione delle Nazioni Unite, ad una delle sue Istituzioni specializzate, all'Agenzia Internazionale per l'Energia Atomica e allo Statuto della Corte Internazionale di Giustizia o che sia invitato dall'Assemblea Generale.

## 6. Convenzione di Ginevra, 1971

La formazione della *Convenzione per la protezione dei produttori di fonogrammi contro la riproduzione non autorizzata dei loro fonogrammi*<sup>11</sup> è stata incentivata dalla necessità di ridurre i danni per i produttori e gli artisti coinvolti, dovuti alla crescita di riproduzioni non autorizzate di fonogrammi. La salvaguardia messa in atto da tale Convenzione non contrasta le precedenti disposizioni della Convenzione di Roma, anzi è pensata affinché la protezione dei produttori possa favorire anche gli interessi di autori e artisti interpreti o esecutori che abbiano partecipato alla realizzazione dei fonogrammi.

L'articolo 2 dichiara che gli Stati contraenti devono proteggere i produttori cittadini di altri Membri della Convenzione per la produzione, l'importazione e la distribuzione di copie fatte senza il loro consenso.

Spetta alla legislazione nazionale trovare misure adeguate da adottare per applicare quanto disposto dalla Convenzione di Ginevra. Esse possono comprendere la concessione del diritto d'autore, la legislazione relativa alla concorrenza sleale e la protezione tramite sanzioni penali (art. 3).

---

<sup>11</sup> La Convenzione è un'iniziativa dell'Organizzazione delle Nazioni Unite, firmata a Ginevra il 29 ottobre 1971, le sue lingue ufficiali sono il francese, l'inglese, il russo e lo spagnolo. È costituita da 13 articoli. L'Italia l'ha ratificata con la legge n. 404 del 5 maggio 1976 (in GU n. 154 del 12 luglio 1976), entrata in vigore il 24 marzo 1977.

La durata della protezione, stabilita dagli Stati, è libera ma non può essere minore di 20 anni, che decorrono o dalla realizzazione dei fonogrammi o dall'anno di pubblicazione (art. 4).

## 7. Accordo TRIPS, 1994

I principi di fondo dell'*Accordo sugli aspetti dei diritti di proprietà intellettuale attinenti al commercio*<sup>12</sup> sono tratti dal GATT.<sup>13</sup>

L'articolo 3 espone il concetto del "trattamento nazionale": "Ciascun Membro accorda ai cittadini degli altri Membri un trattamento non meno favorevole di quello da esso accordato ai propri cittadini in materia di protezione della proprietà intellettuale [...]". Altro aspetto importante viene dichiarato dalla clausola della "nazione più favorita", espressa all'articolo 4: "Per quanto riguarda la protezione della proprietà intellettuale, tutti i vantaggi, benefici, privilegi o immunità accordati da un Membro ai cittadini di qualsiasi altro paese sono immediatamente e senza condizioni estesi ai cittadini di tutti gli altri Membri. [...]".

L'articolo 7 dichiara quali siano gli obiettivi di tutto l'Accordo: "La protezione e il rispetto dei diritti di proprietà intellettuale dovrebbero contribuire alla promozione dell'innovazione tecnologica nonché al trasferimento e alla diffusione di tecnologia, a reciproco vantaggio dei produttori e degli utilizzatori di conoscenze tecnologiche e in modo da favorire il benessere sociale ed economico, nonché l'equilibrio tra diritti e obblighi."

La Sezione 1 della Parte II dell'Accordo, *Norme relative all'esistenza, all'ambito e all'esercizio di diritti di proprietà intellettuale*, tratta direttamente la tematica dei diritti d'autore e dei diritti connessi.

---

<sup>12</sup> Il TRIPS *Agreement on Trade Related Aspects of Intellectual Property Rights* è stato concluso a Marrakesh il 15 aprile 1994. L'Accordo costituisce uno degli allegati al Trattato istitutivo della WTO *World Trade Organization*, ufficializzato dal GATT *General Agreement on Tariffs and Trade*, è nato durante i negoziati multilaterali dell'Uruguay Round of Trade Negotiation (1986-94). Le sue lingue ufficiali sono il francese e l'inglese. È costituito da 72 articoli. L'Italia ha ratificato il Trattato e i suoi Allegati con legge n. 747 del 29 dicembre 1994 (in GU n. 7 del 10 gennaio 1995), entrando in vigore l'11 gennaio 1995.

<sup>13</sup> Il GATT *General Agreement on Tariffs and Trade* è un accordo internazionale concluso da 23 Paesi parte della *Conferenza internazionale per il commercio e l'occupazione* a Ginevra il 30 ottobre 1947. Il suo scopo è quello di creare delle relazioni commerciali tra gli Stati aderenti per favorire la liberalizzazione del commercio mondiale. Ha avuto nel corso della sua storia diversi "round" di negoziati inerenti a specifiche tematiche. Il 10 ottobre 1949, l'Italia ha aderito al GATT firmando il protocollo di Annecy, che è stato reso esecutivo dalla legge n. 295 del 5 aprile 1950 ed è divenuta parte contraente a partire dal 30 maggio 1950.

L'articolo 9 dichiara che i Membri del TRIPS devono conformarsi agli articoli da 1 a 21 della Convenzione di Berna e, sancisce come la copertura del diritto d'autore sia posta sulle espressioni e non sulle idee.

L'articolo 10 stabilisce che i programmi per elaboratore debbano essere protetti come opere letterarie secondo quanto stabilito dalla convenzione di Berna e, spiega come le basi di dati debbano essere protette.

Gli autori devono avere il diritto di autorizzare o vietare il noleggio della propria opera o di una copia, questo per evitare un eccessivo noleggio commerciale che potrebbe danneggiare i diritti degli stessi autori (art. 11).

L'articolo 12 dichiara che nei casi in cui la durata della protezione di un'opera non sia calcolata sulla base della vita dell'autore, essa non debba essere inferiore a 50 anni dalla fine dell'anno di pubblicazione autorizzata dell'opera; o se essa non è stata pubblicata entro 50 anni dalla realizzazione, la protezione ha la stessa durata minima ma al decorrere dell'anno di creazione.

Limitazioni ed eccezioni ai diritti esclusivi possono essere imposte dai Membri solamente in casi speciali che non portino conflitto con un normale sfruttamento dell'opera (art. 13).

L'articolo 14 per quanto riguarda i diritti connessi dispone che: gli artisti o esecutori possano impedire la prima fissazione dell'esecuzione, la riproduzione della fissazione, la radiodiffusione e la comunicazione con il pubblico della loro esecuzione dal vivo; ai produttori di fonogrammi sia riconosciuto il diritto di autorizzare o vietare la riproduzione dei loro fonogrammi; gli organismi di radiodiffusione abbiano il diritto di vietare la fissazione, la riproduzione, la ritrasmissione e la comunicazione al pubblico delle loro emissioni (se lo Stato non prevede tali diritti agli organismi di radiodiffusione, essi vanno riconosciuti ai titolari dell'emissione in quanto autori). In tal senso i diritti degli artisti interpreti o esecutori devono essere garantiti per un minimo di 50 anni, e di 20 anni per gli organismi di radiodiffusione. Le condizioni, le limitazioni, le deroghe e le riserve alle disposizioni sono ammesse solo nei limiti di quanto disposto dalla Convenzione di Roma.

## 8. Trattato WCT - WIPO, 1996

Il *WIPO Copyright Treaty*<sup>14</sup> dell'*Organizzazione Mondiale della Proprietà Intellettuale* è un accordo speciale scritto ai sensi dell'articolo 20 della Convenzione di Berna (art. 1), che riguarda la protezione delle opere letterarie e artistiche. Il Trattato è dunque ad integrazione della Convenzione di Berna, e dall'articolo 1 al 14 stabilisce il rapporto con essa. L'incidenza delle tecnologie della società dell'informazione sull'utilizzazione delle opere letterarie e artistiche, ha necessitato le nuove norme internazionali del Trattato le cui motivazioni, come da preambolo, possono essere delineate nell'evoluzione economica, sociale, culturale e tecnica dei suoi Membri. Il preambolo richiede inoltre che vi sia un giusto equilibrio tra i diritti degli autori e l'interesse pubblico.

L'articolo 2 ribadisce come il diritto d'autore copra le espressioni e non le idee, e il successivo articolo 3 recepisce gli articoli dal 2 al 6 della Convenzione di Berna.

Sono aggiunti nel WCT - WIPO due campi di tutela: i programmi per elaboratore (art. 4), indipendentemente dalla loro codifica e forma; i database che costituiscano creazioni intellettuali (art. 5).

Gli articoli 6, 7 e 8 riconoscono agli autori anche il diritto: di distribuzione (consiste nel poter mettere a disposizione del pubblico l'originale o una copia dell'opera per mezzo vendita o altro trasferimento di proprietà); di noleggio (autorizza il noleggio commerciale di programmi per computer, opere cinematografiche e opere incorporate in fonogrammi); di comunicazione con il pubblico via filo o etere (dà modo al pubblico di accedere all'opera in un momento e luogo non stabiliti).

L'articolo 10 riguarda le "limitazioni ed eccezioni", che possono essere introdotte dalle Parti nella propria legislazione.

---

<sup>14</sup> Il Trattato WCT - WIPO *Trattato sul Copyright*, concluso il 20 dicembre 1996 a Ginevra, è entrato in vigore a livello internazionale il 6 marzo 2002 a tre mesi dal deposito del trentesimo strumento di ratifica (art. 20). Le sue lingue ufficiali sono il francese, l'inglese, l'arabo, il cinese, il russo e lo spagnolo. È formato da un preambolo, 25 articoli e 10 dichiarazioni comuni. Il Consiglio europeo con la decisione 2000/278/CE del 16 marzo 2000 *relativa all'approvazione, in nome della Comunità europea, del trattato dell'OMPI sul diritto d'autore e del trattato dell'OMPI sulle interpretazioni ed esecuzioni e sui fonogrammi* (in GUCE L 89 dell'11 aprile 2000) ha autorizzato il presidente del Consiglio a depositare gli strumenti di ratifica. Il 14 dicembre 2009 l'Unione Europea ha depositato lo strumento di ratifica presso la WIPO, e il Trattato WCT è entrato successivamente in vigore negli Stati membri il 14 marzo 2010.



Il Trattato obbliga gli Stati contraenti a fornire rimedi giuridici affinché gli autori possano difendersi dall'elusione di misure tecnologiche, o dalla rimozione o modifica di informazioni e dati determinati per la loro identificazione, necessarie per la gestione dei loro diritti (art. 11). Ogni Stato contraente deve dotarsi, in modo conforme al proprio ordinamento giuridico, di misure necessarie a garantire l'applicazione del Trattato (art. 14). Questo affinché siano garantite le procedure per fare in modo che qualsiasi atto di violazione sia prontamente ed efficacemente risolto, creando dei deterrenti per ulteriori violazioni.

Gli articoli dal 15 al 25 sono relativi all'amministrazione del Trattato. È istituita un'Assemblea delle Parti contraenti il cui compito principale è quello di affrontare le questioni relative al mantenimento e allo sviluppo del trattato nel tempo (art. 15). I compiti amministrativi sono affidati al segretariato dell'OMPI (art. 16).

Il Trattato è aperto agli Stati membro della WIPO - OMPI e a quelli della Comunità europea (art. 19).

## 9. Trattato WPPT - WIPO, 1996

Il *WIPO Performance and Phonograms Treaty*<sup>15</sup> dell'*Organizzazione Mondiale della Proprietà Intellettuale*, all'articolo 1.1, afferma che nessuna sua disposizione pregiudica gli obblighi reciproci incombenti alle Parti contraenti relativi alla Convenzione di Roma.<sup>16</sup>

Il Trattato ha l'obiettivo di far accordare i diritti di due tipi di beneficiari, in particolar modo nell'ambiente digitale: i performer e i produttori di fonogrammi.<sup>17</sup> Questi diritti sono inclusi

---

<sup>15</sup> Il WPPT - WIPO *Trattato sulle Interpretazioni, le esecuzioni ed i fonogrammi* è stato approvato a Ginevra il 20 dicembre 1996 ed entrato in vigore il 20 maggio 2002 dopo l'adesione del trentesimo Stato (art. 29). È formato da un preambolo e 33 articoli. Gli Stati membri sono 87. Le sue lingue ufficiali sono l'inglese, l'arabo, il cinese, il francese, il russo e lo spagnolo. Il Consiglio europeo con la decisione 2000/278/CE del 16 marzo 2000 *relativa all'approvazione, in nome della Comunità europea, del trattato dell'OMPI sul diritto d'autore e del trattato dell'OMPI sulle interpretazioni ed esecuzioni e sui fonogrammi* (in GUCE L 89 dell'11 aprile 2000) ha autorizzato il presidente del Consiglio a depositare gli strumenti di ratifica. Il 14 dicembre 2009 l'Unione Europea ha depositato lo strumento di ratifica presso la WIPO, e il Trattato WPPT è entrato successivamente in vigore negli Stati membri il 14 marzo 2010.

<sup>16</sup> Se il WCT - WIPO si rifà alla Convenzione di Berna, il WPPT - WIPO risulta invece connesso alla *Convenzione internazionale sulla protezione degli artisti interpreti o esecutori, dei produttori di fonogrammi e degli organismi di radiodiffusione*, firmata a Roma il 26 ottobre del 1961.

<sup>17</sup> Non sono considerate all'interno del Trattato le opere audiovisive.

nello stesso strumento poiché la maggioranza dei diritti garantiti dal Trattato agli artisti interpreti ed esecutori sono diritti collegati alla loro fissazione.

Il Trattato WPPT - WIPO garantisce agli artisti interpreti ed esecutori il diritto di rivendicare la paternità sulle loro esecuzioni (art. 5 *Diritti morali*) e i diritti patrimoniali sulle loro performance non fissate, relativi a radiodiffusione, comunicazione al pubblico e fissazione di una loro esecuzione non fissata (art. 6). Per quanto riguarda le performance fissate su fonogrammi il Trattato permette invece agli artisti di godere del diritto di: riproduzione (art. 7), di distribuzione (art. 8), di noleggio (art. 9) e di messa a disposizione del pubblico (art. 10).

Ai produttori sono riconosciuti gli stessi diritti degli artisti interpreti ed esecutori relativi alle esecuzioni fissate (artt. 11-14).

L'articolo 15 prevede che gli artisti interpreti o esecutori e i produttori di fonogrammi abbiano diritto ad una remunerazione unica ed equa per l'uso diretto o indiretto dei fonogrammi, pubblicati a fini commerciali, di radiodiffusione o comunicazione al pubblico. Tuttavia ogni Parte contraente può limitare questo diritto formulando una riserva al trattato (art. 15.3).

L'articolo 16 regola "limitazioni ed eccezioni" estese, come nel WCT - WIPO, a tutti i diritti e all'ambiente digitale.

La durata della protezione "[...] non potrà essere inferiore a un periodo di 50 anni a decorrere dalla fine dell'anno in cui l'esecuzione è stata fissata su fonogramma. [...]" (art. 17) ed i diritti disposti dal Trattato non devono essere soggetti ad alcuna formalità per essere goduti (art. 20).

Anche in questo caso è stata istituita un'Assemblea delle Parti contraenti dedita al mantenimento e allo sviluppo del Trattato (art. 24).

## Sezione 2, Gli strumenti regionali

### A) Consiglio d'Europa

#### 10. Convenzione europea per la salvaguardia dei diritti dell'uomo e delle libertà fondamentali, Roma 1950

La CEDU *Convenzione europea per la salvaguardia dei diritti dell'uomo e delle libertà fondamentali*<sup>18</sup> riguarda i diritti civili e politici ed ha un sistema di controllo costituito dalla Corte europea dei diritti umani. Nel preambolo è espresso profondo attaccamento alle libertà fondamentali, considerate come base della giustizia e della pace nel mondo. È inoltre espressa la volontà di perseguire e assicurare la garanzia collettiva di alcuni diritti annunciati nella *Dichiarazione Universale dei Diritti dell'Uomo*.<sup>19</sup>

Al suo interno non vi sono disposizioni specifiche riguardanti la cultura o il diritto d'autore, ma la Convenzione risulta d'interesse per la materia trattata grazie al suo articolo 10 sulla *Libertà di espressione* di ogni individuo. Al suo interno è specificato che l'articolo non esclude la possibilità per gli Stati di avere un regime di autorizzazioni per le radiodiffusioni e le imprese cinematografiche e televisive, non escludendo formalità, condizioni, restrizioni o sanzioni.

---

<sup>18</sup> La CEDU è stata firmata a Roma il 4 novembre 1950 da Belgio, Danimarca, Francia, Grecia, Irlanda, Islanda, Italia, Lussemburgo, Norvegia, Paesi Bassi, Regno Unito, Svezia, Turchia (i 12 stati allora membri del Consiglio d'Europa). La Convenzione è composta dal preambolo e da 59 articoli suddivisi in 3 titoli. Ha 14 protocolli, elaborati successivamente all'entrata in vigore, che integrano le sue disposizioni attraverso diritti aggiuntivi che forniscono una protezione più ampia. È entrata in vigore il 3 settembre 1953 e gli Stati membri sono oggi i 47 paesi che formano il Consiglio d'Europa. In Italia è entrata in vigore il 10 ottobre 1955 grazie alla legge n. 848 del 4 agosto 1955, attinente la ratifica della Convenzione CEDU e del suo protocollo aggiuntivo firmato a Parigi il 20 marzo 1952 (in GU n. 221 del 24 settembre 1955).

<sup>19</sup> La *Dichiarazione Universale dei Diritti dell'Uomo* è stata approvata dall'Assemblea Generale dell'Organizzazione delle Nazioni Unite il 10 dicembre 1948.

## B) Unione Europea

### a. Normativa primaria

#### 11. Carta dei diritti fondamentali dell'Unione Europea, Nizza 2000

L'articolo 17 della *Carta dei diritti fondamentali dell'Unione Europea*<sup>20</sup> sancisce la protezione della proprietà intellettuale.

### b. Normativa derivata - atti vincolanti

#### 12. Regolamento 2017/1128/UE<sup>21</sup> *relativo alla portabilità trans-frontaliera di servizi di contenuti online nel mercato interno. Testo rilevante ai fini del SEE*<sup>22</sup>

Gli abbonati a contenuti online relativi a video, tv online *on demand*, musica in *streaming* e videogiochi devono poter accedere a tali servizi allo stesso modo e senza costi aggiuntivi a come lo fanno nel proprio Stato membro anche quando si trovano in un'altro Stato membro.

---

<sup>20</sup> La carta è stata proclamata a Nizza il 7 dicembre 2000 (in GUCE 18 dicembre 2000, n. C 364) ed è stata successivamente riproclamata in una versione aggiornata il 12 dicembre 2007 (in GUUE 14 dicembre 2007, n. C 303) a Strasburgo da Parlamento, Consiglio e Commissione. Al suo interno sono enunciati diritti e principi che dovranno essere rispettati dall'Unione in sede di applicazione del diritto comunitario. Ha un preambolo e 54 articoli suddivisi in 7 capi corrispondenti ai valori fondamentali dell'Unione: Dignità (artt. 0-5); Libertà (artt. 6-19); Uguaglianza (artt. 20-26); Solidarietà (artt. 27-38); Cittadinanza (artt. 35-46); Giustizia (artt. 47-50); Disposizioni generali (artt. 51-54).

<sup>21</sup> In GUUE L 168 del 30 giugno 2017. Il regolamento si applica a partire dall'1 aprile 2018. Del Parlamento europeo e del Consiglio, del 14 giugno 2017.

<sup>22</sup> Il SEE *Spazio economico europeo* è nato l'1 gennaio 1994 dopo l'accordo stipulato tra l'AELS *Associazione Europea per il Libero Scambio* e la Comunità Europea con l'obiettivo di istituire la libertà di circolazione di persone, servizi, merci e capitali promuovendone lo sviluppo. La decisione 94/1/CECA, CE del Consiglio e della Commissione, del 13 dicembre 1993, hanno approvato la conclusione dell'accordo (in GUCE L 1 del 3 gennaio 1994).

13. Regolamento 2017/1563/UE<sup>23</sup> *relativo allo scambio trans-frontaliero tra l'Unione e i paesi terzi di copie in formato accessibile di determinate opere e di altro materiale protetto da diritto d'autore e da diritti connessi a beneficio delle persone non vedenti, con disabilità visive o con altre difficoltà nella lettura di testi a stampa*

Tratta lo scambio trans-frontaliero, tra l'Unione Europea e Paesi terzi, di copie in formato accessibile di determinate opere e altri materiali protetti da diritto d'autore e diritti connessi a beneficio di persone non vedenti, ipovedenti o diversamente abilitate alla stampa.

14. Direttiva 93/83/CEE<sup>24</sup> *per il coordinamento di alcune norme in materia di diritto d'autore e diritti connessi applicabili alla radiodiffusione via satellite e alla ritrasmissione via cavo*

Tratta la trasmissione via satellite di opere d'autore per le quali è stabilita la necessità dell'autorizzazione da parte del titolare del diritto. Diritto che può essere acquisito dal titolare solo previo accordo. Agli artisti è concesso il diritto esclusivo di: trasmissione di spettacoli dal vivo via satellite; registrare una prestazione non incisa; riprodurre un'incisione di una performance. Ad ogni uso di un fonogramma, per mezzo satellite, va corrisposta un'equa remunerazione agli artisti interpreti o ai produttori di fonogrammi o ad entrambi. Le organizzazioni di radiodiffusione hanno diritti esclusivi sulla ritrasmissione, la fissazione e la riproduzione delle fissazioni delle loro trasmissioni. Possono essere imposti dei limiti al diritto di autorizzare o vietare la trasmissione, ad esempio nel caso di uso privato o di brevi estratti in relazione alla segnalazione di eventi in corso. Gli Stati membri possono istituire una protezione più ampia di quella richiesta dalla direttiva.

La direttiva verte inoltre sulla ritrasmissione via cavo delle trasmissioni. Essa è regolata dal diritto d'autore e dai diritti connessi negli Stati membri e da accordi tra proprietari del copyright, titolari dei diritti connessi e operatori dei servizi via cavo. Questi diritti, di autorizzazione o divieto di ritrasmissione via cavo di una trasmissione, sono esercitati attraverso una società di gestione collettiva. Ciò è però escluso nel caso in cui i diritti siano esercitati da un'emittente per quanto riguarda le proprie trasmissioni. Qualora non sia

---

<sup>23</sup> In GUUE L 242 del 20 settembre 2017. Del Parlamento europeo e del Consiglio, del 13 settembre 2017. Il regolamento si applica a partire dal 10 ottobre 2017.

<sup>24</sup> In GUCE L 248 del 6 ottobre 1993. Del Consiglio, del 27 settembre 1993. La direttiva è stata recepita dall'Italia con il d.lgs. n. 581 del 23 ottobre 1996 (in GU n. 270 del 18 novembre 1996).

possibile raggiungere un accordo che consenta la ritrasmissione via cavo di una trasmissione, le parti possono avvalersi dell'assistenza di uno o più mediatori. I mediatori hanno il compito di fornire assistenza con la negoziazione e possono anche presentare raccomandazioni non vincolanti alle parti. Infine, la direttiva stabilisce anche le norme che disciplinano l'impatto delle nuove disposizioni sulle situazioni esistenti, con particolare riferimento ai contratti correnti e ai sistemi di arbitrato per le controversie sulla ritrasmissione via cavo delle trasmissioni.

15. Direttiva 96/9/CE<sup>25</sup> *relativa alla tutela giuridica delle banche di dati alle quali si applica indipendentemente dalla loro forma (elettronica o a stampa)*

Il database è definito all'interno della direttiva come “una raccolta di opere, dati o altri materiali indipendenti disposti in modo sistematico o metodico e accessibili individualmente con mezzi elettronici o di altro tipo”. La direttiva non si applica al software utilizzato nella creazione o gestione del database o alle opere e materiali in esso contenuti. Essa non influisce sulle disposizioni legali che riguardano brevetti, marchi, disegni e modelli o concorrenza sleale. Gli obiettivi sono quelli di dare la protezione del copyright ai database e protezione *sui generis* per i contenuti del database.

16. Direttiva 2000/31/CE<sup>26</sup> *relativa a taluni aspetti giuridici dei servizi delle società dell'informazione e, in particolare al commercio elettronico, nel mercato interno*

Regola nello specifico servizi online che inerenti: servizi di informazione, vendita, pubblicità, servizi professionali, servizi di intrattenimento, servizi intermediari di base (accesso a internet, trasmissione e stoccaggio di informazione), servizi gratuiti finanziati da pubblicità e sponsorizzazioni.

---

<sup>25</sup> In GUCE L 77 del 27 marzo 1996. Del Parlamento europeo e del Consiglio, dell'11 marzo 1996. La direttiva è stata recepita dall'Italia con il d.lgs. n. 169 del 6 maggio 1999 (in GU n. 138 del 15 giugno 1999).

<sup>26</sup> In GUCE L 178 del 17 luglio 2000. Del Parlamento Europeo e del Consiglio dell'8 giugno 2000. La direttiva è stata recepita dall'Italia con il d.lgs. n. 70 del 9 aprile 2003 (in GU n. 87 del 14 aprile 2003).

17. Direttiva 2001/29/CE<sup>27</sup> *sull'armonizzazione di taluni aspetti del diritto d'autore e dei diritti connessi nella società dell'informazione*

Sopperisce alla necessità di assicurare una tutela generalizzata al diritto d'autore e di armonizzare le normative nazionali, affinché sia favorita la libera circolazione all'interno della Comunità Europea delle opere intellettuali portando sviluppo al mercato comune, decisamente più innovativo e concorrenziale di quello dei singoli Stati membri. Inoltre la direttiva svolge il fondamentale compito di fornire indicazioni agli Stati membri su come adeguare le proprie legislazioni ai trattati WIPO/OMPI WCT e WPPT del 1996. La direttiva stabilisce come gli Stati comunitari abbiano l'obbligo di tutelare i diritti esclusivi di riproduzione, di comunicazione delle opere al pubblico e di distribuzione, spettanti ad autori, artisti interpreti ed esecutori, produttori di fonogrammi e delle prime fissazioni su pellicola e agli organismi di radiodiffusione. È posta rilevanza anche alle eccezioni e limitazioni a tali diritti esclusivi che ogni Stato membro può introdurre nel proprio ordinamento (ad esempio le riproduzioni effettuate da biblioteche, musei o archivi o quelle a fini non commerciali). Contro l'elusione delle misure tecnologiche la direttiva prevede per gli Stati anche obblighi specifici di protezione giuridica, questo per ostacolare qualsiasi atto sull'opera non autorizzato dal titolare del diritto d'autore o connesso. Sono 15 gli articoli all'interno della direttiva, suddivisi in 4 capi in cui sono mantenute o modificate alcune disposizioni delle direttive precedenti integrandoli nella prospettiva della società dell'informazione.

18. Direttiva 2001/84/CE<sup>28</sup> *relativa al diritto dell'autore di un'opera d'arte sulle successive vendite dell'originale*

La legislazione degli Stati membri dev'essere armonizzata a livello comunitario introducendo un "diritto di seguito" obbligatorio, a beneficio dell'autore. Esso si applica alle opere d'arte grafica o plastiche come quadri, collage, dipinti, disegni, incisioni, stampe, litografie, sculture, arazzi, ceramiche, oggetti in vetro e fotografie, purché siano interamente ad opera dell'artista o qualora si tratti di copie considerate opere d'arte originali in base a metodi di produzione

---

<sup>27</sup> In GUCE L 167 del 22 giugno 2001. Del Parlamento europeo e del Consiglio, del 22 maggio 2001. La direttiva è stata recepita dall'Italia con il d.lgs. n. 68 del 9 aprile 2003 (in GU n. 87 del 14 aprile 2003).

<sup>28</sup> In GUCE L 272 del 13 ottobre 2001. Del Parlamento europeo e del Consiglio, del 27 settembre 2001. La direttiva è stata recepita dall'Italia con il d.lgs. n. 118 del 13 febbraio 2006 (in GU n. 71 del 25 marzo 2006).

professionali. Il diritto di seguito non si applica ai manoscritti originali di scrittori o compositori.

19. Direttiva 2002/22/CE<sup>29</sup> *relativa al servizio universale e ai diritti degli utenti in materia di reti e di servizi di comunicazione elettronica (direttiva servizio universale)*

La sua legislazione garantisce norme ad hoc per la fornitura di servizi di comunicazione elettronica all'interno dell'UE stabilendo obblighi relativi alla fornitura di determinati servizi obbligatori e definendo i diritti degli utenti finali e i corrispondenti obblighi delle imprese che forniscono reti di comunicazione elettronica e servizi disponibili per il pubblico.

20. Direttiva 2002/58/CE<sup>30</sup> *relativa al trattamento dei dati personali e alla tutela della vita privata nello specifico settore delle comunicazioni elettroniche*

Al suo interno sono stabilite norme per garantire la sicurezza nel trattamento dei dati personali, la notifica delle violazioni dei dati personali e la riservatezza delle comunicazioni. Vengono inoltre vietate le comunicazioni indesiderate qualora non vi sia il consenso da parte dell'utente.

21. Direttiva 2004/48/CE<sup>31</sup> *sul rispetto dei diritti di proprietà intellettuale e necessaria per contrastare efficacemente il dilagante fenomeno della pirateria*

Essa prevede delle norme comuni che gli Stati devono adottare per sanzionare le violazioni dei diritti di proprietà intellettuale, brevetti e marchi. "La tutela della proprietà intellettuale dovrebbe consentire all'inventore o al creatore di trarre legittimo profitto dalla sua invenzione o dalla sua creazione" questo è previsto dal secondo considerando della direttiva. Gli Stati membri sono vincolati al TRIPS, accordo che da disposizioni per l'utilizzo degli strumenti necessari al rispetto dei diritti di proprietà intellettuale che fungono da norme comuni per tutti gli Stati. Essendo però presenti molte differenze sugli strumenti che assicurano la protezione e visto l'aumento della pirateria, la direttiva vuole potenziare gli strumenti di protezione dei

---

<sup>29</sup> In GUCE L 108 del 24 aprile 2002. Del Parlamento europeo e del Consiglio, del 7 marzo 2002. La direttiva è stata recepita dall'Italia con il d.lgs. n. 259 del 1 agosto 2003 (in GU n. 214 del 15 settembre 2003).

<sup>30</sup> In GUCE L 201 del 31 luglio 2002. Del Parlamento europeo e del Consiglio, del 12 luglio 2002. La direttiva è stata recepita dall'Italia con il d.lgs. n. 196 del 30 giugno 2003 (in GU n. 174 del 29 luglio 2003).

<sup>31</sup> In GUCE L 195 del 2 giugno 2004. Del Parlamento europeo e del Consiglio, del 29 aprile 2004. La direttiva è stata recepita dall'Italia con il d.lgs. n. 40 del 16 marzo 2006 (in GU n. 38 del 15 febbraio 2006).



diritti esclusivi riconosciuti ai titolari di opere intellettuali. L'obiettivo è dunque quello di avvicinare le varie legislazioni per assicurare un "livello elevato, equivalente e omogeneo di protezione della proprietà intellettuale nel mercato interno". Sono 22 gli articoli suddivisi in tre capi. Il Capo II è a sua volta suddiviso in tre sezioni riguardanti rispettivamente: l'obbligo generale, gli elementi di prova, il diritto d'informazione. L'articolo 3 riassume gli intenti della direttiva: gli Stati devono definire le misure, le procedure e i mezzi da mettere in pratica per la tutela dei diritti di proprietà intellettuale. L'articolo 15 stabilisce come l'autorità giudiziaria possa, a spese dell'autore della violazione, divulgare le sue decisioni finali come azione deterrente verso future trasgressioni. Questa direttiva rappresenta il quadro giuridico generale CE per la tutela della proprietà intellettuale (intesa anche come inclusiva dei diritti di proprietà industriale). Ha il fine di avvicinare le legislazioni degli Stati membri e assicurare un "livello elevato, equivalente ed omogeneo" di tutela nel settore. In particolare, si stabiliscono misure, procedure e mezzi di ricorso contro le violazioni che gli Stati membri devono prevedere nel proprio ordinamento nazionale. Disposizioni di carattere generale sono introdotte in tema di: misure provvisorie e cautelari, misure correttive (come le ingiunzioni), risarcimento del danno e sanzioni. La direttiva legittima espressamente gli organismi di gestione collettiva dei diritti di proprietà intellettuale a chiedere l'applicazione degli strumenti di tutela previsti nell'interesse dei propri rappresentati (art. 4). La direttiva 2004/48/CE in riferimento al diritto d'autore e ai diritti connessi stabilisce espressamente che la direttiva 2001/29/CE è disciplina speciale, destinata a prevalere in caso di contrasto.

22. Direttiva 2006/115/CE<sup>32</sup> *concernente il diritto di noleggio, il diritto di prestito e taluni diritti connessi al diritto di autore in materia di proprietà intellettuale*

Sostituisce la precedente direttiva del Consiglio 92/100/CEE<sup>33</sup> (in materia di diritto di noleggio, diritto di prestito e taluni diritti connessi al diritto d'autore). Al suo interno sono tutelati i diritti di noleggio e prestito delle opere protette dal diritto d'autore. Questi appartengono all'autore, agli artisti interpreti esecutori o al produttore di fonogrammi, e possono essere trasferiti o ceduti previa un'equa remunerazione. Inoltre gli artisti interpreti ed

---

<sup>32</sup> In GUCE L 376 del 27 dicembre 2006. Del Parlamento europeo e del Consiglio, del 12 dicembre 2006. La Legge italiana sul Diritto d'Autore era già conforme a quanto previsto dalla direttiva, quindi non ha dovuto predisporre un atto di recepimento specifico.

<sup>33</sup> In GUCEE L 346 del 27 novembre 1992. Recepita in Italia con il d.lgs. n. 685 del 16 novembre 1994 (in GU n. 293 del 16 dicembre 1994).

esecutori e i produttori hanno diritto esclusivo di distribuzione e fissazione delle prestazioni e dei fonogrammi.

23. Direttiva 2006/116/CE<sup>34</sup> *concernente la durata di protezione del diritto d'autore e di alcuni diritti connessi*

Sostituisce la direttiva 93/98/CEE<sup>35</sup> (in materia di durata di protezione del diritto d'autore e di alcuni diritti connessi) e al considerando n. 3 giustifica la sua azione “in modo che le durate di protezione siano identiche in tutta la Comunità”. Tale scopo è sviluppato negli articoli 1 e 3 riguardanti rispettivamente la durata dei diritti d'autore e la durata dei diritti connessi. I diritti d'autore “durano tutta la vita dell'autore e sino al termine del settantesimo anno dopo la sua morte indipendentemente dal momento in cui l'opera è stata resa lecitamente accessibile al pubblico”. È inoltre confermato che i diritti degli artisti interpreti ed esecutori durano 50 anni dall'esecuzione, decorrenza che può partire dal momento della prima comunicazione al pubblico o pubblicazione (azioni che devono però avvenire entro i 50 anni dall'esecuzione). Analogamente vengono predisposti i diritti di durata del produttore di fonogrammi. Gli organismi di radiodiffusione invece vedono scadere i propri diritti con il cinquantesimo anno successivo alla loro prima emissione. L'articolo 7 regola il comportamento che gli Stati devono osservare in termini di protezione nei confronti di opere straniere di Stati non facenti parte della CE. Vigè il principio di reciprocità assoluta, per cui dovrà essere concessa una tutela pari a quella data dallo Stato d'origine dell'opera, che comunque non sarà superiore a quella data dall'articolo 1 della direttiva. Tale disposizione vale sia per il diritto d'autore che per i diritti connessi. L'articolo 8 dispone che i termini previsti dalla direttiva hanno inizio l'1 gennaio dell'anno successivo al fatto costitutivo del diritto, questo per uniformare anche in tal senso gli Stati aderenti. È infine disposto all'articolo 12, l'obbligo per gli Stati membri di comunicare alla commissione “ogni nuovo progetto governativo relativo a nuovi diritti connessi” e testi di diritto interno relativi alla disciplina in questione.

---

<sup>34</sup> In GUCE L 372 del 27 dicembre 2006. Del Parlamento europeo e del Consiglio, del 12 dicembre 2006. La Legge italiana sul Diritto d'Autore era già conforme a quanto previsto dalla direttiva, quindi non ha dovuto predisporre un atto di recepimento specifico.

<sup>35</sup> In GUCCE L 290 del 24 novembre 1993. Recepita in Italia con il d.lgs. n. 154 del 26 maggio 1997 (in GU n. 136 del 13 giugno 1997).

24. Direttiva 2008/95/CE<sup>36</sup>  *sul ravvicinamento delle legislazioni degli Stati membri in materia di marchi d'impresa*

È di interesse per la materia trattata poiché l'articolo 4 prevede come “[...] sia possibile vietare l'uso del marchio di impresa [...] in base a: [...] iii) un diritto d'autore; [...]”.

25. Direttiva 2009/24/CE<sup>37</sup>  *relativa alla tutela giuridica dei programmi per elaboratore*

I programmi per elaboratore sono posti sotto la tutela del diritto d'autore al pari delle opere letterarie e ai sensi della Convenzione di Berna. La protezione comprende anche il materiale preparatorio per la loro progettazione. Sostituisce la precedente direttiva del Consiglio 91/250/CEE.<sup>38</sup>

26. Direttiva 2011/77/UE<sup>39</sup>  *a modifica della direttiva 2006/116/CE concernente la durata di protezione del diritto d'autore e di alcuni diritti connessi*

Sono estesi a 70 anni di protezione i diritti connessi nel caso in cui vi sia la fissazione di un'esecuzione su fonogramma lecitamente pubblicata dopo l'esecuzione. Sono inoltre previste delle misure di tutela per gli artisti interpreti o esecutori nei rapporti contrattuali con il produttore di fonogrammi. La direttiva modifica il modo in cui viene calcolata la durata della protezione delle composizioni musicali con testo, aventi quindi almeno un autore del testo e un compositore musicale: 70 anni decorrono dalla morte dell'ultimo tra i due.

27. Direttiva 2012/28/UE<sup>40</sup>  *su taluni utilizzi consentiti di opere orfane*

Tali utilizzi sono effettuati da soggetti attivi nella promozione del patrimonio culturale (biblioteche, archivi, istituti di istruzione o per il patrimonio cinematografico, emittenti di

---

<sup>36</sup> In GUCE L 299 del 8 novembre 2008 . Del Parlamento europeo e del Consiglio, del 22 ottobre 2008.

<sup>37</sup> In GUCE L 111 del 5 maggio 2009. Del Parlamento europeo e del Consiglio, del 23 aprile 2009.

<sup>38</sup> In GUCEE L 122 del 17 maggio 1991. Recepita dall'Italia con d.l. n. 518 del 29 dicembre 1992 n. 518 (in GU n. 306 del 31 dicembre 1992).

<sup>39</sup> In GUUE L 265 dell'11 ottobre 2011. Del Parlamento europeo e del Consiglio, del 27 settembre 2011. Il recepimento in Italia è avvenuto con il d.lgs. n. 22 del 21 febbraio 2014 (in GU Serie Generale n. 58 dell'11 marzo 2014).

<sup>40</sup> In GUUE L 299 del 27 ottobre 2012. Del Parlamento europeo e del Consiglio, del 25 ottobre 2012. Recepimento in Italia avvenuto con il d.lgs. n. 163 del 10 novembre 2014 (in GU Serie Generale n. 261 del 10 novembre 2014).

servizio pubblico,...). L'articolo 2 della direttiva fornisce una definizione di opera orfana, detta tale qualora nessuno dei titolari dei diritti sia stato individuato o rintracciato. È disposto che debba avvenire una meticolosa e diligente ricerca del titolare del diritto in collaborazione tra gli Stati dell'UE, i quali devono condividere tra loro la informazioni a riguardo. Questa condivisione avviene grazie ad una banca dati europea creata dall'UAMI *Ufficio per l'Armonizzazione del Mercato Interno*.

28. Direttiva 2014/26/UE<sup>41</sup> (c.d. Direttiva Barnier) *sulla gestione collettiva dei diritti d'autore e dei diritti connessi e sulla concessione di licenze multi-territoriali per i diritti su opere musicali per l'uso online nel mercato interno*

La direttiva ha lo scopo di migliorare il funzionamento degli organismi di gestione collettiva dei diritti d'autore e vuole “garantire una concessione di licenze per i diritti d'autore comune in tutta l'Unione Europea per quanto riguarda le opere musicali disponibili online”. La concessione di licenze online per le opere musicali mira ad essere agevolata tramite gli organismi di gestione collettiva i quali “riscuotono, gestiscono e distribuiscono i guadagni derivanti dallo sfruttamento dei diritti affidati loro dai titolari dei diritti (ossia coloro che hanno prodotto l'opera musicale)”. Queste società offrono anche servizi di rilascio delle licenze di utilizzazione delle opere protette e monitorano l'effettiva utilizzazione dei diritti. Senza società di gestione collettiva i titolari dei diritti non sarebbero in grado di controllare gli usi delle loro opere andando quindi a perdere la remunerazione che gli spetta. L'obiettivo della direttiva è dunque quello di rendere più efficienti le società di gestione collettiva<sup>42</sup> già esistenti e di garantire ai titolari dei diritti libertà nella scelta della società a cui affidare la gestione dei diritti sulle proprie opere, equa distribuzione dei compensi e parità di trattamento.

---

<sup>41</sup> In GUUE L 84 del 20 marzo 2014. Del Parlamento europeo e del Consiglio, del 26 febbraio 2014 Il recepimento in Italia è avvenuto con il d.lgs. n. 35 del 15 marzo 2017 (in GU Serie Generale n. 72 del 27 marzo 2017).

<sup>42</sup> Le società vanno distinte in *organismi di gestione collettiva* e *entità di gestione indipendente*. Sono definite all'articolo 3, Definizioni: “[...] «organismo di gestione collettiva»: un organismo autorizzato, per legge o in base a una cessione dei diritti, una licenza o qualsiasi altro accordo contrattuale, a gestire i diritti d'autore o i diritti connessi ai diritti d'autore per conto di più di un titolare dei diritti, a vantaggio collettivo di tali titolari come finalità unica o principale e che soddisfa uno o entrambi i seguenti criteri: i) è detenuto o controllato dai propri membri; ii) è organizzato senza fini di lucro; b) «entità di gestione indipendente»: un organismo autorizzato, per legge o in base a una cessione dei diritti, una licenza o qualsiasi altro accordo contrattuale, a gestire i diritti d'autore o i diritti connessi ai diritti d'autore per conto di più di un titolare dei diritti, a vantaggio collettivo di tali titolari, come finalità unica o principale, il quale: i) non è né detenuto né controllato, direttamente o indirettamente, integralmente o in parte, dai titolari dei diritti; e ii) è organizzato con fini di lucro; [...]”.

La direttiva introduce inoltre le “concessioni di licenza multi-territoriale”, questa permette ai fornitori di servizi musicali online di poter ottenere le licenze da organismi di gestione collettiva che perano in contesto trans-frontaliero interno dell’Unione Europea. Precedentemente i fornitori di servizi musicali online dovevano ottenere le licenze per i servizi musicali di tutta l’UE da organismi di gestione collettiva separati in ciascun paese. Verrà dunque ad aumentare l’offerta ai consumatori in termini di scelta nel numero di piattaforme online da cui scaricare o ascoltare in *streaming* musica, e sarà così incoraggiata “la nascita di nuovi modelli di accesso alle opere musicali”. I comportamenti promossi da questa direttiva sono anche d’incentivo alla diffusione legale dei servizi musicali online, quindi dovrebbe aiutare a contrastare la lotta alla pirateria e le violazioni online del diritto d’autore.<sup>43</sup>

29. Direttiva 2017/1564/UE<sup>44</sup> *relativa a taluni utilizzi consentiti di determinate opere e di altro materiale protetto da diritto d’autore e da diritti connessi a beneficio delle persone non vedenti, con disabilità visive o con altre difficoltà nella lettura di testi a stampa*

L’iniziativa ha origine nel trattato di Marrakech, firmato dall’UE il 30 aprile 2014,<sup>45</sup> volto a facilitare l’accesso alle opere pubblicate per le persone non vedenti, con disabilità visive o con altre difficoltà nella lettura di testi a stampa. Lo scambio trans-frontaliero di copie in formato accessibile, a beneficio delle persone non vedenti o con disabilità visive, è dunque previsto tra gli stati dell’UE e gli stati firmatari del trattato di Marrakech. Le sue disposizioni modificano anche la direttiva 2001/29/CE.

30. Decisioni:

- 71/224/CEE<sup>46</sup> *relativa ad una procedura ai sensi dell’articolo 86 del trattato CEE (IV/26760 - GEMA)*. Decreta che un autore non ha obbligo di cedere la totalità dei diritti d’autore ad una società di gestione collettiva. È però facoltà delle *collecting societies*

---

<sup>43</sup> Per approfondimenti si veda il capitolo 3 sezione 1.

<sup>44</sup> In GUUE L 242 del 20 settembre 2017. Del Parlamento europeo e del Consiglio, del 13 settembre 2017. È entrata in vigore il 10 ottobre 2017, come previsto dall’articolo 12. L’Italia non ha ancora recepito la direttiva, la scadenza prevista data all’articolo 11 è l’11 ottobre 2018.

<sup>45</sup> Decisione 2014/221/UE del Consiglio del 14 aprile 2014 (in GUUE L 115 del 17 aprile 2014).

<sup>46</sup> In GUCEE L 134 del 20 giugno 1971. Della Commissione, del 2 giugno 1971.

richiedere nell'ambito di una stessa categoria di diritti la "cessione di tutte le opere di un membro, comprese quelle future".

- 72/268/CEE<sup>47</sup> *relativa ad una procedura ai sensi dell'articolo 86 del trattato CEE (IV/26.760 - GEMA)*. Modificando il testo dell'articolo 1.7 della decisione 71/224/CEE viene posta a tre anni la durata del contratto di cessione dei diritti d'autore.
- 82/204/CEE<sup>48</sup> *relativa ad una procedura ai sensi dell'articolo 86 del trattato CEE (IV/29.971 - GEMA-Satzung)*. Mira ad evitare che si formi integrazione verticale tra autori ed utilizzatori a danno della concorrenza dei primi.
- 2000/278/CE<sup>49</sup> *relativa all'approvazione, in nome della Comunità europea, del trattato dell'OMPI sul diritto d'autore e del trattato dell'OMPI sulle interpretazioni ed esecuzioni e sui fonogrammi*. Il Consiglio ha autorizzato il suo presidente a depositare gli strumenti di ratifica dei Trattati WIPO/OMPI WCT e WPPT adeguando la normativa comunitaria ad essi. La commissione è autorizzata a rappresentare la CE alle assemblee previste dai due trattati.
- 2005/188/CE<sup>50</sup> *che dichiara un'operazione di concentrazione compatibile con il mercato comune e con il funzionamento dell'accordo SEE (Caso n. COMP/M.3333 - SONY/BMG)*. Relativa al mercato delle *major* discografiche che accorpano le loro attività non contrastando il mercato comune e l'accordo SEE *Spazio Economico Europeo*.
- 2007/595/CE<sup>51</sup> *che dichiara un'operazione di concentrazione compatibile con il mercato comune e il funzionamento dell'accordo SEE (Caso COMP/M.4404 - UNIVERSAL/BMG Music Publishing)*. Riguarda la concorrenza nel mercato comune che non dev'essere

---

<sup>47</sup> In GUCEE L 166 del 24 luglio 1972. Della Commissione, del del 6 luglio 1972.

<sup>48</sup> In GUCEE L 94 dell'8 aprile 1982. Della Commissione, del 4 dicembre 1981.

<sup>49</sup> In GUCE L 89 dell'11 aprile 2000. Del Consiglio, del 16 marzo 2000.

<sup>50</sup> In GUCE L 62 del 9 marzo 2005. Della Commissione, del 19 luglio 2004.

<sup>51</sup> In GUCE L 230 dell'1 settembre 2007. Della Commissione, del 22 maggio 2007.

ostacolata dalla concentrazione di cataloghi da parte di un'unica impresa. Nel caso in questione visti gli impegni presi da UNIVERSAL la decisione conclude dichiarando che non viene messo notevole ostacolo alla concorrenza dall'operazione prevista.

- 2008/3435/CE<sup>52</sup> *relativa ad un procedimento ai sensi dell'articolo 81 del trattato CE e dell'articolo 53 dell'accordo SEE (Caso COMP/C2/38.698 – CISAC)*. Riguarda le modalità di amministrazione e concessione in licenza dei diritti d'autore sull'esecuzione pubblica di opere musicali da parte di società di gestione collettiva.
- 2015/C 341/08<sup>53</sup> *che dichiara una concentrazione compatibile con il mercato interno e con il funzionamento dell'accordo SEE (Caso M.6800 - PRSfM/STIM/GEMA/JV)*. Le collecting PRSfM, STIM e GEMA vogliono creare una comune impresa per la concessione di licenze per l'uso online e la gestione dei relativi servizi agli autori. Visti gli impegni presi dalle parti coinvolte la decisione ha stabilito che tale operazione non ostacola il mercato interno.

### c. Normativa derivata - atti non vincolanti

#### 31. Risoluzione 92/C138/01<sup>54</sup> *sul rafforzamento della tutela del diritto d'autore e dei diritti connessi*

Prevede che gli Stati comunitari non aderenti alla Convenzione di Berna del 1886 e alla Convenzione di Roma del 1961 (su interpreti ed esecutori) le ratifichino entro l'1 gennaio 1999. La sola adesione a queste convenzioni internazionali non fa sì che le differenze sulla tutela tra gli Stati siano colmate, ecco dunque la necessità di una serie di direttive comunitarie sulla materia per adeguare le legislazioni dei singoli stati senza però mettere barriere alla libera circolazione delle opere o creare danno al sistema economico fondato sulla libera concorrenza.

---

<sup>52</sup> Della Commissione, del 16 luglio 2008.

<sup>53</sup> In GUUE C 431 del 16 ottobre 2015. Della Commissione, del 16 giugno 2015.

<sup>54</sup> In GUCE C 138 del 28 maggio 1992. Del Consiglio, del 14 maggio 1992.

32. Raccomandazione 2005/737/CE<sup>55</sup> *sulla gestione trans-frontaliera collettiva dei diritti d'autore e dei diritti connessi nel campo dei servizi musicali on line autorizzati (Testo rilevante ai fini del SEE)*

Funge da compromesso tra istanze diverse che non hanno trovato consenso sufficiente affinché potesse essere promulgata una direttiva. Sono proposte misure per migliorare la concessione in licenza a livello comunitario del diritto d'autore e dei diritti connessi per servizi musicali online legittimi. Sono regolati i "Rapporti tra titolari di diritti, gestori di diritti collettivi e utenti commerciali" ed è sancito che, i titolari dei diritti devono poter decidere a chi assegnare la gestione dei diritti necessari per gestire i servizi musicali online e su quale scala territoriale diffondere le proprie opere. Tali scelte dovrebbero poter essere fatte indipendentemente dal paese di residenza o dalla nazionalità del titolare dei diritti.

33. Libro Verde:

- COM(88) 172<sup>56</sup> *Il diritto d'autore e le sfide tecnologie*. Affronta i problemi che urgentemente hanno bisogno di una congiunta azione comunitaria in merito alle problematiche derivate dall'introduzione delle nuove tecnologie. Attraverso la creazione di un mercato unico europeo per i beni e i servizi coperti da diritto d'autore, il miglioramento della competitività, la protezione da usi illeciti e la limitazione di eventuali effetti restrittivi del diritto d'autore la Commissione vuole migliorare il settore. Costituisce la base per le successive direttive in materia.
- COM(95) 382<sup>57</sup> *Il diritto d'autore e i diritti connessi nella società dell'informazione*. Volto allo sviluppo positivo della società dell'informazione sfruttando le nuove modalità di diffusione della cultura. Mira a costituire la base per i futuri lavori della Commissione in merito al diritto d'autore.

---

<sup>55</sup> In GUCE L 276 del 21 ottobre 2005. Della Commissione, del 18 maggio 2005.

<sup>56</sup> Della Commissione, del 7 giugno 1988.

<sup>57</sup> Della Commissione, del 19 luglio 1995.



- COM(2008) 466<sup>58</sup> *Il diritto d'autore nell'economia della conoscenza*. Vengono considerate le eccezioni e le limitazioni al diritto d'autore previste dalla direttiva 2001/29/CE ponendo rilievo al tema della diffusione della conoscenza e valutandone le modifiche da apportare nell'epoca della comunicazione digitale. Sono posti 25 quesiti relativi all'adeguatezza della suddetta direttiva riguardanti questioni generali ed eccezioni per: biblioteche; persone diversamente abili; attività didattiche e scientifiche; opere derivate create dagli utenti.
- COM(2010) 183<sup>59</sup> *Le industrie culturali e creative, un potenziale da sfruttare*. La cultura è considerata come elemento vitale per le azioni economiche e sociali dei Paesi dell'Unione Europea. Sono dunque descritte policy e pratiche da perseguire affinché si possa aprire un confronto per promuovere le industrie culturali e creative all'interno dei Paesi membri.

---

<sup>58</sup> Della Commissione, del 16 luglio 2008.

<sup>59</sup> Della Commissione, del 27 aprile 2010.

## Sezione 3, La legislazione italiana

### 34. Costituzione della Repubblica Italiana, articoli 9 - 21 - 33 - 35

La *Costituzione della Repubblica Italiana*<sup>60</sup> non contiene alcuna norma riguardante il diritto d'autore, vi sono però degli articoli che in via generale ne rappresentano i fondamenti.

L'articolo 9 “La Repubblica promuove lo sviluppo della cultura e la ricerca scientifica e tecnica [...]” rappresenta un'ulteriore garanzia alla tutela del diritto d'autore da parte dello Stato italiano.

La creazione intellettuale è salvaguardata come libertà d'espressione agli articoli 21 (sulla libertà di parola e pensiero esprimibili con qualsiasi mezzo di diffusione) e 33 (sulla libertà di arte e scienza).

L'articolo 35 sancisce come la Repubblica tuteli il lavoro in tutte le sue forme, riconoscendo dunque anche l'attività intellettuale e creativa come un lavoro soggetto a protezione.

### 35. Codice Civile Italiano, dall'articolo 2575 al 2582

Il diritto d'autore è invece direttamente trattato dal *Codice Civile*<sup>61</sup> dall'articolo 2575 al 2582 (Titolo IX, Capi I, Libro V *Del Lavoro*), dove sono date delle norme generali sul diritto d'autore per quanto concerne le opere dell'ingegno.

All'articolo 2575 è stabilito l'oggetto del diritto “le opere dell'ingegno di carattere creativo che appartengono alle scienze, alla letteratura, alla musica, alle arti figurative, all'architettura, al teatro e alla cinematografia, qualunque ne sia il modo o la forma di espressione”, mentre al successivo articolo 2576 è espresso l'acquisto del diritto “Il titolo originario dell'acquisto del diritto d'autore è costituito dalla creazione dell'opera, quale particolare espressione del

---

<sup>60</sup> La Costituzione della Repubblica Italiana è la legge primaria dello Stato italiano. È stata approvata dall'Assemblea Costituente il 22 dicembre 1947, pubblicata in GU n. 298 il 27 dicembre 1947. Entrata in vigore l'1 gennaio 1948, ha 139 articoli e 18 disposizioni transitorie e finali.

<sup>61</sup> Il codice civile italiano del 1942 è un insieme di disposizioni di diritto civile, di norme di diritto processuale civile di carattere generale e di norme incriminatrici. È stato emanato con il regio decreto n. 262 del 16 marzo 1942 (in GU n. 79 del 4 aprile 1942) ed è entrato in vigore il 21 aprile 1942.

lavoro”. All’articolo 2577 è definito il contenuto del diritto: “L’autore ha il diritto esclusivo di pubblicare l’opera e di utilizzarla economicamente in ogni forma e modo, nei limiti e per gli effetti fissati dalla legge”. Altre disposizioni generali sono presenti negli articoli 2578-82, riguardanti: il diritto ad un compenso per il lavoro, i diritti di artisti ed esecutori, i soggetti aventi diritto, il trasferimento dei diritti di utilizzazione e la possibilità di citare l’opera dal commercio. All’articolo 2583 si rinvia alle leggi speciali per una disciplina approfondita della materia.

### 36. Legge italiana sul Diritto d’Autore 633/41

Nella *Legge italiana sul Diritto d’Autore*,<sup>62</sup> il soggetto della tutela è esplicito all’articolo 1: “Sono protette ai sensi di questa legge le opere dell’ingegno di carattere creativo che appartengono alla letteratura, alla musica, alle arti figurative, all’architettura, al teatro ed alla cinematografia, qualunque ne sia il modo o la forma di espressione. [...]”.

Cosa sia effettivamente tutelato è però espresso nel successivo articolo 2. Sono protette: “le opere letterarie, drammatiche, scientifiche, didattiche, religiose, tanto se in forma scritta quanto se orale”, che hanno nella “parola” l’elemento distintivo; “le opere e le composizioni musicali, con o senza parole, le opere drammatico-musicali e le variazioni musicali costituenti di per sé opera originale”, dove l’aspetto musicale è il requisito creativo; “le opere coreografiche e pantomimiche, delle quali sia fissata la traccia per iscritto o altrimenti”, che identificano nelle “figure” di danza l’atto creativo; “le opere della scultura, della pittura, dell’arte del disegno, della incisione e delle arti figurative similari, compresa la scenografia”, sottoinsiemi dell’arte figurativa; “i disegni e le opere dell’architettura”, per distinguerla dall’arte tecnica del costruire; “le opere dell’arte cinematografica, muta o sonora [...]”, esempio di opera collettiva che vede all’opera più coautori; “le opere fotografiche e quelle espresse con procedimento analogo a quello della fotografia [...]”, che abbiano carattere espressivo e creativo; “i programmi per elaboratore, in qualsiasi forma espressi purché originali quale risultato di creazione intellettuale dell’autore. Restano esclusi dalla tutela

---

<sup>62</sup> La legge di *Protezione del diritto d’autore e di altri diritti connessi al suo esercizio* è stata emanata il 22 aprile 1941 (in GU del Regno d’Italia n. 166 del 16 luglio 1941), ed è entrata in vigore il 18 dicembre 1942 come integrata dalla legge n. 95 del 6 febbraio 1942 contenente disposizioni di carattere fiscale.

accordata dalla presente legge le idee e i principi che stanno alla base di qualsiasi elemento di un programma, compresi quelli alla base delle sue interfacce. [...]”, tutela frutto dello sviluppo tecnologico; “le banche di dati di cui al secondo comma dell’articolo 1, intese come raccolte di opere, dati o altri elementi indipendenti sistematicamente o metodicamente disposti ed individualmente accessibili mediante mezzi elettronici o in altro modo. La tutela delle banche di dati non si estende al loro contenuto e lascia impregiudicati diritti esistenti su tale contenuto”, il cui carattere creativo dev’essere presente nei modi in cui è configurata; “le opere del disegno industriale che presentino di per sé carattere creativo e valore artistico”.

Se le opere oggetto di tutela sono frutto del contributo di una pluralità di soggetti la legge 633/41 ha previsto che vengano identificate come opere collettive (art. 3). Esse sono caratterizzate dall’insieme di opere minori riunite; conseguentemente a ciò vi sono due livelli di diritto d’autore.

L’autore acquisisce il diritto d’autore sulle proprie creazioni, come stabilito dall’articolo 6, nell’atto creativo dell’opera. La legge presuppone che chi si presenta come autore nel momento della pubblicazione, rappresentazione od esecuzione di un’opera ne abbia l’effettiva paternità della titolarità (art. 8).

I diritti previsti dalla legge 633/41 possono essere suddivisi in diritti di tipo personale e in diritti di tipo patrimoniale.

Alla prima categoria appartengono i diritti morali d’autore, i quali sono inalienabili e inestinguibili, direttamente legati alla personalità dell’autore. Questi diritti morali prevedono: la rivendicazione della paternità dell’opera (art. 20); la possibilità di impedire modifiche all’opera che siano lesive per la reputazione dell’autore (art. 20); che l’autore possa rivelare la sua paternità in caso di opere anonime o pseudonime (art. 21); la facoltà di ritiro dell’opera dal commercio per gravi ragioni morali (art. 142).

I diritti patrimoniali si suddividono nei diritti esclusivi di utilizzazione economica, nei diritti connessi, nell’equo compenso e nel diritto *sui generis* (relativi alle banche dati).

I diritti esclusivi di utilizzazione economica, con i quali si può intendere il diritto d’autore in senso stretto, sono alienabili, scomponibili, indipendenti l’uno dall’altro. Hanno durata di 70 anni dalla morte dell’autore (art. 25) e consistono nel diritto di: pubblicare l’opera (art. 12); riprodurre l’opera (art. 13); trascrivere l’opera (art. 14); eseguire, rappresentare o recitare in pubblico l’opera (art. 15); comunicare al pubblico l’opera (art. 16); distribuire l’opera (art.

17); tradurre l'opera (art. 18); modificare/elaborare l'opera (art. 18); pubblicare l'opera in una raccolta (art. 18); noleggiare l'opera e autorizzarne il noleggio o il prestito (art. 18-*bis*); seguito sulle vendite di opere d'arte e di manoscritti (art. 144 sgg.).

Per "diritti connessi" vanno intesi i diritti connessi all'esercizio dei diritti di utilizzazione economica. Sono diritti esclusivi su attività simili o connesse a quelle tutelate dai diritti d'autore in senso stretto. La legge li identifica come i diritti: del produttore di fonogrammi (art. 72 sgg.); del produttore di opere cinematografiche o audiovisive (art. 78-*bis* sgg.); relativi all'emissione radiofonica e televisiva (art. 79 sgg.); degli artisti interpreti ed esecutori (art. 80 sgg.); relativi all'indicazione e alla comunicazione al pubblico della recitazione, esecuzione o rappresentazione degli artisti interpreti ed esecutori (art. 83); relativi ad opere pubblicate per la prima volta successivamente all'estinzione dei diritti patrimoniali d'autore (art. 85-*ter*); relativi ad edizioni critiche e scientifiche di opere di pubblico dominio (art. 85-*quater*); relativi a bozzetti di scene teatrali (art. 86); relativi alle fotografie (art. 87 sgg.); relativi alla corrispondenza epistolare (art. 93 sgg.); relativi al ritratto (art. 96 sgg.); relativi ai progetti di lavori d'ingegneria (art. 99).

Il diritto *sui generis* appartiene al proprietario di una banca dati e verte nella facoltà di poter impedire operazioni di estrazione o immissione dalla banca dati (art. 102-*bis*).

Tutti questi diritti appartengono, nel sistema italiano, all'individuo creatore dell'opera. Alcune eccezioni in tal senso sono però stabilite agli articoli 12-*bis* e 12-*ter*: software, banche dati e design industriale, salvo patto contrario, appartengono al datore di lavoro.

L'articolo 16, appartenente al Capo III *Contenuto e durata del diritto di autore* Sezione I *Protezione della utilizzazione economica dell'opera*, sancisce il diritto esclusivo di comunicazione al pubblico attraverso i mezzi di comunicazione, internet compreso. Esso prevede che l'opera sia messa a disposizione del pubblico in modo tale che ciascuno possa accedervi autonomamente in un luogo e momento scelti. In ambito digitale dovrebbero dunque valere gli stessi diritti del mondo analogico

La durata del diritto d'autore è stabilito che sia di tutta la vita dell'autore e fino al settantesimo anno dopo la sua morte. A trattare tale aspetto è la Sezione III *Durata dei diritti di utilizzazione economica dell'opera* (artt. 25-32-*ter*) del Capo III *Contenuto e durata del diritto di autore*. Se l'opera è attribuita a più coautori la durata dei diritti è determinata in base alla vita dell'autore che muore per ultimo (art. 26).

Il Capo IV *Norme particolari ai diritti di utilizzazione economica per talune categorie di opere* della legge 633/41 tratta alla Sezione I, dall'articolo 33 al 37, la giurisdizione delle *Opere drammatico-musicali, composizioni musicali con parole, opere coreografiche e pantomimiche*. Esse infatti hanno la particolarità di essere opere composite in cui il contributo di ciascun autore non è sempre chiaramente distinguibile e riconoscibile. A tal proposito il legislatore, all'articolo 34, attribuisce alla musica delle opere liriche un valore di tre quarti del valore totale dell'opera, mentre nelle operette, nei monologhi, nelle composizioni musicali con parole, nei balli e balletti musicali, il valore dei due contributi dev'essere considerato uguale.<sup>63</sup>

Esistono delle eccezioni al diritto d'autore, nell'ordinamento italiano definibili come "libere utilizzazioni". Appartengono al Capo V *Eccezioni e limitazioni* Sezione I *Reprografia ed altre eccezioni e limitazioni* e l'articolo 70 della legge 633/41 le delinea: "1. Il riassunto, la citazione o la riproduzione di brani o di parti di opera e la loro comunicazione al pubblico sono liberi se effettuati per uso di critica o di discussione, nei limiti giustificati da tali fini e purché non costituiscano concorrenza all'utilizzazione economica dell'opera; se effettuati a fini di insegnamento o di ricerca scientifica l'utilizzo deve inoltre avvenire per finalità illustrative e per fini non commerciali". Lo stesso articolo al punto 1-*bis* dichiara come sia possibile pubblicare gratuitamente a fine didattico o scientifico su internet immagini e musica a bassa risoluzione. Il punto 3 ricorda come riassunti, citazioni o riproduzioni debbano essere seguiti dalla menzione del titolo dell'opera, degli autori e dell'editore.

Il diritto all'equo compenso è una sorta di diritto di credito che acquisiscono i titolari dei diritti d'autore e dei diritti connessi per gli usi che vengono fatti delle loro opere. Anche detto "contributo per la copia privata" è una sorta di tassa imposta per avere il diritto di effettuare una copia personale di opere protette dal diritto d'autore. È applicato sui supporti di memoria e sui dispositivi preposti a contenere copie di opere dell'ingegno, viene raccolto da SIAE e poi ridistribuito secondo criteri statistici ai titolari dei diritti. Venne introdotta dalla legge 93/1992 *Norme a favore delle imprese fonografiche e compensi per le riproduzioni private senza scopo di lucro* e poi inserito all'interno della Legge italiana sul Diritto d'Autore all'articolo 71-*septies*.

La gestione dei diritti d'autore è regolamentata da licenze d'uso. Il titolare dei diritti può cedere i suoi diritti esclusivi e tale trasmissione dev'essere provata per iscritto come previsto dall'articolo 110 (Capo II *Trasmissione dei diritti di utilizzazione*, Sezione I *Norme generali*). Solo i diritti di utilizzazione economica, compresi i diritti connessi, possono infatti essere “acquistati, alienati o trasmessi in tutti i modi e forme consentiti dalla legge” (art. 107).

L'articolo 118 e seguenti sviluppano il tema del “contratto di edizione”. Esso è l'atto con cui l'autore e concede ad un editore l'esercizio del diritto di pubblicare un'opera per le stampe, per conto e a spese dell'editore stesso. Questo vincolo contrattuale per la legge italiana può durare fino a vent'anni. Rispetto al mondo della musica, originariamente riguardava perlopiù la pubblicazione a stampa. Successivamente si è evoluto in un più ampio contratto di cessione di tutti i diritti di utilizzazione relativi a un'opera musicale, quindi anche la fissazione e riproduzione su dischi o altri supporti, l'esecuzione e la rappresentazione in pubblico, la diffusione radio, televisiva e via internet e la realizzazione di opere derivate.

Il Titolo VI *Sfera di applicazione della legge* all'articolo 186 dichiara che l'applicazione della legge 633/41 riguardo alle opere straniere è regolata delle convenzioni internazionali.

L'ordinamento italiano trova gran parte della sua operatività nei compiti svolti dalla SIAE *Società Italiana Autori ed Editori*. Molte disposizioni della Legge italiana sul Diritto d'Autore fanno riferimento specifico ad essa e alle sue funzioni che sono stabilite agli articoli 180-85 (Titolo V *Enti di diritto pubblico per la protezione e l'esercizio dei diritti di autore*) e anche agli articoli: 58 sull'equo compenso per le esecuzioni per radiodiffusione in esercizi pubblici; 71-*septies* e 71-*opties* sull'equo compenso per copia privata; 103 per la gestione di un registro pubblico delle opere protette ai sensi della legge 633/41; 152-54 sulle vendite successive alla prima cessione di opere d'arte e di manoscritti; 171-*bis* e 171-*ter* sul contrassegno SIAE.

## Capitolo 2

### Il Diritto d'Autore e le società di gestione collettiva.

#### La regolamentazione italiana

##### *Sezione 1, Diritto d'Autore e Copyright: origini, differenze, sviluppo storico e tecnologico*

###### 1.1 Origini, sviluppo e differenze tra diritto d'autore e copyright

Diritto d'autore e copyright sono due termini usati spesso come sinonimi sebbene la differenziazione tra i due parta dall'insita semantica. "Copyright" è letteralmente traducibile in "diritto di copia", istanza che si riferisce alla produzione e alla distribuzione di opere. Il termine "diritto d'autore" invece, pone l'attenzione sui diritti morali e patrimoniali propri dell'autore dell'opera.

Il concetto di copyright è nato in Inghilterra nel primo '700 ed ha sviluppo nel fermento della Rivoluzione Industriale. Al periodo della Rivoluzione Francese è invece attribuibile l'origine del principio del diritto d'autore che, grazie alla dominazione napoleonica dei primi anni dell'800, verrà diffuso nell'Europa continentale e in Italia.

Ai sensi dei due sistemi di gestione il copyright sviluppa, fin dalla sua origine, un'attenzione rivolta alla gestione del diritto di chi produce e commercializza le opere, mentre il *droit d'auteur* ha inizialmente come focus primario il diritto morale dell'autore, il quale vuole mantenere il controllo sullo sfruttamento culturale ed economico della sua opera, negli anni successivi all'atto creativo. Le convenzioni internazionali, le prassi contrattuali e le organizzazioni intergovernative hanno poi contribuito ad avvicinare e ad armonizzare questi due modelli che si sono sviluppati e diffusi per tutto il XIX secolo. Attualmente c'è perciò, in molti casi, un utilizzo indistinto dei due termini. Bisogna comunque tenere ben presente la



differenziazione storica enunciata onde evitare fraintendimenti qualora si dovesse parlare in modo analitico dell'uno o dell'altro approccio normativo.<sup>64</sup>

Considerando questo dualismo in termini filosofici si evince come alla scuola di visione “materialistica” da cui discende il copyright, che incentra sull'oggetto riprodotto la protezione, si contrapponga quella “naturalistica” che fonda il suo sistema di tutela sul soggetto creatore dell'opera.<sup>65</sup> Non a caso nel sistema di diritto d'autore scaturito dalla Rivoluzione Francese, e di successivo sviluppo latino-germanico, il momento della nascita del diritto d'autore è posto nell'atto stesso della creazione dell'opera, senza subordinarne la protezione ad alcuna formalità burocratica.<sup>66</sup>

Volendo fare un *excursus* storico dalle origini del diritto d'autore, appare evidente che la necessità di una forma di tutela sia sorta in epoca relativamente recente, rispetto ad altre forme di diritto, nel momento in cui il progresso tecnologico ha permesso la riproduzione di opere in modo meno dispendioso e più economico rispetto all'artigianalità amanuense. Saranno infatti le opere letterarie a costituire il primo veicolo fisico e materiale di diffusione delle informazioni. Precedentemente gli artisti trovavano nel mecenatismo la loro principale fonte di prestigio culturale e sussistenza economica e, essendo il sistema di riproduzione limitato a pochissime copie su commissione, esso non generava esigenze di controllo.<sup>67</sup>

Dalla letteratura latina ci è giunta qualche testimonianza di autori che hanno rivendicato, in epoca romana, il diritto di paternità su un'opera ma non risultano fonti che parlino, già all'epoca, di diritti patrimoniali.<sup>68</sup>

Questa necessità di tutela nasce quindi in epoca moderna con l'avvento della stampa a livello industriale poiché è in questa fase storica, e non prima, che viene a delinearsi l'ossatura della catena produttiva del settore, formata dall'autore dell'opera, dall'editore/distributore (con compiti di produzione di “massa” e diffusione dell'opera), e dal fruitore (il quale acquista

---

<sup>64</sup> ALIPRANDI SIMONE, *Capire il copyright: percorso guidato nel diritto d'autore*, Milano, Ledizioni, 2012, pp. 31-33.

<sup>65</sup> VISCO PATRIZIO, GALLI STEFANO, *Il diritto della musica: diritto d'autore, diritti connessi e tutela della proprietà intellettuale*, Trento, Hoepli, 2009, p. 84.

<sup>66</sup> UBERTAZZI LUIGI CARLO, *I diritti d'autore e connessi. Quaderni di AIDA n. 5*, seconda edizione, Milano, Giuffrè Editore, 2003, p. 9.

<sup>67</sup> ALIPRANDI, *Capire il copyright...* cit., p. 37.

<sup>68</sup> GRECO PAOLO, VERCELLONE PAOLO, *I diritti sulle opere dell'ingegno*, Torino, UTET, 1974, p. 2.

l'opera chiudendo così la catena). Tra questi soggetti iniziano ad instaurarsi rapporti giuridici ed è proprio per regolamentare le relazioni tra di essi che cresce la necessità di porre delle regole di tutela dei diversi interessi, per equilibrare situazioni in cui altrimenti aveva il sopravvento chi deteneva maggior potere economico. I proventi dell'autore derivavano dal prezzo per l'opera corrispostogli dallo stampatore, che teneva per sé i ricavi delle copie stampate. È quindi da qui che nasce l'idea del diritto d'autore, poiché solo dando delle prerogative per legge, l'editore dovrà sempre tenere conto della detenzione originaria del diritto sull'opera da parte dell'autore.<sup>69</sup>

Agli inizi del sistema industrializzato, l'attenzione degli stampatori si concentrò sulla riproduzione di testi antichi, che per evidenti motivi non comportavano problematiche di rivendicazione sui diritti; inoltre gli Stati, accortisi dell'importanza del fenomeno di riproduzione, iniziarono ad attuare provvedimenti in favore di chi possedeva la tecnologia per operare in tale campo, concedendo monopoli temporanei che permisero agli stampatori di affrontare i rischi imprenditoriali.<sup>70</sup>

Prendendo sempre a modello l'opera letteraria, l'evoluzione storica del diritto d'autore è basata su tre passaggi perfettamente esemplificati nello sviluppo che la disciplina ha avuto presso la Repubblica di Venezia: l'istituto del privilegio, le corporazioni, il riconoscimento di alcune pretese agli autori. I privilegi erano concessi agli stampatori, rivolti a uniformare la durata ed evitare duplicazioni; a Venezia nel 1517, il Senato revocò tutti i privilegi precedentemente concessi da altre autorità e istituì il principio per cui dovessero venire assegnati *solum pro libris et operi novis*. Il superamento del suddetto privilegio avvenne con l'introduzione di corporazioni di associati che garantivano l'esclusiva di riproduzione; nella Repubblica Veneziana, dal 1603, per godere di un'esclusiva per 10 anni era sufficiente la registrazione presso la *Banca de' Librai*. Infine il riconoscimento agli autori di determinate pretese sulla riproduzione delle loro opere porterà alla fine del sistema del privilegio trovando d'accordo anche gli editori che così dovevano avere il solo benessere dell'autore per la stampa dell'opera; tale flessione iniziò a Venezia nel 1544 quando venne proibita la stampa e la vendita di qualsiasi opera che non avesse l'approvazione dell'autore o dei suoi eredi. Queste fasi transitorie non sono sempre ben distinguibili nei vari Stati, e i governanti si assicuravano

---

<sup>69</sup> ALIPRANDI, *Capire il copyright...* cit., pp. 37-39.

<sup>70</sup> GRECO, VERCELLONE, *I diritti sulle opere dell'ingegno...* cit., pp. 2-3.

la possibilità di censura istituendo “permesso di stampa (chi ha il diritto di stampare)” e “concessione del privilegio (chi ha il privilegio è il solo a poter stampare quell’opera)”.<sup>71</sup>

I privilegi, concessi dai sovrani, erano quindi suddivisibili in tre tipologie riconducibili a tre categorie della catena: stampatori, librai e autori. La prima categoria era dovuta alla volontà di diffusione e sviluppo della stampa, quindi spesso data ad ogni attività dello stampatore; viceversa a librai e autori i privilegi potevano essere concessi per una determinata opera. Questo meccanismo di privilegi non è quindi da considerarsi come la concessione di un diritto ma, come un “permesso dello Stato” in questione ad esercitare processi di stampa in modo esclusivo e provvisorio. I privilegi ad editori o ad autori invece variavano considerevolmente da Stato a Stato e servivano a ridurre la tendenza ad affidare esclusive agli stampatori, ad affermare la paternità dell’opera sulla figura dell’autore, e ad “uniformare la durata, evitare duplicazioni o ingiustificati rinnovi, limitarne la concessione ad opere nuove”.<sup>72</sup>

Il nuovo e più maturo mercato editoriale, sorto agli inizi del ’700 con la Rivoluzione Industriale inglese, portò la regina Anna d’Inghilterra a regolamentare il settore con uno Statuto, entrato in vigore nel 1710. Questo aveva lo scopo di porre maggiori certezze giuridiche alla base dei rapporti tra le parti in gioco andando così a creare un nuovo diritto, il “copyright”. Nello Statuto era precisato che tale diritto nasceva in capo all’autore dell’opera, il quale poteva cederlo previo compenso allo stampatore.<sup>73</sup>

Gli autori e i loro aventi causa avevano l’onere di dover registrare l’opera presso la *Stationers’ Company* (organo incaricato di controllare le stampe realizzate),<sup>74</sup> ottenendo così il diritto esclusivo di stampare e ristampare le loro opere per 21 anni, se già pubblicate, e per 14 anni, rinnovabili di altrettanti, per gli scritti inediti. Inoltre venne sancita la necessità per l’editore di avere per la stampa il consenso dell’autore.<sup>75</sup>

Il modello inglese incentrato sul “diritto di fare copia”, come incentivo alla produzione e alla diffusione culturale, è ripreso ed inserito nella Costituzione degli USA del 1787.<sup>76</sup> Sempre

---

<sup>71</sup> *Ivi*, pp. 3-5.

<sup>72</sup> *Ivi*, p. 3.

<sup>73</sup> ALIPRANDI, *Capire il copyright...* cit., p. 39.

<sup>74</sup> GRECO, VERCELLONE, *I diritti sulle opere dell’ingegno...* cit., p. 6.

<sup>75</sup> VISCO, GALLI, *Il diritto della musica...* cit., p. 82.

<sup>76</sup> ALIPRANDI, *Capire il copyright...* cit., p. 40.

negli Stati Uniti d'America nel 1790 venne emanato un primo *Federal Copyright Act*.<sup>77</sup> Le considerazioni sulla proprietà intellettuale presenti nella costituzione americana fanno emergere come lo scopo insito del copyright sia quello di promuovere lo sviluppo e il progresso culturale incentivando gli autori attraverso questi sistemi di monopolio circoscritto. Il meccanismo vuole essere di incentivo per il proseguo delle attività degli autori che così potranno remunerarsi e trarre beneficio dal proprio lavoro.

Quest'impostazione era chiara già nell'*Act of encouragement of learning* della regina Anna. L'incoraggiamento è stato quindi poi perseguito nel mondo nelle due modalità, quella anglo-americana che attribuisce maggiori prerogative all'editore e quella francese-continentale che invece pone l'attenzione sugli autori.<sup>78</sup>

Sarà quindi nel fermento sociale e culturale che precede la Rivoluzione Francese che verranno fissate le basi per un ragionamento di principio illuminista sul diritto d'autore.<sup>79</sup> Già nella *Dichiarazione dei diritti dell'Uomo e del cittadino* del 1789 i principi dei diritti naturali vennero estesi anche alla proprietà intellettuale.<sup>80</sup> Durante la fase rivoluzionaria venne abolito il sistema dei privilegi concessi durante l'*Ancien Régim*, e la libertà di stampa fu tra i diritti riconosciuti come inviolabili per i cittadini. Alcuni tentativi di regolamentare il sistema editoriale vennero fatti tra il 1789 e il 1791, ma le sorti del *droit d'auteur* presero rilevanza con il contrasto tra gli autori di teatro e gli amministratori della *Comédie Française*.<sup>81</sup> Quest'ultimi possedevano il monopolio sulle rappresentazioni teatrali, mentre i primi rivendicavano i propri diritti sulle rappresentazioni chiedendo quindi la soppressione dei monopoli.<sup>82</sup>

Honoré Gabriel Riqueti de Mirabeau ha redatto la legge, poi portata avanti da Isaac René Guy Le Chapelier, dal titolo *Décret relatif aux spectacles*, approvata tra il 13 e il 19 febbraio del 1791. Il decreto, successivamente legato al nome del suo ultimo promotore, pone al centro il concetto di "proprietà di un'opera letteraria". Essa, vista come la più alta e personale forma di

---

<sup>77</sup> VISCO, GALLI, *Il diritto della musica...* cit., p. 82.

<sup>78</sup> ALIPRANDI, *Capire il copyright...* cit., pp. 41-42.

<sup>79</sup> *Ivi*, pp. 39-40.

<sup>80</sup> FALCE VALERIA, *La modernizzazione del diritto d'autore*, seconda edizione, Torino, G. Giappichelli Editore, 2012, p. 24.

<sup>81</sup> <https://autoreinnuce.wordpress.com/category/francia/> (ultima consultazione 20 agosto 2018).

<sup>82</sup> FALCE, *La modernizzazione del diritto d'autore...* cit., p. 24.

possesso che nasce nel momento della creazione, deriva da un individuale sforzo creativo da parte dell'autore e diventa pubblica quando viene distribuita. I testi, ai sensi del decreto, sono considerati base per la diffusione del sapere e le limitazioni temporali sulla proprietà intellettuale è posta in funzione al favorire la circolazione di conoscenza. Agli autori teatrali viene così garantito il diritto esclusivo di disporre dei propri lavori e di negoziarne le modalità di rappresentazione pubblica per tutta la durata della loro vita; dopo la morte gli eredi possono usufruire di tali diritti solo per altri cinque anni.

Sarà il *Décret relatif aux droits de propriété des auteurs d'écrits en tous genres, compositeurs de musique, peintres et dessinateurs* di Joseph Lakanal, presentato il 19 luglio 1793, ad estendere i diritti presupposti dal Decreto Le Chapelier a tutti coloro che compongono opere creative. I sette articoli della legge, considerano la totalità dei lavori d'ingegno, tutelando, oltre alle opere letterarie, anche le composizioni musicali, le opere figurative e i disegni. Gli anni di tutela dopo la morte dell'autore per gli eredi vengono alzati a da cinque a dieci e viene introdotta la necessità di una procedura di registrazione dell'opera, presso la *Biblioteca Nazionale* o il *Cabinet des Estampes de La République*, per legittimarne la tutela.

I principi rilevanti ai fini dell'evoluzione del concetto di diritto d'autore di questa nuova normativa sono due: la centralità posta sulla figura dell'autore, da cui deriva il diritto di paternità sull'opera; e il riconoscimento del diritto d'autore come naturale e inviolabile riconosciuto e non costituito dalla normativa. Ha quindi qui origine la distinzione tra il diritto morale dell'autore, separato dagli aspetti di sfruttamento economico, che saranno identificati come diritto patrimoniale.<sup>83</sup>

Si può dunque sostenere, come fatto da qualificata fonte, che fu paradossalmente il diritto del creatore dell'opera a trovare per ultimo protezione giuridica in modo esaustivo.<sup>84</sup>

La tendenza in Europa continentale è, già a partire dal XVIII secolo, quella di riconoscere l'indipendenza del diritto d'autore dall'idea di privilegio arrivando a svincolare la protezione dell'autore da formalità di registrazione dell'opera. Il potere di controllo degli autori sulle proprie opere andò crescendo nell'acquisizione di diritti che gli editori e stampatori dovettero rispettare. Inoltre si sviluppò un'ottica di tutela che porterà alla

---

<sup>83</sup> <https://autoreinnuce.wordpress.com/category/francia/> (ultima consultazione 20 agosto 2018).

<sup>84</sup> GRECO, VERCELLONE, *I diritti sulle opere dell'ingegno...* cit., p. 1.

protezione di autori e relative opere anche fuori dai confini territoriali dello stato d'appartenenza. Il modello francese sarà infatti, come precedentemente detto, diffuso grazie alla dominazione napoleonica.<sup>85</sup>

Nella Repubblica Cisalpina vennero introdotte agli inizi del XIX secolo le prime normative a difesa degli autori. Con legge del 1801 venne riconosciuto a scrittori, musicisti, autori ed editori il diritto esclusivo di vendita e cessione delle loro opere, per tutta la durata della loro vita e 10 anni, prorogati a 20 nel 1810, dopo la loro morte. Sempre in Italia, nel Regno delle Due Sicilie, nel 1811, una legge ampliò la sfera di diritti di rappresentazione delle opere teatrali e musicali; lo Stato pontificio emanò un Editto nel 1826 che riconobbe la proprietà sulle opere letterarie e scientifiche; il *Codice Albertino* sancì nel 1837 il diritto di pubblicazione e vendita per 15 anni e introdusse il principio di "proprietà letteraria".<sup>86</sup> Gli Stati Sardi, il Granducato di Toscana e l'Austria stipularono una Convenzione nel 1840, volta ad abbattere alcune frontiere territoriali che limitavano efficacia ed efficienza del diritto d'autore.<sup>87</sup> Infine il 30 giugno 1847 all'interno del Regno Lombardo-Veneto venne adottata la stessa legislazione sui diritti d'autore dell'Impero austriaco, a cui era assoggettato. Essa era volta a confermare l'autentica proprietà letteraria e artistica contro pubblicazioni e riproduzioni abusive o nei casi di contraffazione di opere.<sup>88</sup>

Dopo l'unificazione della penisola ci fu un lavoro volto a creare un sistema normativo adeguato che ponesse peso anche alla difesa giuridica.<sup>89</sup>

A fine '800 i due modelli, latino-germanico e anglosassone, inizieranno ad essere avvicinati con una serie di convenzioni internazionali. La prima è la Convenzione di Berna del 1886, che pone alcuni principi essenziali e comuni ai vari ordinamenti.

Le differenze d'impostazione tra i modelli di *common law* e di *civil law* sono in questa fase storica evidenti. Il diritto d'autore è tutelato, nei paesi anglofoni solo se rispettate determinate

---

<sup>85</sup> ALIPRANDI, *Capire il copyright...* cit., pp. 43-44.

<sup>86</sup> VISCO, GALLI, *Il diritto della musica...* cit., p. 83.

<sup>87</sup> DE GUGLIELMO ALFREDO, *Diritto d'autore e diritti connessi. Nuovo manuale pratico per avvocati, commercialisti, editori, scrittori, artisti, fotografi, giornalisti*, Milano, Hoepli, 2004, p. 13.

<sup>88</sup> <http://www.ubertazzi.it/wp-content/uploads/storia-da-lombardia-norme-doc3.pdf> (ultima consultazione 20 agosto 2018).

<sup>89</sup> Per approfondire la normativa italiana successiva all'unificazione si veda il capitolo 2 sezione 1.2.

formalità pragmatiche, nel modello franco-tedesco dal momento della nascita dell'opera. Inoltre il diritto morale non è inizialmente considerato dal copyright mentre è tutelato fin dalla nascita del sistema continentale.<sup>90</sup>

I diritti di proprietà intellettuale vanno così a generare dei “monopoli artificiali creati su base legale e limitati nel tempo” mediante cui gli aventi diritto traggono profitti, concedendo l'uso delle loro opere tramite contratti e licenze.<sup>91</sup>

Oltre ai due sistemi sopra ampiamente esplicitati è opportuno menzionare quello socialista all'interno del quale l'opera è un'attività creativa del singolo che però ha valenza sociale. Il diritto d'autore ha funzione giuridica di stimolo per chi crea e per chi usufruisce dell'opera, non limitandosi a elemento commerciale. Il diritto d'autore diventa dunque nelle società socialiste una sorta di “diritto della personalità” con anche contenuti patrimoniali. Per un largo utilizzo libero delle opere, i diritti patrimoniali sono però meno ampi rispetto a quelli presenti negli altri sistemi e l'esclusiva diveniva spesso un semplice “diritto al compenso”.<sup>92</sup>

Bisogna tenere ben presente che le convenzioni e gli accordi internazionali sono stati redatti tendenzialmente per armonizzare i due principali sistemi di gestione e visione, il diritto d'autore e il copyright. Lo sviluppo tecnologico ha permesso all'opera originale di essere utilizzata in diversi modi ponendo quindi il momento dell'utilizzazione a cardine del ragionamento sul processo di tutela, comportando un avvicinamento dei due modelli in questione. A maggior ragione, dovendo affrontare il fatto che i beni immateriali siano riproducibili in più parti del mondo e contemporaneamente da più soggetti, c'è stato un impulso a superare la frammentazione normativa, dovuta in precedenza al principio di applicazione della territorialità. Queste convenzioni sono aperte agli Stati che vogliono aderirvi e costituiscono quindi l'abbattimento del principio di territorialità per gli Stati firmatari.

---

<sup>90</sup> RICCIO GIOVANNI MARIA, *Copyright collecting societies e regole di concorrenza. Un'indagine comparatistica*, Torino, G. Giappichelli Editore, 2012, p. 96.

<sup>91</sup> ALIPRANDI, *Capire il copyright...* cit., pp. 39-41.

<sup>92</sup> UBERTAZZI LUIGI CARLO, AMMENDOLA LUIGI, *Il diritto d'autore*, Torino, UTET, 1993, p. 9.

Il reticolo di accordi che si è creato nel corso del XX secolo, e che si sta ancora sviluppando in queste prime decadi del secolo attuale, ha reso sempre più vincolanti le normative, alle quali in Italia bisogna aggiungere il sistema di direttive comunitarie.

Il principio del *droit d'auteur* appare oggi “scolorito”, come conseguenza del processo di globalizzazione e per la convergenza legislativa internazionale e comunitaria. Il risultato visibile è che anche nel sistema di *common law* la proprietà intellettuale è spesso equiparata a bene commerciale.<sup>93</sup>

## 1.2 Lo sviluppo delle fonti internazionali, regionali e italiane del diritto d'autore

Come visto nel capitolo precedente,<sup>94</sup> sono numerose le fonti del diritto d'autore. La loro gerarchia attuale è dovuta ai diversi gradi di effettiva efficacia ed incidenza sociale che hanno avuto. Ad ogni modo a livello gerarchico il diritto internazionale e il diritto comunitario prevalgono su quello nazionale. Il rapporto tra i diritti internazionale e comunitario sono regolamentati dall'articolo 351 del TFUE<sup>95</sup> ed è convinzione generale che la *lex mercatoria* sia subordinata a tutte le fonti del diritto. Sono poi i giudici che hanno in ultima analisi facoltà di interpretazione e applicazione delle varie fonti.<sup>96</sup>

Gli interessi degli autori sono riscontrabili a livello teorico anche in alcuni trattati internazionali sui diritti dell'uomo. L'articolo 27.2 della *Dichiarazione Universale dei Diritti dell'Uomo* del 1948 dichiara per ogni individuo “il diritto alla protezione degli interessi morali e materiali derivanti da ogni produzione scientifica, letteraria e artistica di cui sia autore”. Analogamente l'articolo 15 del *Patto internazionale sui diritti economici, sociali e culturali* del 1966<sup>97</sup> vincola gli Stati parte a riconoscere ad ogni individuo il diritto “di godere

---

<sup>93</sup> FALCE, *La modernizzazione del diritto d'autore...* cit., pp. 23-37.

<sup>94</sup> Le tre sezioni del capitolo 1 contengono le fonti internazionali, regionali europee e nazionali del diritto d'autore.

<sup>95</sup> TFUE *Trattato sul funzionamento dell'Unione Europea* (Versione consolidata) in GUUE C 326 del 26 dicembre 2012.

<sup>96</sup> UBERTAZZI LUIGI CARLO, *La proprietà intellettuale*, volume dodicesimo, Torino, G. Giappichelli Editore, 2011, pp. 8-9.

<sup>97</sup> Per approfondimenti sul *Patto internazionale sui diritti economici, sociali e culturali* si veda il capitolo 1 sezione 1.



della tutela degli interessi morali e materiali scaturenti da qualunque produzione scientifica, letteraria o artistica di cui egli sia l'autore".<sup>98</sup> È da segnalare come già nel 1883 la *Convenzione di Parigi per la Protezione della Proprietà Industriale*<sup>99</sup> diede peso al tema della proprietà intellettuale, introducendo in materia il concetto di "trattamento nazionale" per il quale i Paesi firmatari si impegnano a riconoscere ai cittadini degli altri Stati membri della Convenzione di Parigi gli stessi diritti riconosciuti ai propri cittadini (art. 2).

Le convenzioni specifiche sul diritto d'autore nacquero a fine '800 da una comune esigenza degli Stati di uniformare a livello internazionale la tutela della proprietà intellettuale. I Paesi aderenti hanno quindi dovuto adeguare le loro normative interne a tali trattati. La logica di fondo è quella dell' "armonizzazione" degli Stati ad accordi multilaterali "aperti" a cui ogni Paese può aderire o meno.<sup>100</sup>

Non meno rilevante è stata inoltre la parallela spinta in capo agli autori nel rivendicare la tutela dei diritti relativi alle proprie opere, all'interno del proprio Stato d'origine così come negli altri Paesi. Come vedremo, questo impulso diede vita già a fine '800 alla formazione delle prime società di gestione collettiva del diritto d'autore.<sup>101</sup> La progressiva maggior diffusione delle opere, e delle loro copie, comportò infatti la necessità che negli Stati fossero riconosciuti i diritti degli autori stranieri ai quali dovevano essere garantite misure minime di tutela.

I vari accordi susseguitisi sono stati conseguenti agli sviluppi sociali e volti a risolvere le problematiche sorte dalle innovazioni tecnologiche, che hanno mutato le modalità di produzione, distribuzione e fruizione delle opere dell'ingegno creativo. Oggi la crescente velocità di sviluppo e innovazione della società dell'informazione rende necessario ancor di più un quadro generale volto al superamento degli ostacoli generati dalla presenza di differenze normative tra gli Stati.<sup>102</sup> L'aggiornamento continuo, in favore di un miglioramento complessivo della tutela e delle modalità di controllo, è dunque sempre necessario di fronte

---

<sup>98</sup> UBERTAZZI, AMMENDOLA, *Il diritto d'autore...* cit., pp. . 11.

<sup>99</sup> La *Convenzione per la Protezione della Proprietà Industriale* è stata firmata a Parigi il 20 marzo 1883 da 11 stati tra cui l'Italia.

<sup>100</sup> VISCO, GALLI, *Il diritto della musica...* cit., pp. 11-12.

<sup>101</sup> Per approfondire la storia delle società di gestione collettiva si veda il capitolo 2 sezione 2.

<sup>102</sup> VISCO, GALLI, *Il diritto della musica...* cit., p. 14.

alla costante evoluzione in atto sul campo economico, sociale, culturale e tecnico/tecnologico.<sup>103</sup>

La Convenzione di Berna del 1886 costituisce lo strumento multilaterale più antico e importante per la regolamentazione internazionale. Ancor oggi rappresenta la fonte più autorevole e citata di un “diritto internazionale d’autore” poiché offre efficaci garanzie agli autori, ha un alto livello di tutela e lavora per l’uniformità delle normative interne dei Paesi contraenti. Ha quindi contribuito in larga parte a delineare i principi della materia, divenuti dei cardini fondamentali nel corso del XX secolo, che sono: il trattamento nazionale o “principio di assimilazione” (art 5.1); la “protezione automatica” visto che la protezione non è subordinata ad alcuna formalità (art. 5.2); l’“indipendenza” della protezione (art. 5.2).<sup>104</sup>

Le opere sono protette dalla convenzione se fissate su un supporto materiale, quindi sono di fatto tutelate le prove tangibili dell’atto creativo e non la creatività in sé.<sup>105</sup> L’Unione nata dalla Convenzione è un organismo aperto a tutti gli Stati del mondo, con l’intento di creare una società di Paesi che sia in grado di evolversi, per adeguarsi ai mutamenti sociali ed economici, grazie a revisioni periodiche del trattato. La conferenza di Stoccolma del 1967, oltre a sancire la nascita dell’OMPI/WIPO *World Intellectual Property Organization*<sup>106</sup> che prenderà nella stessa sede le funzioni amministrative del Segretariato dell’Unione, definì gli organi dell’Assemblea dei Paesi Aderenti alla Convenzione e il Comitato Esecutivo. Le operazioni di revisione della Convenzione di Berna, necessarie per far fronte al maggior peso che la tecnologia e i suoi mezzi hanno introdotto, non sono state portate a compimento e la WIPO/OMPI ha preferito concentrarsi sulla stesura di nuovi trattati nel 1996, con l’obiettivo di colmare le lacune presenti.

---

<sup>103</sup> CHIMIANTI LAURA, *Lineamenti del nuovo diritto d’autore, aggiornato con d.lgs. 118/2006 e con d.lgs. 140/2006*, settima edizione, Milano, Giuffrè editore, 2006, p. 355.

<sup>104</sup> Per approfondire la Convenzione di Berna si veda il capitolo 1 sezione 1.

<sup>105</sup> NESPOR STEFANO, DE CESARIS ADA LUCIA, *Internet e la legge*, seconda edizione, Milano Hoepli, 2001, p. 132.

<sup>106</sup> Quanto disposto dalla WIPO in merito alla gestione collettiva del diritto d’autore è trattato al capitolo 3 sezione 4.1.

La *Convenzione Universale sul diritto d'autore*, è stata promossa dall'UNESCO e siglata a Ginevra il 6 settembre 1952.<sup>107</sup> Essa è stata promulgata per far fronte alla necessità di dover avvicinare a livello normativo gli Stati dell'Unione di Berna e i Paesi che non vi avevano aderito poiché, come gli USA, avrebbero dovuto effettuare modifiche rilevanti alla propria legislazione interna basata sul principio del copyright. Questi Paesi non davano infatti lo stesso peso ai beni immateriali rispetto alla rilevanza concessa ai beni materiali. Gli unici Stati contraenti alla Convenzione di Berna del continente americano furono Canada e Brasile. Il forte astensionismo di fine '800, dovuto principalmente alla differenza tra i sistemi di tutela nord-americano e latino-germanico a cui si ispirava l'Unione di Berna, si fece gravoso con il crescere di importanza degli USA nella prima metà del '900 nel commercio globale come esportatori di opere dell'ingegno.<sup>108</sup> Altra complicazione sorta a partire dagli anni '30, che ha spinto la formulazione di questa nuova Convenzione, era dovuta all'istituto della "riserva alla legislazione dei Paesi" (previsto dalla revisione dell'Atto di Berlino 1908 della Convenzione di Berna). L'articolo 27, dell'Atto di Berlino, concedeva infatti agli Stati Membri di ratificare le modifiche "riservandosi" di mantenere alcuni articoli uguali ai testi precedenti. Ciò comportava la presenza di una pluralità di testi contemporaneamente in vigore difficile da gestire, che paradossalmente rappresenta un controsenso all'esigenza di uniformità di protezione degli autori.<sup>109</sup>

La Convenzione di Ginevra del '52 è stata caldeggiata nello spirito del sopra citato articolo 27 della *Dichiarazione Universale dei diritti dell'Uomo* del '48, e ha finalità di favorire lo sviluppo delle scienze, delle arti e della letteratura assicurando il diritto alla cultura e il rispetto degli interessi economici e morali degli autori. Dai suoi articoli emerge ancora una volta, con forza dirompente, quanto la tutela del diritto d'autore sia una disciplina che deve far convivere interessi contrapposti, coerentemente alla sua triplice funzione culturale, di distribuzione delle opere e sociale.

Nel 1989 gli Stati Uniti hanno aderito alla Convenzione di Berna provocando di conseguenza un indebolimento dell'importanza della Convenzione di Ginevra.<sup>110</sup>

---

<sup>107</sup> Per approfondire la *Convenzione Universale sul Diritto d'Autore* si veda il capitolo 1 sezione 1.

<sup>108</sup> VISCO, GALLI, *Il diritto della musica...* cit., pp. 12-13.

<sup>109</sup> UBERTAZZI, *I diritti d'autore e connessi...* cit., p. 175.

<sup>110</sup> VISCO, GALLI, *Il diritto della musica...* cit., pp. 13.

In seno al GATT *General Agreement of Tariffs and Trade*, nello specifico all'Uruguay Round,<sup>111</sup> nel 1994 è stato firmato l'Accordo TRIPS *Trade Related Aspects of Intellectual Property Rights*.<sup>112</sup> Tale Accordo è stato caldeggiato dagli USA volenterosi nel fronteggiare il problema della pirateria che, sempre più diffuso, proveniva in modo massiccio dai paesi in via di sviluppo penalizzando la posizione concorrenziale dello Stato nord americano. Per fare ciò oltre alle disposizioni sui diritti di proprietà intellettuale, i TRIPS contengono inedite e puntuali normative per aumentare le misure di *enforcement*<sup>113</sup> dei diritti stessi. Lo stretto legame tra proprietà intellettuale e commercio internazionale crea quindi un nuovo tipo di rapporto tra paesi industrializzati e paesi in via di sviluppo.<sup>114</sup>

All'interno del TRIPS la proprietà intellettuale è infatti analizzata in tutti gli aspetti commerciali, cosa che la Convenzione di Berna non fa poiché prende in esame la tutela del diritto d'autore non considerando la successiva utilizzazione economica delle opere. Essendo il diritto di proprietà intellettuale un "diritto privato di interesse pubblico", il fine dell'Accordo è dunque quello di ridurre le difficoltà burocratiche per i rapporti di scambio internazionale facendo sì che le opere circolino anche in Stati dove siano presenti tutele giuridiche diverse rispetto a quelle dello Stato originario. Un altro principale scopo dell'Accordo è quello di fornire delle procedure di risoluzione rapide ed efficaci nel caso di controversie tra governi. Le sue disposizioni sono inoltre volte a contrastare la circolazione di opere contraffatte.<sup>115</sup>

Nelle disposizioni del TRIPS:

- sono fissate delle regole minime verso le quali tutti gli Stati membri sono tenuti a conformarsi per quanto riguarda la proprietà industriale e intellettuale, incentivando così l'armonizzazione a livello internazionale;

---

<sup>111</sup> Iniziato a Punta del Este il 20 settembre 1986 e concluso a Marrakech il 15 aprile 1994.

<sup>112</sup> Consiste nell'Annesso 1 C dell'Accordo di Marrakesh istitutivo della WTO *World Trade Organization* del 15 aprile 1994.

<sup>113</sup> Parte III artt. 41-61 dell'Accordo.

<sup>114</sup> DI COCCO CLAUDIO, PELINO ENRICO, RICCI ANDREA MARCO, *Il diritto d'autore nella società dell'information technology: software, database, multimedia. Volume I, I diritti sulle opere digitali, copyright statunitense e diritto d'autore italiano*, Bologna, Gedit Edizioni, 2005, pp. 208-10.

<sup>115</sup> CHIMIENTI, *Lineamenti del nuovo diritto d'autore...* cit., pp. 370-72.

- sono stabilite regole facoltative che gli Stati membri hanno diritto ma non dovere di applicare, ad esse fanno parte le regole che ampliano la tutela al di sopra degli standard minimi;
- l'Accordo interessa tutti gli aspetti della proprietà intellettuale, tra cui anche i semiconduttori, le indicazioni geografiche e le informazioni confidenziali;
- è cercato un equilibrio tra le esigenze contrapposte di paesi più e meno avanzati, preferendo soluzioni flessibili;
- il meccanismo per la risoluzione delle controversie deve garantire l'adempimento agli obblighi assunti dagli Stati.<sup>116</sup>

L'Accordo prevede che gli Stati aderenti si adeguino a quanto previsto dalla Convenzione di Berna agli articoli 1-21, nella sua versione di Parigi '71. La dimensione internazionale dell'Accordo ha sviluppato le clausole del "trattamento nazionale" (art. 3) e di "nazione più favorita" (art. 4). La prima prevede che ciascun Membro garantisca ai cittadini degli altri Stati membri una protezione non meno favorevole di quella concessa ai propri cittadini, salvaguardia che per effetto della seconda clausola deve essere concessa nel suo grado massimale in ugual modo a tutti i cittadini degli altri Membri senza condizioni.

La durata della protezione non deve essere inferiore a 50 anni qualora debba essere conteggiata non sulla vita di una persona fisica. La decorrenza inizia dalla fine dell'anno di pubblicazione autorizzata dell'opera o, se ciò non avvenisse, dalla fine dell'anno civile di realizzazione.<sup>117</sup>

È indubbio come dall'Accordo TRIPS derivi un affievolimento del diritto d'autore del creatore a favore di quello d'impresa. Viene infatti escluso l'articolo 6-*bis* della Convenzione

---

<sup>116</sup> SANDRI STEFANO, *La nuova disciplina della proprietà industriale dopo i GATT-TRIPS*, seconda edizione, Padova, CEDAM, 1999, pp. 8-9.

<sup>117</sup> SIROTTI GAUDENZI ANDREA, *Il nuovo diritto d'autore. La tutela della proprietà intellettuale nella società dell'informazione*, Santarcangelo di Romagna, Maggioli Editore, 2018, p. 73.

di Berna concernente il diritto morale dell'autore<sup>118</sup> dall'articolo 9 dell'Accordo.<sup>119</sup> Ne consegue che gli Stati già firmatari della convenzione del 1886 siano comunque tenuti ad osservare la sua normativa.<sup>120</sup> È infine precisato in questo nuovo Accordo che la protezione del diritto d'autore copre le espressioni e non le idee.<sup>121</sup>

Il WCT *World Copyright Treaty* stipulato dalla WIPO/OMPI nel 1996 ha introdotto norme che vanno ad integrare la Convenzione di Berna adeguandole all'evoluzione tecnologica di informazione e comunicazione, così come previsto dall'articolo 20 della stessa.<sup>122</sup> Gli articoli dal 2 al 6 di quest'ultima devono inoltre essere applicati da tutti gli stati che intendono aderire alla Trattato WCT - WIPO, come previsto all'articolo 3.

Di particolare interesse è il “diritto di distribuzione e suo esaurimento” per cui gli autori hanno diretta facoltà ad autorizzare la messa a disposizione delle loro opere, originali o copie, per mezzo vendita o altro tipo di cessione. Inoltre è previsto che i legislatori dei vari Stati abbiano la facoltà di scegliere modalità e limiti da apporre all'esaurimento del diritto in questione.

Il Trattato WCT amplia quanto fatto dalla Convenzione di Berna riguardo il “diritto di comunicazione al pubblico”. La definizione data di tale diritto è più ampia per accogliere tutte le diverse ipotesi di diffusione, anche se mancando una definizione precisa di “comunicazione

---

<sup>118</sup> Articolo 6-*bis* della Convenzione di Berna: 1. Indipendentemente dai diritti patrimoniali d'autore, ed anche dopo la cessione di detti diritti, l'autore conserva il diritto di rivendicare la paternità dell'opera e di opporsi ad ogni deformazione, mutilazione o altra modificazione, come anche ad ogni altro atto a danno dell'opera stessa, che rechi pregiudizio al suo onore od alla sua reputazione. 2. I diritti riconosciuti all'autore in forza dell'alinea precedente sono, dopo la sua morte, mantenuti almeno fino all'estinzione dei diritti patrimoniali ed esercitati dalle persone o istituzioni a tal fine legittimate dalla legislazione nazionale del Paese in cui la protezione è richiesta. Tuttavia, i Paesi la cui legislazione, in vigore al momento della ratifica del presente Atto o dell'adesione ad esso, non contiene disposizioni assicuranti la protezione, dopo la morte dell'autore, di tutti i diritti a lui riconosciuti in forza dell'alinea precedente, hanno la facoltà di stabilire che taluni di questi diritti non siano mantenuti dopo la morte dell'autore. 3. I mezzi di ricorso per la tutela dei diritti di cui al presente articolo sono regolati dalla legislazione del Paese dove la protezione è richiesta.

<sup>119</sup> Articolo 9 dell'Accordo TRIPS “Rapporto con la Convenzione di Berna”: 1. I Membri si conformano agli articoli da 1 a 21 della Convenzione di Berna (1971) e al suo annesso. Tuttavia essi non hanno diritti né obblighi in virtù del presente Accordo in relazione ai diritti conferiti dall'art. 6-*bis* della medesima Convenzione o ai diritti da esso derivanti. 2. La protezione del diritto d'autore copre le espressioni e non le idee, i procedimenti, i metodi di funzionamento o i concetti matematici in quanto tali.

<sup>120</sup> SANDRI, *La nuova disciplina della proprietà industriale dopo i GATT-TRIPS...* cit., pp. 32-34.

<sup>121</sup> SIROTTI GAUDENZI, *Proprietà intellettuale e diritti della concorrenza...* cit., p. 73.

<sup>122</sup> Articolo 20 Convenzione di Berna: “I Governi dei Paesi dell'Unione si riservano il diritto di concludere tra loro accordi particolari, in quanto questi conferiscano agli autori diritti più estesi di quelli concessi dalla Convenzione, ovvero contengano altre stipulazioni che non siano in contrasto con la presente Convenzione. Rimangono applicabili le disposizioni degli accordi esistenti che soddisfino le condizioni precitate”.

al pubblico” ai legislatori nazionali è concessa ampia discrezionalità. Sostanzialmente è garantita una protezione maggiore rispetto a quella minimale prevista dalla Convenzione del 1886, introducendo normative che non la contrastino.<sup>123</sup>

La revisione alla Convenzione di Berna prevista dalla WIPO, poi sfociata in un nuovo trattato, prevedeva il riesame dei diritti di: messa in circolazione, importazione, destinazione, prestito privato e pubblico, noleggio di esemplari e opere, distribuzione attraverso l’uso delle tecnologie digitali, copia privata. Inoltre si voleva dare specifica regolamentazione unionista ai programmi per elaboratore e alle banche dati.

Nella stessa sede del WIPO WCT venne concluso il WPPT *WIPO Performances and Phonograms Treaty* il quale, come successivamente sarà analizzato,<sup>124</sup> risulta innovativo rispetto alle disposizioni della Convenzione di Roma, accordo che comunque non è da esso abrogata.<sup>125</sup> Importante è l’apporto lessicale dato dal suo articolo 2, dove vengono definiti chiaramente i termini essenziali per una comune discussione sulla materia.<sup>126</sup>

La tutela del diritto d’autore e dei diritti connessi sono stati incentivati grazie ai trattati WIPO/OMPI e, la creazione artistica è stata promossa grazie alle norme innovative introdotte. Gli Stati oltre ad adottare dispositivi tecnici per la protezione delle opere devono vigilare sulla loro non rimozione o manomissione (art. 11 WCT e art. 18 WPPT).

Nonostante tali innovazioni non può ancora essere considerata sufficiente la materia della trasmissione digitale così com’è stata sviluppata all’interno dei trattati WIPO, poiché in tal senso il quadro normativo è stato adeguato solo in parte. Durante la conferenza tenutasi a Ginevra, che ha portato all’approvazione delle due Convenzioni, si è a lungo parlato di trasmissione digitale portando a delineare due posizioni: una sostenuta dagli USA che mira all’ampliamento del diritto di riproduzione e una capeggiata dalla Comunità Europea che promuove un novo diritto di comunicazione al pubblico. Dalle due posizioni si è arrivati al compromesso che prevede che ogni Stato membro debba concedere un diritto di autorizzazione ad ogni sfruttamento dell’opera tramite trasmissioni *on demand* (a richiesta), o

---

<sup>123</sup> CHIMIENTI, *Lineamenti del nuovo diritto d’autore...* cit., p. 352.

<sup>124</sup> Per approfondire il rapporto tra Convenzione di Roma e WIPO WPPT si veda il capitolo 2 sezione 1.3.

<sup>125</sup> VISCO, GALLI, *Il diritto della musica...* cit., p. 13.

<sup>126</sup> CHIMIENTI, *Lineamenti del nuovo diritto d’autore...* cit., pp. 355-356.

in alternativa possa riconoscere il diritto di autorizzare gli atti che consentono le trasmissioni digitali su reti telematiche.<sup>127</sup>

In materia di diritto d'autore, come per brevetti e marchi, l'Unione Europea ha attuato normative volte all'armonizzazione. Considerando l'evoluzione tecnologica che sviluppa nuove modalità di sfruttamento e fruizione delle opere, sempre più diffuse nelle loro forme immateriali, un'attenta e continua revisione normativa è stata inevitabile per continuare a garantire tutela alle opere e diritti ai suoi autori.<sup>128</sup>

L'Unione Europea si basa sostanzialmente su tre principi cardine: la non discriminazione tra cittadini (art. 18 del TFUE), la libera circolazione delle merci (art. 28 del TFUE) e la libertà di prestazione dei servizi (art. 56 del TFUE). La Corte di Giustizia e la Commissione europea sono intervenute nei casi in cui le società di gestione collettiva del diritto d'autore abbiano discriminato negando i loro servizi ad autori non cittadini o non domiciliati nel territorio di loro appartenenza.<sup>129</sup> In merito al principio di non discriminazione, l'italiana SIAE è dovuta intervenire modificando il suo Statuto nel 1973 per permettere ai cittadini appartenenti ad altri Paesi membri di iscriversi come associati ordinari. La libera circolazione delle merci applicata al campo musicale dà la possibilità ai supporti fonografici di essere messi in commercio, previo consenso del titolare dei diritti, e circolare liberamente in tutto il territorio dell'Unione Europea. Infine per quanto riguarda la libertà di prestazione dei servizi in ambito di diritti d'autore e connessi, diversi dalla distribuzione, la giurisprudenza comunitaria ha precisato che essi non si esauriscono con il primo atto di disposizione verso gli stessi, per cui l'utilizzatore rimane obbligato ad ottenere l'autorizzazione al loro uso.<sup>130</sup>

La risoluzione del parlamento europeo del 13 maggio 1974 *sulla salvaguardia del patrimonio culturale europeo*<sup>131</sup> invitava gli organi comunitari a pensare a delle procedure rivolte ad armonizzare le varie normative degli stati Membri in merito alle materie culturali.<sup>132</sup> Negli

---

<sup>127</sup> *Ivi*, pp. 27-28

<sup>128</sup> CHIMIENTI, *Lineamenti del nuovo diritto d'autore...* cit., pp. 4-11.

<sup>129</sup> Esempificativa è la decisione 71/224/CEE della Commissione europea del 2 giugno 1971 nei confronti della GEMA (società tedesca di gestione collettiva dei diritti d'autore) per cui dev'essere garantita la possibilità di iscrizione o associazione ad una società di gestione collettiva a tutti i cittadini comunitari senza discriminazioni.

<sup>130</sup> VISCO, GALLI, *Il diritto della musica...* cit., pp. 29-31.

<sup>131</sup> In GUCE C 62 del 30 maggio 1974.

<sup>132</sup> DI COCCO, PELINO, RICCI, *Il diritto d'autore...* cit., pp. 237-38.



anni '80, nuove tecnologie e un mercato interno europeo<sup>133</sup> migliore hanno attirato più concretamente l'attenzione della Commissione Europea alle tematiche relative alla proprietà intellettuale e ai suoi diritti. Era quindi necessaria una risposta unitaria per uniformare le legislazioni dei singoli Stati.

Il 7 giugno 1988 è stato pubblicato dalla Commissione un Green Paper *Libro Verde sul diritto d'autore e la sfida tecnologica - Le questioni di diritto d'autore che richiedono un'azione immediata*. Di natura consultiva, il documento espone gli obiettivi da raggiungere nell'immediato futuro in materia di tutela del diritto d'autore identificandoli in sei settori: pirateria; copia privata in materia audiovisiva; messa in circolazione dell'opera, locazione ed esaurimento del diritto; programmi per elaboratore elettronici; banche dati; ruolo della Comunità nelle relazioni multilaterali e bilaterali esterne alla Comunità. Da questi punti si può evincere come la Commissione abbia puntato maggiormente alla regolamentazione dei diritti patrimoniali.<sup>134</sup> A riscontro del dibattito nato, il 17 gennaio 1991 vennero previste delle *Iniziative da adottare a seguito del Libro Verde. Programma di lavoro della Commissione in materia di diritto d'autore e di diritti connessi*. Questo programma mirava al rafforzamento della tutela del diritto d'autore e dei diritti connessi per incentivare e salvaguardare la creatività, attraverso iniziative da adottare entro il 31 dicembre 1992. Le azioni auspicate erano attente sia alla natura economica che culturale della materia, e il loro fine era l'armonizzazione del diritto d'autore in ambito comunitario.<sup>135</sup>

La libera circolazione delle merci e dei servizi era dunque ostacolata dalla disomogeneità presente in una Comunità in cui i singoli Stati amministravano il diritto d'autore secondo normative nazionali circoscritte ai propri confini territoriali. Veniva quindi meno lo stesso spirito comunitario, comportando evidenti limitazioni alla creatività. Per creare un mercato unico europeo era necessario prevedere delle norme che portassero ad evitare l'introduzione di restrizioni garantendo contemporaneamente un alto livello di tutela. L'armonizzazione comunitaria è stata effettuata tenendo conto di tre prospettive: l'aspetto economico del diritto d'autore; l'equilibrio tra prescrizioni del Trattato e le preoccupazioni di autori, editori e

---

<sup>133</sup> Il mercato interno dell'Unione europea (UE) è un mercato unico in cui si garantisce la libera circolazione di merci, servizi, capitali e persone, e all'interno del quale i cittadini europei possono vivere, lavorare, studiare o fare affari liberamente. Tratto da [http://eur-lex.europa.eu/summary/chapter/internal\\_market.html?locale=it&root\\_default=SUM\\_1\\_CODED%3D24](http://eur-lex.europa.eu/summary/chapter/internal_market.html?locale=it&root_default=SUM_1_CODED%3D24) (ultima consultazione 21 agosto 2018).

<sup>134</sup> DI COCCO, PELINO, RICCI, *Il diritto d'autore...* cit., pp. 238-39.

<sup>135</sup> *Ivi*, pp. 240.

produttori al mantenimento dei propri diritti di sfruttamento libero delle proprie opere; l'incentivo allo sviluppo di normative che siano al passo con il progresso informatico e le problematiche tecnologiche.<sup>136</sup>

Le convenzioni internazionali danno dei limiti minimi nella durata della tutela dei diritti d'autore e connessi, entro i quali gli Stati aderenti possono gestire i loro termini.<sup>137</sup> Anche in questo caso le normative vigenti a inizio anni '90 erano disomogenee all'interno degli Stati membri della Comunità Europea mettendo quindi ulteriori limitazioni allo sviluppo della libera circolazione e alla libera concorrenza.<sup>138</sup> La Commissione ha perciò previsto che tutti gli Stati aderissero alle ultime revisioni delle principali Convenzioni in materia entro il 31 dicembre '92. Ciò permise di avere una base di tutela e protezione comune sulla quale procedere all'armonizzazione delle legislazioni interne.<sup>139</sup>

Una delle lotte mosse dal quadro legislativo comunitario è rivolto al contrasto della pirateria, che sostanzialmente consiste nell'illecito traffico di copie di opere tutelate o di riproduzioni non autorizzate a fini commerciali.<sup>140</sup> La Commissione Europea ha quindi approvato e emanato diverse direttive per la tutela delle opere dell'ingegno e per uniformare le sanzioni civili e penali nei casi di inosservanza dei diritti di autori ed editori.<sup>141</sup>

Inoltre l'Unione Europea risulta essere una garanzia per la comunità internazionale poiché essa stessa prende iniziativa e posizione rispetto ai trattati e alle convenzioni multilaterali che coinvolgono anche i suoi membri. Nel caso dei Trattati WIPO/OMPI del 1996 il Consiglio dell'Unione Europea ha ratificato i due trattati con la decisione 2000/278/CE del 16 marzo 2000. Viene così posto in atto che gli Stati membro debbano “dare esecuzione alle necessarie misure adottate dal Parlamento europeo e dal Consiglio per adeguare la normativa comunitaria in vigore agli obblighi derivanti dal WCT e dal WPPT”.<sup>142</sup> Entrambi i trattati “concorreranno a garantire un livello di protezione equilibrato alle opere e alle espressioni letterarie e

---

<sup>136</sup> *Ivi*, p. 241.

<sup>137</sup> Ora i termini di durata sono regolati dalla direttiva 2011/77/UE.

<sup>138</sup> VISCO, GALLI, *Il diritto della musica...* cit., pp. 35-36.

<sup>139</sup> *Ivi*, p. 32.

<sup>140</sup> L'ultimo efficace provvedimento sul contrasto del dilagante fenomeno della pirateria è stato preso con la Direttiva 2004/48/CE.

<sup>141</sup> DE GUGLIELMO, *Diritto d'autore e diritti connessi...* cit., p. 14.

<sup>142</sup> CHIMIENTI, *Lineamenti del nuovo diritto d'autore...* cit., pp. 359.

artistiche, consentendo l'accesso del pubblico ai contenuti che potranno essere veicolati sulle reti telematiche".<sup>143</sup>

Il diritto d'autore in Italia rientra tra quello di tradizione dei sistemi latino-germanici. Nel Regno d'Italia fu approvato il codice civile<sup>144</sup> con il regio decreto n. 2358 del 25 giugno 1865, che stabilisce come le opere dell'ingegno appartengano "ai loro autori secondo le norme stabilite da leggi speciali. La legge n. 2337 del 25 giugno 1865 *sui diritti spettanti agli autori delle opere dell'ingegno*<sup>145</sup> ha esteso il diritto d'autore a tutta la penisola. Ha subito interventi di modifica nelle successive fasi dell'unificazione, nel 1875 con la legge n. 2652 del 10 agosto<sup>146</sup> e nel 1882 con la legge n. 756 del 18 maggio.<sup>147</sup> Con il regio decreto n. 1012 del 19 settembre 1882<sup>148</sup> venne dato ordine a tutte le leggi precedenti con un testo unico. Il testo dava diritto agli autori di pubblicare le loro opere, riprodurle e venderne le riproduzioni.<sup>149</sup> Una nuova legge sul diritto d'autore, fu successivamente adottata con regio decreto n. 1950 del 7 novembre 1925.<sup>150</sup> Quest'ultima, in cui era già individuata la nascita del diritto nell'atto costitutivo dell'opera, verrà poi sostituita dalla legge n. 633 del 22 aprile 1941.<sup>151</sup> La legge è entrata in vigore il 18 dicembre 1942, come integrazione della legge n. 95 del 6 febbraio 1942 su disposizioni di carattere fiscale.<sup>152</sup> Alla legge 633/41 si arrivò dopo discussioni durate cinque anni; nel 1936 si era riunita una commissione presso l'allora Ministero della Cultura Popolare che definì delle direttive successivamente discusse tra

---

<sup>143</sup> VISCO, GALLI, *Il diritto della musica...* cit., p. 27. Primo considerando della decisione del Consiglio dell'Unione Europea 2000/278/CE del 16 marzo 2000.

<sup>144</sup> In Raccolta ufficiale delle leggi e dei decreti del Regno d'Italia n. 2358 del 1865. È entrato in vigore l'1 gennaio 1866.

<sup>145</sup> In GU Regno d'Italia n. 1162 del 5 luglio 1865. È entrata in vigore l'1 agosto 1865.

<sup>146</sup> In GU Regno d'Italia n. 201 del 28 agosto 1875. È entrata in vigore il 12 settembre 1875.

<sup>147</sup> In GU Regno d'Italia n. 125 del 27 maggio 1882. È entrata in vigore il 11 giugno 1882.

<sup>148</sup> In GU Regno d'Italia n. 234 del 6 ottobre 1882. È entrato in vigore il 21 ottobre 1882

<sup>149</sup> MANNINO FRANCO, *Gli ultimi cento anni del diritto di autore: meditazione di un compositore, interprete, esecutore*, Verona, CEDAM, 1997, pp. 3-4.

<sup>150</sup> In GU Regno d'Italia n. 270 del 20 novembre 1925. È entrato in vigore il 10 settembre 1926. Convertita successivamente nella legge n. 562 del 18 marzo 1926 (in GU Regno d'Italia n. 102 del 18 maggio 1926. È entrata in vigore il 18 maggio 1926).

<sup>151</sup> UBERTAZZI, AMMENDOLA, *Il diritto d'autore...* cit., pp. 11-14. In GU n. 166 del 16 luglio 1941.

<sup>152</sup> VISCO, GALLI, *Il diritto della musica...* cit., p. 60.

organizzazioni sindacali dell'epoca e amministrazioni pubbliche. Il dibattito oltre ad essere attinente agli aspetti patrimoniali collegati al diritto di proprietà, fu legato alla riflessione relativa agli aspetti del diritto d'autore inerenti ai diritti della personalità. All'interno della legge sono infatti presenti due tipologie di diritti che formano una sorta di dualismo. Si tratta dei diritti morali e dei diritti patrimoniali con reciproche connessioni e interferenze poiché, seppur separati, apparentanti alla stessa opera di un autore. Piola Caselli fu il relatore generale della commissione preposta nonché il padre della legge. Sosteneva che il diritto d'autore dovesse essere annoverato tra la branca dei diritti del lavoro, anche in conformità rispetto a quanto espresso all'interno del codice civile che dedica spazio alla disciplina in questione (art. 2575-2583) nel libro V appunto intitolato *Del Lavoro*.<sup>153</sup> Gli attuali 206 articoli della legge 633 /41 hanno subito numerosi adeguamenti al diritto interno e alle direttive dell'Unione Europea, resi necessari dalle nuove esigenze di tutela sorte dall'evoluzione della disciplina e da nuove metodologie di produzione e riproduzione tecnologica, le quali non sempre hanno portato benefici agli autori, come nel caso della "pirateria".

La proroga e l'ampliamento della durata di protezione e tutela delle opere dell'ingegno è avvenuta con il d.lgs.lgt. n. 440 del 20 luglio 1945, la legge n. 1421 del 19 dicembre 1956 e la legge n. 1337 del 27 dicembre 1961.<sup>154</sup>

Un'importante modifica della legge 633/41 è avvenuta con la legge n. 866 del 22 novembre 1973<sup>155</sup> che ha ratificato la Convenzione di Roma del 1961. Sono state dunque previste opportune tutele per artisti interpreti o esecutori e per produttori.

Il DPR n. 19 dell'8 gennaio 1979<sup>156</sup> ha reso esecutivo l'Atto di Parigi del 1971, a revisione della Convenzione di Berna, introducendo nell'ordinamento italiano il riconoscimento della tutela per la fotografia avente carattere creativo.

La legge n. 93 del 5 febbraio 1992<sup>157</sup> ha attuato dei provvedimenti a favore delle imprese fonografiche con riferimento ai compensi per le riproduzioni private senza fini di lucro.<sup>158</sup>

---

<sup>153</sup> FERRETTI ALESSANDRO, *Diritto d'autore. La tutela delle opere dell'ingegno nel diritto interno ed internazionale*, seconda edizione, Napoli, Edizioni giuridiche Simone, 2008, pp. 12-13.

<sup>154</sup> VISCO, GALLI, *Il diritto della musica...* cit., p. 60.

<sup>155</sup> In GU n. 3 del gennaio 1974. È entrata in vigore il 18 gennaio 1974.

<sup>156</sup> In GU n. 29 del 30 gennaio 1979.

<sup>157</sup> In GU n. 38 del 15 febbraio 1992. È entrata in vigore l'1 marzo 1992.

<sup>158</sup> Tale legge ha comportato provvedimenti anche in riferimento alla gestione dei diritti connessi e a IMAIE. Per approfondire si veda il capitolo 2 sezione 4.

Rilevanza va posta alla legge n. 218 del 31 maggio 1995<sup>159</sup> che stabilisce i “criteri di collegamento” tra la legislazione italiana e gli ordinamenti stranieri. All’articolo 54 è previsto che i diritti sui beni immateriali siano regolati dalla legge dello Stato di utilizzazione; all’articolo 55 è disposto invece che la pubblicità degli atti di costituzione, trasferimento ed estinzione dei diritti reali sia regolata dalla legge dello Stato in cui il bene si trovi al momento del compimento dell’atto giuridico.<sup>160</sup>

La legge n. 52 del 6 febbraio 1996<sup>161</sup> ha recepito la direttiva 93/98/CEE alzando le scadenze di protezione da 50 a 70 anni dopo la morte dell’autore.

La legge n. 248 del 18 agosto 2000<sup>162</sup> ha interessato diversi aspetti della normativa italiana poiché nuove forme di utilizzazione economica dell’opera, frutto dell’innovazione tecnologica, hanno generato nuovi metodi di diffusione e riproduzione. La legge riguarda inoltre il contrasto alla pirateria.

Le disposizioni della direttiva 2001/29/CE *sull’armonizzazione di taluni aspetti del diritto d’autore e dei diritti connessi nella società dell’informazione* sono state inserite all’interno della legge italiana 633 con il decreto legislativo 9 aprile 2003 n. 68.<sup>163</sup> L’esigenza di fondo era quella di aggiornare e armonizzare la disciplina alle nuove necessità della “società dell’informazione”. Il legislatore italiano si è però limitato a riprendere pedissequamente quanto scritto nella direttiva. Questo ha il pregio di lasciare integra e inalterata la struttura originaria della Legge sul Diritto d’Autore ma l’effetto negativo di non costruire un testo che sia armonico e coordinato provocando frammentazione nella materia. Questo decreto legislativo ha rafforzato, all’interno della disciplina italiana, i diritti patrimoniali riconosciuti agli autori, agli artisti interpreti ed esecutori e ai produttori di fonogrammi, stabilendo nello specifico: il diritto esclusivo di riproduzione a favore degli autori, degli artisti interpreti ed esecutori e dei produttori di fonogrammi, con attenzione rivolta ai nuovi mezzi tecnologici; il diritto esclusivo di comunicazione al pubblico, che comprende la trasmissione attraverso tutti

---

<sup>159</sup> In GU n.128 del 03 giugno 1995, SO n. 68. È entrata in vigore l’1 settembre 1995.

<sup>160</sup> VISCO, GALLI, *Il diritto della musica...* cit., p. 61.

<sup>161</sup> In GU n. 34 del 10 febbraio 1996, SO n. 24. È entrata in vigore il 25 febbraio 1996.

<sup>162</sup> In GU n. 206 del 4 settembre 2000.

<sup>163</sup> In GU n. 87 del 14 aprile 2003, SO n. 61.

i mezzi offerti dalle nuove tecnologie; il diritto esclusivo di distribuzione appartenente all'autore e inidoneo a esaurirsi con la sola comunicazione.<sup>164</sup>

La legge n. 128 del 21 maggio 2004<sup>165</sup> è frutto del decreto legge n. 72 del 22 marzo 2004 *recante interventi urgenti per contrastare la diffusione telematica abusiva di materiale audiovisivo, nonché a sostegno delle attività cinematografiche e dello spettacolo*. Grazie a questa legge, per contrastare quanto dichiarato, sono stati introdotti nella Legge sul Diritto d'Autore nuovi illeciti penali e amministrativi a carico di chi crea la distribuzione abusiva e di chi la utilizza e fornisce i servizi di connessione.<sup>166</sup>

Per contrastare la diffusione abusiva di opere dell'ingegno è stato emanato il decreto legge n. 72 del 22 marzo 2004.<sup>167</sup>

Il decreto legislativo n. 140 del 16 marzo 2006<sup>168</sup> ha recepito la direttiva 2004/48/CE *sul rispetto dei diritti di proprietà intellettuale e necessaria per contrastare efficacemente il dilagante fenomeno della pirateria*. All'interno della legge 633/41, al Titolo II Capo VII-bis, è stato aggiunto l'articolo 99-bis recependo così l'articolo e della direttiva. Nell'articolo è dichiarato che “È reputato titolare di un diritto connesso, salvo prova contraria, chi, nelle forme d'uso, è individuato come tale nei materiali protetti, ovvero è annunciato come tale nella recitazione, esecuzione, rappresentazione o comunicazione al pubblico”. All'articolo 156 della Legge sul Diritto d'Autore viene applicato quanto disposto dall'articolo 11 della direttiva, dando atto al proprietario del diritto nel momento di una violazione di poter “[...] agire in giudizio per ottenere che il suo diritto sia accertato e sia vietato il proseguimento della violazione. [...]” aggiungendo sostanzialmente rispetto a quanto preposto precedentemente “[...] Pronunciando l'inibitoria, il giudice può fissare una somma dovuta per ogni violazione o inosservanza successivamente constatata o per ogni ritardo nell'esecuzione del provvedimento”. È aggiunto l'articolo 156-bis che regola l'acquisizione della prove durante il giudizio di merito. Altra novità è data dall'articolo 156-ter dov'è previsto che per i giudizi cautelari e di merito “su istanza giustificata e proporzionata del richiedente” il giudice possa

---

<sup>164</sup> VISCO, GALLI, *Il diritto della musica...* cit., pp. 61-62.

<sup>165</sup> In GU n. 119 del 22 maggio 2004. È entrata in vigore il 23 maggio 2004.

<sup>166</sup> VISCO, GALLI, *Il diritto della musica...* cit., p. 62.

<sup>167</sup> In GU n. 69 del 23 marzo 2004.

<sup>168</sup> In GU n. 82 del 7 aprile 2006.

ordinare che siano date informazioni su “sull’origine e sulle reti di distribuzione di merci o di prestazione di servizi che violano un diritto” dell’autore e di altri soggetti che siano stati trovati “in possesso di merci oggetto di violazione di un diritto, su scala commerciale” o sorpresi a “utilizzare servizi oggetto di violazione di un diritto, su scala commerciale” oppure che sia stato sorpreso a “fornire su scala commerciale servizi utilizzati in attività di violazione di un diritto” o infine che sia stato indicato dai soggetti appena indicati “come persona implicata nella produzione, fabbricazione o distribuzione di tali prodotti o nella fornitura di tali servizi”. La novità apportata da questo articolo è la possibilità di acquisire anche dati e informazioni non riguardanti direttamente l’oggetto della controversia.<sup>169</sup>

La legge n. 2 del 9 gennaio 2008<sup>170</sup> ha modificato alcune prerogative di SIAE vertendo la possibilità di pubblicare in internet immagini e musiche a bassa risoluzione o degradate.

Il d.lgs n. 8 del 15 gennaio 2016<sup>171</sup> ha depenalizzato alcuni illeciti previsti dalla legge n. 633/41. Sono relativi alla concessione in noleggio o altro titolo di originali o copie di opere tutelate, e alla fissazione su supporto audiovideo di prestazioni artistiche.

Importante è infine il d.lgs. n. 35 del 15 marzo 2017<sup>172</sup> con il quale è stata recepita la direttiva 2014/26/UE sulla gestione collettiva dei diritti d’autore e dei diritti connessi e sulla concessione di licenze multi-territoriali per i diritti su opere musicali per l’uso online nel mercato interno.<sup>173</sup>

### 1.3 I diritti connessi e l’evoluzione delle relative fonti internazionali, regionali e italiane

L’affinamento della tutela del diritto d’autore e il progressivo aumento della complessità delle produzioni artistiche e creative hanno portato i legislatori a definire una categoria di diritti denominati “connessi” al diritto d’autore. Sono costituiti da attività e diritti molto diversi tra

---

<sup>169</sup> VISCO, GALLI, *Il diritto della musica...* cit., pp. 63-65.

<sup>170</sup> In GU n. 21 del 25 gennaio 2008. È entrata in vigore il 9 febbraio 2008.

<sup>171</sup> In GU n. 17 del 22 gennaio 2016. È entrato in vigore il 6 febbraio 2016.

<sup>172</sup> In GU n. 72 del 27 marzo 2017. È entrato in vigore l’11 aprile 2017.

<sup>173</sup> Per approfondire il recepimento della direttiva 2014/26/UE si veda il capitolo 3 sezione 1.2.

loro, condizione che comporta una conseguente differenziazione nel contenuto delle norme di tutela. Non è quindi da escludere che il raggio comprendente i diritti connessi possa estendersi ulteriormente a nuove forme di ingegno intellettuale.<sup>174</sup>

Oggi anche i diritti connessi sono soggetti ad un elevato livello di protezione. In questa categoria rientrano diritti spesso derivati da aspetti tecnici più che creativi ma comunque legati all'uso delle opere dell'ingegno. Vanno dall'intermediazione tra artisti e pubblico (registrazione, esecuzione) alla costituzione di elementi accessori all'opera (titolo, rubrica), e comprendono anche alcune categorie particolari di opere (lettere, ritratti, fotografie). Ad esempio sulla matrice del fonogramma, nel momento della registrazione di un'opera, dev'esserci il consenso al produttore da parte degli artisti autori. Dopo tale consenso il produttore ha l'interesse ad assicurarsi l'esclusività della riproduzione del disco.<sup>175</sup>

Nelle convenzioni internazionali inerenti i diritti connessi, ad essere presi in considerazione e analisi sono quelli cosiddetti "vicini" al diritto d'autore. A questi appartengono i diritti degli artisti interpreti o esecutori, dei produttori di fonogrammi e degli enti di radiodiffusione. Quest'ultimi sono attinenti a personalità che fungono da intermediari tra autori e pubblico fruitore e tra le creazioni intellettuali e il sistema industriale di produzione e copia.<sup>176</sup>

La Convenzione di Roma del 1961 rappresenta la prima normativa internazionale con specifico riferimento ai "diritti vicini". È uno strumento flessibile che permette agli Stati contraenti di adeguare il proprio ordinamento con le norme da loro considerate più opportune alla protezione dei diritti connessi. L'attuazione degli Stati Membri può avvenire per mezzo di modifica della propria legge sui diritti d'autore e connessi o attraverso misure penali, amministrative dal diritto del lavoro. I diritti protetti sono molteplici poiché, come si è visto, la categoria dei diritti connessi comprende le prestazioni artistiche creative degli artisti interpreti ed esecutori e aspetti tecnici/industriali di produttori di fonogrammi e organismi di radiodiffusione. È a queste categorie di aventi diritto che è in particolar modo rivolta. Per poter aderire alla Convenzione di Roma è necessario essere parte di almeno una delle precedenti convenzioni universali sul diritto d'autore, di Berna o Ginevra. La convenzione

---

<sup>174</sup> JARACH GIORGIO, *Manuale del diritto d'autore*, Milano, Mursia, 1968, pp. 121-122.

<sup>175</sup> *Ivi*, p. 123.

<sup>176</sup> GALTIREI GINO, *La protezione internazionale delle opere letterarie e artistiche e dei diritti connessi*, Padova, CEDAM, 1989, pp. 185-86.



pone sullo stesso livello gli artisti interpreti e gli artisti esecutori. Le interpretazioni del ruolo delle due figure artistiche sono molteplici da parte dei commentatori. L'uso corrente del termine *interpretazione* si riferisce nello specifico alle opere teatrali o cinematografiche mentre l'*esecuzione* fa riferimento alle opere musicali. Un'altra prospettiva vede l'artista esecutore come colui che sigilla l'esecuzione con il suo estro artistico, mentre coloro che si limitano a svolgere il proprio ruolo senza personalità interpretativa vanno qualificati come accompagnatori. Una terza visione è quella che affida solo al solista la nomea di interprete e definisce esecutori membri di orchestre, cori o corpi di ballo. La protezione dei diritti connessi è garantita anche qualora l'opera sia caduta in pubblico dominio ma non nel caso in cui l'oggetto della tutela non abbia le caratteristiche per rientrare nelle categorie di opere dell'ingegno ai sensi delle convenzioni sul diritto d'autore.<sup>177</sup>

Dalla Convenzione di Roma e dalla sua applicazione negli anni successivi si possono trarre considerazioni sia positive che negative. Dagli studi condotti da attendibile fonte, sono emerse alcune insufficienze a livello di protezione soprattutto per quanto riguarda gli artisti interpreti ed esecutori. Queste osservazioni si riferiscono: al non riconoscimento dell'esclusività del diritto degli artisti e all'inadeguatezza di un semplice diritto di *mettre obstacle*; alla cessazione della protezione di conoscenza all'inclusione delle prestazioni artistiche visive e audiovisive; alla mancanza di alcune definizioni importanti come ad esempio quella di *fixation*; all'assenza di norme relative ad importazione e distribuzione dei fonogrammi; alla mancata presenza di norme riguardanti la protezione del diritto morale delle tre categorie di beneficiari, con particolare attenzione verso gli artisti interpreti ed esecutori.

Il punto di forza della Convenzione di Roma rimane comunque quello di aver portato attenzione alla tematica dei diritti connessi i quali sono stati, successivamente alla ratifica, presi in considerazione in molti paesi agevolando così l'uniformità legislativa internazionale.<sup>178</sup>

La successiva *Convenzione per la protezione dei produttori di fonogrammi contro la riproduzione non autorizzata dei loro fonogrammi* deriva dalla necessità sorta negli anni '60

---

<sup>177</sup> *Ivi*, pp. 191-94.

<sup>178</sup> *Ivi*, pp. 219-20.

di far fronte all'aumento della pirateria fonografica. Si è conclusa a Ginevra il 29 ottobre 1971 ed è entrata in vigore il 18 aprile 1973.

La lotta alla riproduzione abusiva di fonogrammi prevista dalla Convenzione di Roma non era sufficientemente efficace poiché non comprendeva l'importazione e la distribuzione non autorizzate di fonogrammi contraffatti. Inoltre essendo, la Convenzione di Roma, condizionata dall'obbligatoria adesione ad una delle precedenti convenzioni universali sul diritto d'autore non ampliò notevolmente il raggio degli Stati aderenti. L'obiettivo principale di questa nuova convenzione era dunque quello di proteggere i legittimi interessi commerciali dei produttori. Come sottolineato dal preambolo, una più efficace protezione dei produttori "[...] favorirà anche gli interessi degli artisti interpreti o esecutori e degli autori le cui esecuzioni e opere sono registrate sui detti fonogrammi [...]", con l'accortezza di non ostacolare le precedenti convenzioni, ed in particolare quella di Roma.<sup>179</sup>

La convenzione è direttamente impegnata, come enunciato dall'articolo 2, nella protezione dei produttori che saranno tutelati contro la produzione di copie fatte senza il loro consenso e l'importazione di copie con fine di distribuzione al pubblico. Il criterio di protezione è dato dalla nazionalità del produttore, il quale per godere della tutela dev'essere cittadino di uno degli Stati contraenti. Questa modalità risulta più semplice da attuare rispetto alle caratteristiche necessarie per la Convenzione di Roma, di registrazione o pubblicazione dell'opera.<sup>180</sup>

Le formalità richieste sono simili a quelle della Convenzione di Roma. Devono però tenere conto delle necessità commerciali, per cui oltre al produttore dev'essere indicato anche il suo avente diritto o il titolare della licenza esclusiva per lo Stato contraente.<sup>181</sup>

Nel caso in cui gli Stati abbiano aderito ad entrambe le Convenzioni si crea un interrogativo su quale delle due debba essere applicata e, di conseguenza, su che tipo di protezione dare agli aventi diritto. La Convenzione di Roma indica un diritto economico specifico alle utilizzazioni secondarie del fonogramma, mentre la Convenzione di Ginevra dà protezione contro la riproduzione abusiva, l'importazione e la distribuzione del fonogramma. Inoltre la Convenzione di Ginevra non obbliga ad aderire alle precedenti convenzioni sul diritto

---

<sup>179</sup> *Ivi*, pp. 221-222.

<sup>180</sup> *Ivi*, p. 224.

<sup>181</sup> *Ivi*, p. 226.

d'autore, e nel suo testo è assente il principio del "trattamento nazionale". A questa domanda la dottrina risponde che gli Stati aderenti sono tenuti a regolare i loro rapporti a seconda di quale delle due convenzioni risulti più favorevole agli interessi dei produttori. Questo in accordo con l'articolo 21 della Convenzione di Roma che permette ai produttori di poter beneficiare di una protezione più ampia qualora sia vigente.

La fonte internazionale più recente, riguardante i diritti connessi, è il Trattato WPPT - WIPO del 1996. Le sue disposizioni rispettano le convenzioni precedenti e sono vincolanti per gli Stati contraenti. Nel rapporto con la Convenzione di Roma è rilevante l'articolo 15 che incide su quello 12 dell'accordo romano mantenendone inalterate le linee guida. Nella nuova disposizione è previsto un equo compenso per i produttori e gli artisti interpreti ed esecutori per la radiodiffusione o la comunicazione al pubblico di un fonogramma pubblicato a fini commerciali. La riscossione e la suddivisione dei compensi sono aspetti regolamentati dagli Stati, come peraltro sancito anche dalla Convenzione di Roma.

Lo scopo del WPPT - WIPO è quello di assicurare una tutela uniforme ed efficace dei diritti di artisti interpreti ed esecutori e dei produttori di fonogrammi tenendo in considerazione la rilevanza dell'evoluzione continua delle tecniche di informazione, comunicazione e diffusione. Garantisce il diritto morale agli artisti interpreti ed esecutori anche in caso di cessione dei diritti patrimoniali, facendo sì che debbano essere menzionati. Sono inoltre autorizzati ad opporsi a deformazioni o modifiche rilevanti delle loro interpretazioni che rechino pregiudizio nei loro confronti.

Una mancanza del Trattato WPPT è l'omissione della definizione di terminologia di riferimento alla pubblicazione e alla comunicazione al pubblico on-line. Ciò avrebbe permesso di considerare pubblicati anche i fonogrammi resi pubblici solamente attraverso internet.

In ambito comunitario, la direttiva 2001/29/CE del 22 maggio 2001, già vista a riguardo del diritto d'autore, che prevede l'armonizzazione di alcune norme di protezione "essenziali per la creazione intellettuale" è rilevante anche in materia di diritti connessi.

La direttiva 2006/115/CE 12 dicembre 2006 che riguarda i diritti di noleggio, prestito e i diritti connessi, ha disposto che tali diritti in capo ad autori, artisti interpreti o esecutori e

produttori di fonogrammi possano essere trasferiti, ceduti o resi oggetto di licenze contrattuali, con diritto irrinunciabile a un'equa remunerazione per il noleggio. È con questo provvedimento che viene stabilito in ambito comunitario che gli artisti interpreti o esecutori hanno il diritto esclusivo di autorizzare o vietare la fissazione delle loro esecuzioni e la radiodiffusione/comunicazione al pubblico. Essi e i produttori hanno inoltre diritto esclusivo di distribuzione, rispettivamente delle fissazioni delle prestazioni artistiche e dei fonogrammi. La protezione e la durata dei diritti connessi trova sviluppo e limitazioni nella direttiva 2006/116/CE del 27 dicembre 2006 che armonizza le discipline degli Stati membri. Essa è fissata in 50 anni dopo la prima esecuzione o, quando la fissazione dell'esecuzione è lecitamente pubblicata o comunicata al pubblico nei 50 anni che seguono l'esecuzione, dopo la prima pubblicazione o la prima comunicazione al pubblico. Analoghe regole sono poste per i diritti dei produttori fonografici.

Con la successiva direttiva 2011/77/UE del 27 settembre 2011 viene estesa a 70 anni la durata della protezione dei diritti connessi nel caso in cui si tratti di una fissazione di un'esecuzione su fonogramma lecitamente pubblicata dopo l'esecuzione. In questa direttiva sono inoltre previste misure di tutela per l'artista interprete o esecutore nei rapporti contrattuali con il produttore di fonogrammi nei casi di trasferimento o cessione dei diritti di fissazione dell'esecuzione con remunerazione unica. Tramite le *collecting societies* essi possono ottenere una remunerazione annua supplementare per ogni anno successivo al cinquantesimo anno dalla pubblicazione del fonogramma. Infine vi è la modifica delle modalità di calcolo della durata della protezione delle composizioni musicali con testo: è previsto che i 70 anni di protezione decorrano dalla morte dell'ultima tra le persone che hanno preso parte alla composizione.

Anche la regolamentazione delle società di gestione collettiva specifiche dei diritti connessi sono state trattate dalla direttiva 2014/26/UE (c.d. Direttiva Barnier).<sup>182</sup>

La legge italiana 633/41 tratta i diritti connessi al Titolo II riconoscendone alcuni agli artisti interpreti ed esecutori e ai produttori di fonogrammi. L'autorizzazione alle varie forme di utilizzazione delle registrazioni realizzate da produttori e artisti interpreti ed esecutori è prevista rispettivamente dagli articoli 72 e 80. I proventi derivanti dalla "copia privata" (art.

---

<sup>182</sup> Per approfondire quanto disposto dalla Direttiva Barnier si veda il capitolo 3 sezione 1.1.

71-*sexies*) sono raccolti da SIAE,<sup>183</sup> e poi suddivisi tra autori, produttori e artisti interpreti o esecutori. L'equo compenso è previsto agli articoli 73 e 73-*bis*. Produttori e artisti interpreti ed esecutori hanno dunque diritto ad un compenso per l'utilizzazione pubblica delle loro opere.

Il DPCM dell'1 settembre 1975<sup>184</sup> ha introdotto le modalità di determinazione, misura e ripartizione dei compensi per diritti connessi in campo musicale relativi agli utilizzi. È così previsto il criterio da applicare in caso di mancato accordo tra le parti. Esso è disposto al 2%, calcolo da effettuare sulle quote degli incassi lordi rimandabili all'effettiva utilizzazione del disco o apparecchio analogo, rispettivamente in radio e televisione.<sup>185</sup>

L'Italia ha recepito la direttiva 2001/29/UE *sull'armonizzazione di taluni aspetti del diritto d'autore e dei diritti connessi nella società dell'informazione* con il d.lgs. 68/2003.<sup>186</sup> La conseguente modifica della legge 633/41 ha dato ampio spazio ai diritti dei produttori di fonogrammi e sono state introdotte anche le disposizioni facoltative della direttiva, per cui il diritto di compenso relativo a copia privata di fonogrammi e videogrammi dev'essere a favore anche dei produttori di fonogrammi e degli artisti interpreti ed esecutori.

Con il d.lgs. 22/2014<sup>187</sup> è stata adeguata la normativa italiana alla direttiva 2011/77/UE *concernente la durata di protezione del diritto d'autore e di alcuni diritti connessi nel solo campo musicale*. La durata dei diritti connessi è stata prolungata per gli artisti musicali e i produttori di fonogrammi da 50 a 70 anni, introducendo norme sulla remunerazione degli artisti in caso di cessione dei diritti.

Rilevante per la legislazione italiana sui diritti connessi è stato il decreto del Presidente della Repubblica del 2 febbraio 2015<sup>188</sup> a revisione della disciplina per la determinazione dei compensi per i diritti connessi. Esso ha sostituito il DPCM dell'1 settembre 1975, superando così il parametro del 2% che veniva applicato nel caso di difetto di accordo tra le parti sopra esplicito. Il decreto ha introdotto principi generali riguardanti generici criteri sulla negoziazione tra operatori del settore e utilizzatori, quali il valore economico dell'effettivo

---

<sup>183</sup> Per approfondire le modalità di raccolta della "copia privata" da parte di SIAE si veda il capitolo 2 sezione 3.3.

<sup>184</sup> In GU n. 252 del 20 settembre 1975.

<sup>185</sup> Per gli utilizzi fatti dalla RAI è stato dedicato un apposito provvedimento, il DPCM del 15 luglio 1976 (in GU n. 201 del 31 luglio 1976), che prevede la percentuale dell'1,5% in caso di mancato accordo.

<sup>186</sup> In GU n. 87 del 14 aprile 2003, ed entrato in vigore il 29 aprile 2003.

<sup>187</sup> In GU n. 58 dell'11 marzo 2014, ed entrato in vigore il 26 marzo 2014.

<sup>188</sup> In GU n. 57 del 10 marzo 2015.

utilizzo dei diritti negoziati e la natura delle opere protette. Viene inoltre ribadito il ruolo dei produttori quali intermediari nella negoziazione e raccolta dei compensi anche per conto degli artisti interpreti ed esecutori.

L'approvazione della modifica dell'articolo 73 della legge 633/41 è avvenuta con la legge annuale per il mercato e la concorrenza n. 124 del 4 agosto 2017.<sup>189</sup> Essa ha sancito la libertà delle organizzazioni collettive che rappresentano gli artisti interpreti ed esecutori di esercitare le proprie funzioni liberalmente. Il comma 56 dell'articolo 1 prevede che l'esercizio del diritto, quindi la fase di negoziazione, raccolta e ripartizione, spetti a ciascuna delle imprese a cui gli artisti o i produttori di fonogrammi abbiano conferito il proprio mandato. In precedenza tale procedura spettava solamente alle società rappresentanti dei produttori discografici, equiparando così il regime giuridico delle imprese del settore. Infine la modifica prevede che il diritto degli artisti interpreti ed esecutori non sia più cedibile al produttore.<sup>190</sup>

Nel 2012 è avvenuta un'importante riforma nella gestione italiana dei diritti connessi. È stata messa in atto una vera e propria liberalizzazione dell'attività di gestione collettiva dei diritti connessi, voluta dal Governo con decreto legge 24 gennaio 2012 n. 1.<sup>191</sup>

#### 1.4 Le normative dell'era digitale, problematiche e innovazioni del settore musicale

Le nuove tecnologie e internet in particolar modo hanno creato nuovi metodi di distribuzione e fruizione dei prodotti creativi frutto della proprietà intellettuale, sviluppando nuove modalità di distribuzione e fruizione delle opere.

La diffusione della creatività in modo telematico ha acceso il dibattito sull'effettiva utilità e efficienza di un sistema di tutela del diritto d'autore legato alle opere materiali e non pensato per il virtuale. Inoltre le restrizioni legislative sono state viste da una parte degli utenti come un controsenso rispetto alla natura "libera" della rete. È altresì vero che nel mondo della *new*

---

<sup>189</sup> In GU n. 189 del 14 agosto 2017. È entrata in vigore il 29 agosto 2017.

<sup>190</sup> Un approfondimento sulla legge per il mercato e la concorrenza n. 124 del 4 agosto 2017 è fatto al capitolo 2 sezione 4.2.

<sup>191</sup> Per approfondire il processo di liberalizzazione italiana della gestione collettiva dei diritti connessi si veda il capitolo 2 sezione 4.2.

*economy* sono proprio le idee, i concetti e le immagini ad acquisire valore a discapito del loro vecchio supporto fisico.

La condivisione di opere creative su internet, e nello specifico su siti/blog dedicati e sui *social network*, è diventato un modo per gli artisti di promuoversi e diffondere le proprie opere; metodo ormai più economico ed efficace rispetto a quelli “tradizionali”. Questo processo deve comunque garantire dei livelli minimi di tutela e mancando la possibilità di identificare un supporto fisico di trasmissione è necessario predisporre leggi apposite alla regolamentazione dei canali telematici di distribuzione.

Con l’era digitale i diritti morali degli autori, già sanciti a fine ’800 dalla Convenzione di Berna, subiscono necessariamente delle modifiche nella loro amministrazione. Essi sono strettamente personali all’autore e non hanno implicazioni economiche. Sono riconosciuti come tali dalla maggioranza degli Stati e, per l’autore, irrinunciabili, incedibili e non pignorabili. In quanto tali permettono al loro titolare di rivendicare la paternità dell’opera o richiedere che vi sia apposto il proprio nome, di opporsi a modifiche che deformino l’onore degli autori o l’opera stessa, di ritirare l’opera dal commercio, e di rivelarsi come autore se la pubblicazione è anonima.

Le difficoltà crescenti nella gestione del diritto d’autore sulla rete hanno sempre più rilevanza internazionale visto che l’accessibilità ai contenuti è di livello globale. Internet dev’essere dunque motivo di un ripensamento da parte dei legislatori delle vecchie norme, essendo a-materialità e a-territorialità le sfide più rilevanti al copyright.<sup>192</sup>

La diffusione dei canali telematici di comunicazione e distribuzione richiede, vista la globalità della loro portata, una legislazione uniforme di tutela al diritto d’autore e ai diritti connessi. Essa per ragioni di tempi storici non è stata prevista dalle Convenzioni di Berna e Roma. Sebbene una completa armonizzazione internazionale sia ancora lontana da essere raggiunta, gli accordi e le convenzioni dagli anni ’90 in poi hanno sempre considerato la questione “telematica” cercando di migliorare sempre più i rapporti tra gli Stati e questa realtà. I due trattati WIPO/OMPI WCT e WPPT erano parte della Digital Agenda dell’Organizzazione ed avevano lo scopo di fungere da supplemento e aggiornamento rispetto

---

<sup>192</sup> SIROTTI GAUDENZI, *Il nuovo diritto d’autore...* cit., pp. 332-33.

alla Convenzione di Berna e alla Convenzione di Roma dando risposte alle nuove esigenze del diritto d'autore derivate dallo sviluppo tecnologico.<sup>193</sup>

Nel 1998 gli Stati Uniti hanno adottato il DMCA *Digital Millennium Copyright Act*<sup>194</sup> per implementare ed adattare al sistema statunitense il WIPO/OMPI WCT. Esso è infatti finalizzato a proteggere i diritti d'autore e connessi in ambito digitale. Vennero, con esso, introdotte importanti disposizioni per contrastare la pirateria informatica e la duplicazione illegale di software agendo anche con sanzioni nei confronti degli *internet service provider*<sup>195</sup> che non contrastino adeguatamente la diffusione di materiale illegale rimuovendolo dai propri server. Il DMCA prevede forme di tutela delle misure tecnologiche di protezione apposte dai titolari del copyright sulle opere intellettuali. In particolare sono previste misure di tutela che prevedono un'autorizzazione per l'accesso ad un'opera protetta o che negano la copia di un'opera protetta.<sup>196</sup>

Già nel novembre 1988 la Commissione europea pubblicò il Libro Verde riguardante i rapporti tra proprietà intellettuale e *information technology* dal titolo *Il Diritto d'Autore e le sfide tecnologie. I problemi di diritto d'autore che richiedono un'azione immediata*. Al suo interno sono indicate delle possibili soluzioni volte all'armonizzazione delle varie legislazioni dei Paesi membri. Nelle successive *Iniziative da adottare a seguito del Libro Verde* l'attenzione è rivolta al tema del diritto d'autore nel contesto tecnologico, arrivando a conclusione che l'armonizzazione debba essere sì a vantaggio dei diritti legati all'autore ma anche a quelli di riproduzione, comunicazione al pubblico e distribuzione.<sup>197</sup>

---

<sup>193</sup> Per approfondire i Trattati WIPO/OMPI WCT e WPPT si vedano il capitolo 1 sezione 1 e il capitolo 2 sezione 1.2 e 1.3.

<sup>194</sup> Il DMCA è stato approvato dal Presidente degli USA Bill Clinton il 28 ottobre 1998 ed emanato in attuazione ai trattati WIPO/OMPI del 1996. È suddiviso in 5 titoli: il titolo I *WIPO Copyright and Performances and Phonograms Treaties Implementation Act of 1998*, tratta l'implementazione e la conformazione al sistema statunitense dei Trattati WIPO/OMPI WCT e WPPT; il titolo II *Online Copyright Infringement Liability Limitation Act*, riguarda gli *internet service provider* la cui responsabilità sulle violazioni del copyright è limitata nel caso in cui rispettino determinati requisiti; il titolo III *Computer Maintenance Competition Assurance Act*, dispone la possibilità di effettuare copie di dati durante le fasi di riparazione di un computer; il titolo IV *Miscellaneous Provisions*, aggiunge disposizioni varie sul Copyright Office, le copie temporanee, l'educazione e la gestione collettiva; il titolo V *Vessel Hull Design Protection Act*, tutela il design degli scafi delle imbarcazioni.

<sup>195</sup> L'ISP *internet service provider* è una società che fornisce agli utenti, previa stipulazione di un contratto, l'accesso a internet e a servizi inerenti ad esso.

<sup>196</sup> SIROTTI GAUDENZI, *Il nuovo diritto d'autore...* cit., p. 399.

<sup>197</sup> VISCO, GALLI, *Il diritto della musica...* cit., pp. 536-37.



Nella direttiva 2001/29/CE il legislatore esprime come lo stesso sviluppo tecnologico atto a non rispettare il diritto d'autore, dovrebbe esser usato dagli autori e dalle associazioni di gestione collettiva per limitare gli usi illeciti (considerando 47). Agli Stati è imposto di prevedere un'adeguata protezione giuridica contro fabbricazione, importazione, distribuzione, vendita, noleggio e detenzione a scopi commerciali di attrezzature, prodotti, componenti o servizi che abbiano finalità di eludere il diritto d'autore o impedire le misure tecnologiche a sua tutela (art. 6.2).<sup>198</sup>

La direttiva 2004/48/CE tratta il problema della proprietà intellettuale nella rete, orientando gli Stati membri della Comunità Europea al rispetto dei diritti di proprietà intellettuale e puntando ad un'armonizzazione della loro legislazione che miri ad un livello equo di tutela della proprietà intellettuale.

Vista la frastagliata situazione normativa, presente negli stati dell'Unione Europea, relativa alla gestione dei diritti d'autore da parte delle società di gestione collettiva, e crescendo la complessità della diffusione dei contenuti grazie ai più recenti metodi di distribuzione telematica, il legislatore europeo ha deciso di intervenire con la direttiva 2014/26/UE. Essa è dunque atta ad armonizzare le notevoli "differenze esistenti tra le normative nazionali che disciplinano il funzionamento degli organismi di gestione collettiva, in particolare per quanto riguarda la trasparenza e la responsabilità nei confronti dei loro membri e dei titolari dei diritti".<sup>199</sup> È dunque necessaria una riorganizzazione generale di tali enti volta ad un miglioramento del servizio offerto e all'armonizzazione a livello europeo della concessione delle licenze, che può avvenire anche via internet. L'obiettivo è quello di dare la possibilità a tali società di concedere licenze multi-territoriali e per l'uso online nel mercato interno dell'Unione Europea.<sup>200</sup>

---

<sup>198</sup> SIROTTI GAUDENZI, *Il nuovo diritto d'autore...* cit., pp. 400-02.

<sup>199</sup> Considerando n. 5 della direttiva 2014/26/UE.

<sup>200</sup> FERRETTI ALESSANDRO, PRIMICERI SALVATORE, SPEDICATO ANNALISA, *Rivoluzione d'autore. Il diritto d'autore tra presente e futuro*, Padova, Primiceri Editore, 2015, pp. 103-04. Per approfondire la direttiva 2014/26/UE si veda il capitolo 3 sezione 1.1.

Internet è per la giurisprudenza italiana equiparato agli organi di stampa e nel 1997 il Tribunale di Cuneo ha ribadito come la sua gratuità non incida in nessun modo sulla tutela dell'opera pubblica in rete.<sup>201</sup>

La direttiva 2001/29/CE è stata recepita dall'Italia con l'articolo 23 del decreto legislativo n. 68 del 9 aprile 2003<sup>202</sup> che ha introdotto misure tecnologiche di protezione. Il Titolo II-ter inserito nella legge 633/41 è interamente dedicato alle misure tecnologiche di protezione alle informazioni sul regime dei diritti. Le misure previste all'articolo 102-*quater* sono di anti-accesso o anti-copia. Le misure tecnologiche di protezione possono essere volute e apposte dai titolari dei diritti d'autore o connessi e dai costitutori di banche dati i quali possono apporre sulle opere misure tecnologiche efficaci ad impedire atti non autorizzati sui loro lavori. Queste misure efficaci possono prevedere l'applicazione sulle opere di un dispositivo di accesso o di un procedimento di protezione o limitazioni mediante un meccanismo di controllo.<sup>203</sup>

Il decreto legge n. 42 del 22 marzo 2004, convertito nella legge n. 128 del 21 maggio 2004 (noto anche come decreto Urbani, dal nome dell'allora ministro per i beni e le attività culturali) ha aggiunto due sanzioni penali alla legge italiana sul diritto d'autore 633/41. Si tratta degli articoli 171 (comma 1, lett. a-*bis*) e 171-*ter* (comma 2, lett. a-*bis*) che prevedono rispettivamente multe per condotte abusive e reclusione per aggravante dovuta ai fini di lucro. Queste modalità di sanzione sono state spesso criticate per la sproporzione dovuta alle pene rispetto all'effettiva pericolosità sociale dei reati.<sup>204</sup>

In alcuni Stati anche autorità pubbliche sono incaricate di vigilare il rispetto dei diritti d'autore in rete, e hanno il potere di imporre la cancellazione di contenuti non rispettosi del copyright e di applicare sanzioni.

---

<sup>201</sup> Tribunale di Cuneo, 23 giugno 1997, in *Giurisprudenza piemontese*, 1997, p. 493.

<sup>202</sup> In GU n. 87 del 14 aprile 2003.

<sup>203</sup> SIROTTI GAUDENZI, *Il nuovo diritto d'autore...* cit., pp. 403-04.

<sup>204</sup> ALIPRANDI, *Capire il copyright...* cit., pp. 126-28.

Il dibattito su queste tematiche è molto acceso; tuttavia la lentezza di approvazione dei provvedimenti rispetto alla rapidità tecnologica che continuamente escogita nuovi modi di distribuzione e utilizzazione dei contenuti creativi costituisce un limite non indifferente.<sup>205</sup>

Nella regolamentazione italiana del diritto d'autore in ambito telematico è importante indagare su quali siano le competenze e i provvedimenti dell'AGCOM. L'*Autorità per le Garanzie nelle Comunicazioni*, istituita dalla legge 249 del 1997,<sup>206</sup> è un' "autorità amministrativa indipendente<sup>207</sup> con ruolo di garante". Le sono affidati i compiti di assicurare la corretta competizione degli operatori sul mercato e di tutelare i consumi di libertà fondamentali degli utenti. Regola e vigila nei settori delle telecomunicazioni, dell'audiovisivo, dell'editoria e delle poste. Questa convergenza di compiti è frutto dei profondi cambiamenti dati dalla digitalizzazione del segnale, che ha uniformato i sistemi di trasmissione di audio, video e dati-internet.<sup>208</sup>

Nella specifica materia del diritto d'autore l'AGCOM ha progressivamente acquistato più rilevanza rispondendo alle iniziative del legislatore. Per rendersi operativa l'Autorità ha redatto il *Regolamento in materia di tutela del diritto d'autore sulle reti di comunicazione elettronica e procedure attuative ai sensi del decreto legislativo 9 aprile 2003, n. 70*<sup>209</sup> con la delibera n. 680/13/CONS del 12 dicembre 2013, entrata in vigore il 31 marzo 2014.<sup>210</sup> Nel testo sono stati stabiliti i provvedimenti da adottare in caso di violazioni al diritto d'autore tramite internet o mezzi radiotelevisivi, ed è frutto di tre consultazioni pubbliche, di interlocuzioni avute con la Commissione europea e delle osservazioni emerse nel corso del workshop "Il diritto d'autore online: modelli a confronto", organizzato dall'Autorità il 24 maggio 2013.

---

<sup>205</sup> *Ivi*, pp. 136-39.

<sup>206</sup> Legge n. 249 del 31 luglio 1997 *Istituzione dell'Autorità per le garanzie nelle comunicazioni e norme sui sistemi delle telecomunicazioni e radiotelevisivo* (in GU n. 197 del 25 agosto 1997).

<sup>207</sup> L'ordinamento giuridico italiano stabilisce che le autorità amministrative indipendenti siano enti di diritto pubblico con personalità giuridica. Hanno lo scopo di garantire gli interessi pubblici collettivi in determinati settori economici con rilevanza sociale.

<sup>208</sup> <https://www.agcom.it/che-cos-e-l-autorita> (ultima consultazione 2 settembre 2018).

<sup>209</sup> Il Regolamento è formato da 19 articoli.

<sup>210</sup> Integrata successivamente dalle *Linee-guida in materia di ottemperanza da parte dei prestatori di servizi agli ordini dell'Autorità in materia di diritto d'autore ai sensi del regolamento allegato alla delibera n. 680/13/CONS del 22 aprile 2016*.

Il Regolamento ha lo scopo di tutelare il diritto d'autore sulle reti di comunicazione elettronica, sostenendo lo sviluppo del mercato dei contenuti attraverso campagne informative e diffusione dell'offerta legale e incentivando la lotta alla pirateria attraverso procedure di rafforzamento della tutela del diritto d'autore, senza ripercussioni sugli altri diritti rilevanti. Per il Regolamento è possibile segnalare con un'istanza una violazione al diritto d'autore verificatosi in rete. L'AGCOM quindi verifica e provvede ad accertare l'illecito che se giudicato positivo sarà sanzionato.

Nel mondo digitale cambiano anche i modi con cui l'autore affida la gestione e lo sfruttamento della sua opera. Si è venuto a creare un nuovo mercato con dinamiche e sviluppi a volte simili rispetto a quello tradizionale ma che presentata soluzioni e proposte innovative. Il problema sostanziale è che le misure prese a livello normativo si scontrano poi con la loro effettiva efficacia, essendo molto difficile contrastare nei fatti la pirateria informatica.

Una parziale soluzione è data dalle licenze<sup>211</sup> che i *content provider* devono acquistare dalle società di gestione collettiva. Sono pagamenti forfettari che autorizzano la riproduzione all'interno del sito in questione di contenuti protetti da diritto d'autore (esempi di questo tipo d'accordi, dette licenze sperimentali, sono quelle che SIAE stipula ad esempio con siti web come YouTube, ecc.).<sup>212</sup>

SIAE rilascia vari modelli di licenze che coprono le opere da lei tutelate. Le tipologie di licenza non permettono il *download* dei brani musicali e sono dedicate a siti web e web-radio in cui le tracce sonore sono a completamento delle pagine.

Un esempio di nuovo mercato di opere della creatività intellettuale è dato dal fenomeno dello *user-generated content* che viene sfruttato da società di *collecting* private le quali acquistano immagini, video, file audio dagli autori iscritti per poi venderle a terzi. Questi utilizzatori acquistano una licenza d'uso e l'autore originario, se non aveva ceduto interamente l'opera alla *collecting*, ne ricava *royalties* in percentuale con le vendite. Le licenze a monte di questo sistema permettono la modifica e la rielaborazione delle opere, non consentendo quindi la

---

<sup>211</sup> Le licenze d'uso a livello giuridico sanciscono modalità d'uso e distribuzione dei un'opera dell'ingegno. Sono regolate da appositi contratti che consistono nel rilascio da parte del soggetto licenziante del diritto di utilizzo e/o sfruttamento della proprietà intellettuale, di cui è titolare, al soggetto licenziatario. Il contratto di licenza d'uso è quindi un accordo tra le parti che non trasferisce la proprietà e che in mancanza del quale si andrebbero a violare i diritti di esclusiva. Può essere gratuito o presupporre un pagamento, inoltre il licenziante decide che tipo di vincoli d'uso impone.

<sup>212</sup> FERRETTI, *Diritto d'autore...* cit., pp. 164-68.

rivendicazione di esclusive. È ad ogni modo importante che vi sia chiarezza sui contratti stipulati, in modo che ogni parte sia consapevole.<sup>213</sup>

La procedura stragiudiziale *notice & take down* prevede che i gestori delle piattaforme web, previa segnalazione dell'autore o di altri utenti, si prendano carico di verificare ed eventualmente rimuovere la violazione di diritto d'autore. Al proprietario del sito o dell'account, una volta verificata la violazione, vengono chieste giustificate spiegazioni che se inadeguata comporta la rimozione dei contenuti in oggetto.<sup>214</sup>

Un *service provider* che si renda in qualche modo complice della diffusione di contenuti privi di permesso da parte degli autori sarebbe facilmente ritenuto giuridicamente responsabile. Solitamente i siti e i social network permettono agli utenti di caricare o “linkare” contenuti creativi che vengono rimossi dai server qualora fossero giudicati lesivi nei termini di diritto d'autore. Le irregolarità possono essere segnalate attraverso apposite procedure presenti nei siti.<sup>215</sup>

L'utilizzo di internet come canale di diffusione della musica e degli altri lavori frutto dell'attività intellettuale ha causato modifiche non solo nelle modalità di distribuzione delle opere ma anche nelle abitudini di coloro che creano i contenuti, e quindi detengono un diritto sull'opera, e su coloro che ne fruiscono, gli utilizzatori.

La mancanza di un supporto fisico introduce difficoltà nello stabilire con chiarezza e nel distinguere i diritti di riproduzione, diffusione e messa in circolazione, inoltre anche lo stesso circuito produttivo della musica con la digitalizzazione di tutti i suoi passaggi subisce delle modifiche. Può infatti venir meno l'intermediazione fatta dal produttore o l'editore tra l'autore e il pubblico. Ciò grazie alle possibilità date dalla tecnologia di gestire in autonomia tutte le fasi della produzione musicale attraverso canali che nel 2018 non possono più essere considerati “nuovi” ma prassi dell'industria musicale.<sup>216</sup>

Internet consente di usufruire di una stessa opera musicale nello stesso momento e da più computer diversi, permettendo la copia a distanza, la quale può essere anche temporanea e

---

<sup>213</sup> FERRETTI, PRIMICERI, SPEDICATO, *Rivoluzione d'autore...* cit., pp. 87-90.

<sup>214</sup> *Ivi*, pp. 98-100.

<sup>215</sup> ALIPRANDI, *Capire il copyright...* cit., pp. 136-39. Per approfondire queste tematiche si veda il capitolo 3 sezione 3.

<sup>216</sup> VISCO, GALLI, *Il diritto della musica...* cit., pp. 506-07.

intangibile. Musica e informatica risultano quindi oggi due entità molto vicine; la prima basa sulla seconda molti dei suoi processi di sviluppo, dalla fase creativa a quella di fruizione. La digitalizzazione permette la memorizzazione di qualsiasi suono, acustico o digitale (generato da computer), su di un *hard disk*; esso può essere successivamente rielaborato e messo in circolazione sulla rete, il tutto tramite un normale computer. Inoltre il file finale può rientrare all'interno di banche dati specifiche e quindi appartenere a canali in cui gli utilizzatori sono facilitati alla fruizione. Nel corso degli ultimi decenni questi siti di raccolta e diffusione della musica si sono evoluti arrivando agli odierni Spotify, Soundcloud, iTunesMusic, GooglePlay e ad altri servizi simili. L'utente può interagire, grazie ad appositi forum, con chi trasmette i file digitalmente e inoltre può decidere in che modo fruire della musica, in *streaming* o memorizzando i file in modo temporaneo o permanente, attraverso il *download*.<sup>217</sup>

I cambiamenti dovuti alla digitalizzazione e a internet sono dunque stati decisivi non solo nell'innovazione tecnica nel campo della produzione musicale ma anche nelle modalità di azione dei vari soggetti coinvolti nelle varie fasi del processo: autori, artisti interpreti o esecutori e consumatori.

Inoltre è da notare come chi produce musica usi internet con l'obiettivo di avere un maggiore controllo delle proprie opere e dei diritti loro spettanti mentre chi ne usufruisce sceglie il formato digitale per risparmiare rispetto al più dispendioso supporto fisico.

Per l'industria musicale l'avvento di internet come preponderante mezzo di distribuzione ha significato un radicale ripensamento della struttura commerciale. La distribuzione di file, non più di supporti fisici, e la conseguente creazione di cataloghi telematici, che permettono *download* a pagamento, a scapito di discoteche e negozi di dischi sono stati fattori che hanno profondamente mutato il sistema mettendo in crisi un settore prima consolidato. Inoltre la diffusione dei sistemi di streaming ha a sua volta messo in difficoltà il sistema del mercato digitale. Il crollo delle "multinazionali del disco" ha generato disagio per tutta la filiera della produzione di fonogrammi. Crisi ulteriormente accentuata dalla facilità di duplicazione di file e supporti fisici accompagnata dal fenomeno della pirateria.

La rete sembra inoltre aver insitamente reso lecito che lo scambio di "materiale", anche se tutelato, sia gratuito come lo è quello delle informazioni. Questa è una deleteria conseguenza

---

<sup>217</sup> *Ivi*, pp. 530-31. Per approfondire le tematiche dello *streaming* e *download* musicale si veda il capitolo 3 sezione 3.1.

del “sentimento comune” diffuso nella società dell’informazione per cui non è considerato deplorabile non rispettare il diritto d’autore in rete.

Gli studiosi di diritto penale devono dunque capire se la regolamentazione vigente perlopiù legata ad un momento pre-digitale sia sufficiente. Internet non può essere assoggettato a controllo esterno e l’accesso da parte degli utenti può essere effettuato in modo anonimo o dichiarando dati falsi. Inoltre, essendo un luogo virtuale, risulta difficile definire dove un reato sia avvenuto, su quale territorio e quale legge applicare per l’eventuale sanzione.

La vendita di musica digitale è incrementata enormemente negli anni grazie alla semplificazione delle procedure di *upload* e *download* legale tramite negozi virtuali. iTunes e altre piattaforme digitali offrono ormai cataloghi vastissimi in cui acquistare musica prodotta sia dalle etichette discografiche, sia da artisti indipendenti. Da quando l’industria fonografica ha accettato le nuove prospettive offerte dalla vendita e distribuzione in rete che il mercato telematico si è effettivamente sviluppato.

A questo hanno dovuto adattarsi anche gli autori e gli artisti interpreti ed esecutori, inoltre si sono sviluppati nuovi sistemi di *licencing*. Un esempio è quello dell’*Electronic Frontier Foundation* denominato OAL *Open Audio licence* che ha avuto il supporto del movimento Creative Commons.<sup>218</sup>

Internet favorisce da un lato la distribuzione delle opere di priorità intellettuale e dall’altro facilita anche atti di plagio e contraffazione vista l’evidente difficoltà nel monitorare al 100% i canali telematici. Le immagini presenti nella rete sono facilmente soggette a copia e riproduzione violando il diritto d’autore. Il DRM *Digital Rights Management* consiste nell’insieme di procedimenti tecnologici grazie ai quali i titolari di diritti d’autore possono far valere e gestire i propri diritti nell’ambiente digitale mediante protezione e tracciabilità delle proprie opere. Questo avviene attraverso dei metadati grazie ai quali i file diventano difficilmente modificabili o cancellabili. Tali sistemi di marcatura sono consentiti dalla legge e si sovrappongono alle tutele giuridiche.

---

<sup>218</sup> VISCO, GALLI, *Il diritto della musica...* cit., pp. 531-35.

I DRM rendono dunque l'opera riconoscibile e tracciabile.<sup>219</sup> Alcuni DRM utilizzano tecnologie crittografiche che permettono la codifica dell'opera solo con l'acquisto di legittime licenze e solo con software apposito. Un altro metodo può essere quello di utilizzare *metatag* che rimandino al sito internet dell'autore, il quale può autorizzare l'uso e la modifica della sia opera previa adeguata citazione.<sup>220</sup>

Esistono inoltre misure tecnologiche atte ad impedire la copia delle opere. Ciò, nonostante sia criticato dai sostenitori delle libertà digitali, è consentito in Italia dall'articolo 102-*quarter* (comma 1) della legge 633/41.<sup>221</sup>

Nei *social network* avviene una delle tipologie oggi possibili di “messa a disposizione” delle opere al pubblico. A conferma di ciò la legge 633/41 è stata modificata in modo da indicare che l'accesso alle opere possa avvenire da un luogo e in un momento desiderato dal fruitore. I *socials* permettono la condivisione con un numero di “seguaci” limitato ma ciò non basta a considerare tale diffusione come corrispondenza privata. Inoltre spesso i contenuti creativi sono condivisi da altri siti internet, va dunque ricercata all'origine l'eventuale violazione del diritto d'autore.<sup>222</sup> La diffusione delle opere via internet introduce una maggiore difficoltà nel controllo del loro uso poiché chiunque può facilmente accedere ai contenuti, rielaborarli e diffondendoli in rete a sua volta.

Esistono inoltre delle modalità di licenza d'autore, cosiddette “open”, che permettono ai fruitori di riutilizzare il materiale di altri autori con una scala crescente di libertà di rielaborazione. I sistemi di diffusione *opensource*, *opencontent* e *copyleft*, si basano sul principio di condivisione della conoscenza libera e modificabile.<sup>223</sup> Grazie alla diffusione in rete delle modalità di “utilizzo aperto” l'utente può modificare e successivamente redistribuire l'opera.<sup>224</sup> I contenuti *opencontent* possono avere licenze free, in cui nessun diritto di

---

<sup>219</sup> Il *watermark* (la cui traduzione letterale è “filigrana”) è una tipologia di DRM che permette l'accesso al contenuto che però è contrassegnato in modo permanente affinché possano essere tratte informazioni sulla sua origine.

<sup>220</sup> FERRETTI, PRIMICERI, SPEDICATO, *Rivoluzione d'autore...* cit., pp. 83-87.

<sup>221</sup> ALIPRANDI, *Capire il copyright...* cit., pp. 129-30.

<sup>222</sup> *Ivi*, pp. 133-36. Al capitolo 3 sezione 3.3 è approfondito come YouTube, Facebook e Spotify si comportino rispetto alla tematica copyright.

<sup>223</sup> *Opensource* è riferito ai software; *opencontent* ad altre opere dell'ingegno.

<sup>224</sup> FERRETTI, *Diritto d'autore...* cit., pp. 174-76.



utilizzazione economica è riservato; oppure restano all'autore alcuni diritti di utilizzazione economica. Sostanzialmente si arriva a desumere che *some right are reserved* poiché l'*opencontent* si pone come alternativa alle restrizioni del copyright, facilitando la gestione dei diritti e permettendo di prefissare solo alcune barriere alla modifica. L'utilizzatore di una risorsa *opencontent* può usare l'opera senza chiedere il permesso all'autore. Se però l'utilizzo travalica la licenza concessa, il diritto d'autore "classico" torna in auge e allora si serve l'autorizzazione dell'autore. Una versione delle licenze *open* è quella delle sopra citate Creative Commons.<sup>225</sup>

---

<sup>225</sup> FERRETTI, PRIMICERI, SPEDICATO, *Rivoluzione d'autore...* cit., pp. 79-83. Per approfondire *opencontent* e *Creative Commons* si veda il capitolo 3 sezione 3.4.

## Sezione 2, Le società di gestione collettiva e il loro funzionamento

L'attuale crisi del diritto d'autore deriva da diverse motivi dovuti allo sviluppo della società dell'informazione. La durata dei diritti si estende ormai ovunque per 70 anni dalla morte dell'autore e sempre più soggetti, parti del sistema dell'industria culturale, ne sono aventi diritto. Il momento di difficoltà è vissuto anche dalle società di gestione collettiva, organismi che si occupano dell'amministrazione dei diritti degli autori. L'effettivo utilizzo dei proventi raccolti ha spesso reso vani gli interessi definiti come statutari dalle società, non agevolando di conseguenza gli autori. Inoltre, il lavoro delle singole *collecting societies* in passato si limitava alle rigide regole dei confini nazionali mentre ora con l'avvento della digitalizzazione molti processi si sono dematerializzati, comportando un necessario ripensamento dell'intera attività di gestione.

Gli studiosi di diritto comparato si sono dedicati solo negli ultimi anni ad un approfondito studio del funzionamento delle società di gestione collettiva. L'analisi del settore è utile per confrontare le diverse soluzioni proposte alle problematiche comuni presenti in tutti gli organismi che si occupano di tale campo.

In Europa nel corso del '900, le società di gestione collettiva hanno stipulato tra loro accordi di reciprocità ma è la recente Direttiva Barnier<sup>226</sup> del 2014 che ha segnato un'importante svolta a livello comunitario. Le società devono attenersi a determini standard e gli Stati devono garantire che in tale settore non vi siano violazioni al mercato comune.<sup>227</sup>

### 2.1 Origini storiche delle società di gestione collettiva

Risale al 3 luglio 1777 la costituzione di un'effettiva "società di autori" sorta in Francia e promossa in ambito teatrale. Il suo fondatore, Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais, voleva

---

<sup>226</sup> Per approfondire la Direttiva Barnier si veda il capitolo 3 sezione 1.

<sup>227</sup> RICCIO GIOVANNI MARIA, *Copyright collecting societies e regole di concorrenza. Un'indagine comparatistica*, Torino, G. Giappichelli Editore, 2012, pp. 1-12.

con essa rivendicare i diritti patrimoniali e morali degli autori che i teatri non riconoscevano. Luigi XVI accettò l'operato del *Bureau de Législation Dramatique* che nel 1829 assunse nome di SACD *Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques*, la prima vera società di gestione collettiva di diritti d'autore. Nel 1837 Honoré de Balzac, Alexandre Dumas e Victor Hugo fondarono la SGDL *Société des Gens des Lettres*, ente ancora però rivolto ad uno specifico ambito artistico e non a tutti i settori creativi.

L'origine aneddotica delle *collecting societies* a gestione centralizzata è attribuita al rifiuto da parte dello scrittore Ernest Bourget e dei musicisti Victor Parizot e Paul Henrion di pagare le consumazioni fatte al Café Ambassadeurs sui Champs Elysées di Parigi poiché non remunerati in quanto autori delle opere che erano state eseguite nel locale, come del resto già previsto dalla legge francese post-rivoluzionaria sul diritto d'autore del 17 luglio 1793. La causa intrapresa diede ragione ai tre autori, creando così un'importante precedente. Era infatti reale l'esigenza per gli autori di unirsi in consorzi unitari che permettessero una capillare gestione dei loro diritti.<sup>228</sup> Nel 1850 fu dunque fondata l'*Agence Centrale pour la Perception Droits Auteurs et Compositeurs de Musique*, società che poi diede vita alla SACEM *Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique*. Le neonate organizzazioni francesi si spinsero presto in Svizzera, dove poterono creare nuove agenzie grazie alla facilità concessa dalla consonanza linguistica. In Italia e Austria nacquero rispettivamente SIA *Società Italiana degli Autori*<sup>229</sup> nel 1882 e AKM *Gesellschaft der Autoren, Komponisten und Musikverleger* nel 1897. Queste prime società avevano un forte carattere territoriale e limitavano l'iscrizione ai soli cittadini dello Stato d'appartenenza. Un indiretto impulso alla creazione di società di gestione collettiva venne dato dalla Convenzione di Berna, discussa ed approvata proprio in quegli anni.

Agli albori del '900 ci fu la fondazione delle prime *collecting societies* anche negli ordinamenti di *common law* e in Germania, dove furono istituite GDT *Genossenschaft Deutscher Tonsetzer* e AFMA *Anstalt für musikalisches Aufführungsrecht* nel 1903, seguite da AMMRE *Anstalt für mechanisch-musikalische Rechte GmbH* nel 1909.

Nel 1914 ci fu la fondazione dell'ASCAP *American Society of Composers, Authors and Publishers* che fin dalla nascita tutelò anche i diritti degli editori. Con l'omologa *collecting*

---

<sup>228</sup> VISCO, GALLI, *Il diritto della musica...* cit., pp. 199-200.

<sup>229</sup> Diventerà l'attuale SIAE. Per approfondire si veda il capitolo 2 sezione 3.1.

*society* inglese instaurò un rapporto che prevedeva il reciproco controllo dei repertori. La società americana, che subì fin da subito la concorrenza da parte di altre società, si espanse in Australia. Erano le regole base del mercato a dettare la nascita di nuove società negli USA. Nel 1939 ASCAP raddoppiò i costi per le licenze radiofoniche provocando la nascita, promossa dalle emittenti radio, della *collecting* BMI *Broadcast Music, Inc.* Ancor prima nel 1930 fu fondata la SESA *Society of European Stage Authors and Composers*, specializzata nella gestione dei diritti di artisti immigrati negli USA.

Generalmente andò consolidandosi ovunque un monopolio di fatto che dava posizioni esclusive alle *collecting* all'interno degli Stati. Questa conformazione era radicata sia nella partizione dei potenziali interessi e nella prassi societaria sia nelle ipotesi dottrinali. Sarà soprattutto l'avvento di internet negli anni '90, e la conseguente innovazione tecnologica, ad aprire a nuove possibilità di intermediazione.<sup>230</sup>

Diverso è sempre stato l'approccio di gestione collettiva in Gran Bretagna. Il *Copyright Act* del 1911 fece chiarezza nel Regno Unito sui diritti d'autore riconosciuti comportando la necessità di una loro gestione da parte di organizzazioni specifiche. Nel 1914 venne dunque fondata la PRS *Performing Right Society Ltd* che ancor oggi rappresenta la più importante società inglese del settore, con obiettivo la tutela di scrittori, autori ed editori di qualsiasi genere musicale. Successivamente, nel 1934 una controversia dovuta all'interpretazione del *Copyright Act*, che prevedeva l'estensione della protezione oltre che ai diritti degli autori anche a quelli delle società produttrici di dischi, favorì la nascita della PLL *Phonographic Performance Ltd* con scopo la tutela dei diritti di esecuzione pubblica delle registrazioni sonore. Tutte le *collecting* inglesi furono create come enti di diritto privato e con tale struttura operano anche oggi. La loro regolamentazione è stata affidata perlopiù alle regole del mercato senza un controllo del governo o di altre autorità pubbliche.

Il report della *Gregory Commission* del 1952 stabilì come le società inglesi operassero in un regime di "quasi monopolio" e indicò la creazione, avvenuta nel 1956 con il nuovo *Copyright Act*, di un tribunale speciale per controllare le tariffe applicate alle licenze rilasciate dalle società operanti.<sup>231</sup>

---

<sup>230</sup> RICCIO, *Copyright collecting societies e regole di concorrenza...* cit., pp. 17-22.

<sup>231</sup> *Ivi*, pp. 36-43.

## 2.2 Funzioni e classificazione delle *collecting societies*

Le società di gestione collettiva possono essere definite come enti intermediari per conto degli autori, per i quali gestiscono in modo collettivo i diritti d'autore e i diritti connessi relativi alle loro opere diffuse e riprodotte a livello globale. Monitorando l'utilizzo delle opere e concedendo licenze amministrano i diritti degli autori, acquisendo e redistribuendo gli importi relativi alle licenze di utilizzazione concesse.

Generalmente sono enti pubblici o privati *no-profit* poiché non effettuano la distribuzione degli utili. Le più recenti analisi hanno inoltre evidenziato come le società di gestione collettiva operanti negli Stati dell'Unione Europea siano maggiormente accostabili alle associazioni o alle società di mutuo soccorso più che a società commerciali. Per finanziarsi le società trattengono, oltre alle quote associative, una percentuale dalla redistribuzione dei proventi riscossi.

La classificazione delle *collecting societies* parte dunque dalla macro-distinzione di società private e pubbliche. Nel panorama europeo la maggior parte delle società sono di natura privata, soggette al controllo dell'autorità governativa o di organismi pubblici di sorveglianza. Inoltre un'altra grande distinzione può essere data dalla struttura associativa o organizzativa delle società, con conseguente ripartizione o meno degli utili anche in base a imposizioni nazionali. Infine una suddivisione, sicuramente più forte nel contesto europeo prima dell'approvazione della Direttiva Barnier, è la bipartizione tra società monopoliste e società operanti nel libero mercato. Ci sono inoltre delle realtà ibride come quella scandinava, in cui le società di gestione collettiva sono legittimate da associazioni di categoria anche se non totalmente monopolistiche.<sup>232</sup>

È per questioni pratiche di controllo che autori, artisti interpreti o esecutori e i produttori cedono la gestione dei loro diritti di remunerazione a società di gestione collettiva, che agiscono da fiduciarie dei titolari dei diritti. Con gestione dei diritti sono intese tutte quelle attività rivolte all'amministrazione e alla concessione di licenze per l'utilizzazione delle opere.

---

<sup>232</sup> Ivi, pp. 12-17.

Un autore che volesse gestire autonomamente i propri diritti incontrerebbe serie difficoltà nel farlo poiché le società hanno una capacità operativa capillare, attiva nel territorio, grazie alla quale amministrano, monitorano, riscuotono e ripartiscono i proventi in base allo statuto interno e alle normative dello stato in cui operano.

Le società di gestione collettiva possono amministrare diversi diritti inerenti alla proprietà intellettuale. Gestiscono diritti di opere musicali, letterarie e drammaturgie, del settore audiovisivo, dell'attività di comunicazione al pubblico, della trasmissione via cavo, di riproduzioni meccaniche, della reprografia, del prestito e noleggio, del diritto di seguito, della copia privata e degli usi a fine educativo. Inoltre accordi incrociati tra le *collecting* autorizzano la concessione dei rispettivi repertori.

Le società di gestione collettiva sono nate spesso, come visto in precedenza e anche nel caso italiano di SIAE, sotto forma associativa per poter garantire anche ad autori "minori", che lavorano in circuiti del mercato culturale di nicchia, una gestione efficiente dei loro diritti. Hanno dunque la responsabilità sociale di assicurare a tutti la possibilità di accedere ai loro servizi a prezzi equi. Spesso agiscono come una sorta di enti di sussidio, grazie alle normative di legge degli Stati di cui fanno parte o per statuto interno. Tendono a destinare parte dei proventi ricavati dalla raccolta dei diritti a fondi di sussidio per determinate tipologie di autori o a ridistribuire le *royalties* tenendo in considerazione solo parzialmente il reale successo economico delle opere, favorendo il valore intellettuale e artistico.

Le *collecting* sono state da sempre viste come una sorta di "sindacati" o "corporazioni" atti alla riscossione delle *royalties* e alla successiva distribuzione agli aventi diritto, per conto dei quali difendono i loro interessi nei confronti degli utilizzatori, che non devono accedere abusivamente alle opere protette. Le società non concedono dunque trattamenti individuali ma operano in modo da avvantaggiare tutta una categoria di associati. La gestione collettiva è dunque ottimale nei casi in cui le opere artistiche e le loro utilizzazioni siano diffuse su tutto il territorio comportando così la necessaria capillarità del controllo sulle utilizzazioni. Le *collecting* hanno molto spesso rilevanza pubblica poiché soggette alle leggi sul diritto d'autore dello Stato d'appartenenza, il quale spesso ha avuto facoltà di definire delle esclusive legali di gestione sul proprio territorio.

A vantaggio della gestione collettiva dei diritti c'è il notevole abbattimento dei costi di transazione<sup>233</sup> e una più efficiente modalità di rilascio delle concessioni di utilizzazione, e dei relativi controlli. Ciò a beneficio sia dei titolari dei diritti, che acquistano così un potere contrattuale nei confronti delle società di gestione, sia degli utenti che devono interfacciarsi con un limitato numero di società dalle quali possono acquisire le licenze e i permessi di utilizzazione delle opere presenti nei loro vasti cataloghi.

Uno degli interrogativi sorti in Italia con la recente liberalizzazione del mercato della gestione collettiva dei diritti d'autore è proprio dovuto alla paura da parte degli utilizzatori, e in particolar modo dei gestori di locali o eventi in cui viene eseguita musica dal vivo, che con la presenza di più società si possa venire a creare confusione sulle modalità di richiesta, emissione e controllo dei permessi.<sup>234</sup>

Visto che nel corso del '900 la diffusione delle società di gestione collettiva è stata legata ai territori d'appartenenza linguistica e culturale, si è spesso venuto a creare un monopolio naturale di fatto. In Europa questo approccio monopolistico è stato definitivamente messo in discussione dalla Direttiva Barnier, e anche il monopolio legale concesso a SIAE dall'Italia può essere considerato decaduto.<sup>235</sup>

L'intermediario unico, il monopolista, ha spesso facilitato le operazioni amministrative dei diritti creando una rete capillare di controllo che dovrebbe permettere efficienza ed efficacia del sistema collettivo. Si sono dunque affermati dei monopoli territoriali, dimostratisi però carenti soprattutto nella gestione delle licenze e dei permessi per i nuovi canali telematici di diffusione ed utilizzo delle opere.

Lo scopo primo delle società di gestione collettiva senza scopo di lucro rimane comunque quello di offrire ad autori ed editori servizi che siano economicamente convenienti, trattenendo dai ricavi dei corrispettivi sufficienti a coprire i costi di produzione di tali servizi.

---

<sup>233</sup> I costi di transazione nel caso della gestione collettiva del diritto d'autore riguardano le attività che una *collecting* deve sostenere per amministrare i diritti relativi al proprio catalogo.

<sup>234</sup> Per capire quali siano gli scenari attuali in Italia si veda il capitolo 3 sezione 4.3.

<sup>235</sup> Per approfondire la Direttiva Barnier e le sue implicazioni sul sistema italiano si veda il capitolo 3 sezione 1.

L'avvocato Andrea Marco Ricci ha individuato 5 punti che costituiscono le caratteristiche strutturali e gli obiettivi perseguiti dal sistema di gestione collettiva, di cui fa parte anche l'italiana SIAE:

- dando agli autori i ricavi raccolti la società di gestione collettiva permette agli stessi di vivere del proprio lavoro, e quindi scrivere e produrre opere nuove;
- gli autori che fanno parte di una *collecting* hanno maggior peso nella “contrattazione” con gli utilizzatori poiché se dovessero controllare da soli le loro opere sarebbero schiacciati dalle regole del mercato;
- le società, senza scopo di lucro, sono di proprietà della categoria e quindi non trattengono gli utili ridistribuendo i proventi agli aventi diritto;
- la gestione collettiva, sostituendo quella autonoma, non permette agli utilizzatori di chiedere deleghe o rinunce al versamento dei diritti, evitando dunque vessazioni nei confronti degli aventi diritto;
- le *collecting*, nate territoriali, hanno stipulato con le società attive in altri territori degli accordi di reciproca rappresentanza nel corso del '900.

Quest'ultimo punto consente agli utilizzatori di doversi rapportare solo con la *collecting* del proprio Paese che può così, a livello teorico, emettere le licenze relative al repertorio di tutti gli artisti del Mondo. Altresì gli autori si iscrivono ad un'unica *collecting* dalla quale incassano *royalties* per l'utilizzo delle loro opere effettuato in qualsiasi parte del globo.<sup>236</sup>

Questo sistema, denominato *one-stop-shop*,<sup>237</sup> è il più efficiente possibile. Per garantirne l'efficienza ci vuole un attento monitoraggio degli usi non autorizzati. Ciò consiste in una verifica delle inadempienze *online* e *offline* che richiede la presenza di una rete di controllo che sia attiva sia sul territorio che sul web. Il principio che muove l'operato delle società di gestione collettiva è di tipo solidaristico e il singolo avente diritto ne ricava un'agevolazione economica. Il sistema descritto equivale alle caratteristiche comuni presenti nelle *collecting* di tutto il mondo ma è però gestito a livello giuridico in diversi modi.<sup>238</sup>

---

<sup>236</sup> Una società estera incassa i proventi derivanti dall'utilizzazione di un'opera e li gira alla *collecting* dell'avente diritto che trasferisce il compenso dovuto.

<sup>237</sup> Il concetto di *one-stop-shop* è più volte presente nella tesi e ci si riferisce alla possibilità di avere un unico soggetto a cui gli utilizzatori devono far riferimento per l'ottenimento delle licenze.

<sup>238</sup> Intervento dell'avvocato Andrea Marco Ricci al convegno *Nimpe Music Factory in Italy*, del 25 maggio 2018 presso BASE Milano.



### 2.3 Panoramica dei sistemi europei di gestione collettiva del diritto d'autore

La frammentazione giuridica delle varie *collecting* mondiali attualmente attive è evidente. Il panorama offre diversi gradi di intervento statale nel loro controllo con conseguente maggiore o minore livello di monopolio.

In Ungheria vige ancora un sistema molto simile a quello Italiano pre-adequamento alla Direttiva Barnier. Il suo stato di esclusiva legale prevede l'obbligo per gli autori di dare in gestione i propri diritti di utilizzazione economica alla società di gestione operante nel territorio magiaro. Dal 1996 il Ministero della Cultura si occupa di controllare che vi sia una sola società di gestione collettiva per ogni categoria di diritti. Attualmente l'ARTISJUS è operativa per quanto riguarda i diritti di esecuzione e di riproduzione delle opere musicali e la *Hungart* che rappresenta i diritti degli artisti, dei *designers* e dei fotografi.<sup>239</sup>

Nei paesi scandinavi la regolamentazione della gestione del diritto d'autore avviene in modo diverso rispetto quello delle altre aree europee. Vige un sistema di licenze collettive estese che permette alle società rappresentanti categorie definite di artisti o editori di concludere accordi economici collettivi con gli utilizzatori. I titolari dei diritti hanno però la facoltà di dissociarsi dal sistema di gestione con una dichiarazione. Questa modalità consente la convivenza di diverse società di gestione in concorrenza, favorendo la libera circolazione dei diritti. È attiva dagli anni '60 ad oggi in Danimarca, Svezia, Norvegia, Islanda e Finlandia. Il sistema scandinavo permette che le organizzazioni rappresentative degli aventi diritto abbiano autonomia negoziale tramite accordi volontari. Anche altre realtà europee hanno un regime più aperto alla concorrenza, però spesso anche al loro interno si sono create situazioni di monopolio di fatto gestito da poche società.<sup>240</sup>

---

<sup>239</sup> DI GENOVA MONICA, "L'assetto delle società di gestione collettiva dei diritti d'autore e connessi al suo esercizio nel panorama europeo. Cenni ai modelli monopolistici ed al sistema italiano", *Librari.beniculturali.it*, [http://www.librari.beniculturali.it/export/sites/dgbid/it/documenti/Servizio\\_III/Lxassetto\\_delle\\_societx\\_di\\_gestione\\_collettiva\\_dei\\_diritti\\_dxautore\\_e\\_connessi\\_al\\_suo\\_esercizio\\_nel\\_panoram\\_a\\_europeo\\_Cenni\\_ai\\_modelli\\_monopolistici\\_ed\\_al\\_sistema\\_italiano\\_A\\_cura\\_di\\_Monica\\_Di\\_Genova.pdf](http://www.librari.beniculturali.it/export/sites/dgbid/it/documenti/Servizio_III/Lxassetto_delle_societx_di_gestione_collettiva_dei_diritti_dxautore_e_connessi_al_suo_esercizio_nel_panoram_a_europeo_Cenni_ai_modelli_monopolistici_ed_al_sistema_italiano_A_cura_di_Monica_Di_Genova.pdf), p. 4.

<sup>240</sup> *Ivi*, p. 5.

In Belgio tutte le società devono avere un'autorizzazione ministeriale per poter operare e sono sottoposte alla supervisione del Ministero della Giustizia che monitora la legittimità degli atti costitutivi e il rispetto degli obblighi contrattuali verso i membri, gli utilizzatori e le altre società con cui sono stipulati accordi di reciprocità. Esse possono avere una forma legale che varia dalla cooperativa senza scopo di lucro alla società privata e ogni loro disposizione dev'essere conforme alla Legge belga sul Diritto d'Autore. La SABAM *Société Belge des Auteurs Compositeurs et Editeurs* gestisce diritti relativi a varie tipologie di opere che comprendono musica, letteratura e arti visive. Essendo un territorio con delle particolarità linguistiche, sono presenti nel territorio anche le francesi SACD e SCAM, che si occupano della tutela degli artisti che utilizzano il francese. Infine la SOFAM *Société Multimedia des Auteurs des Arts Visuels* come da nome si occupa dei diritti relativi alle arti visive.<sup>241</sup>

In Germania il monopolio legale è escluso e diverse società possono gestire la stessa categoria di diritti. Esse per poter operare nel territorio tedesco devono ottenere l'autorizzazione del *Deutsches Patent und Markenamt* (Ufficio marchi e brevetti) che assieme all'autorità antitrust tedesca *Kartellamt* ha anche il compito di supervisionarne il regolare funzionamento.<sup>242</sup>

La principale società di gestione collettiva dei diritti di esecuzione e riproduzione delle opere musicali è la GEMA *Gesellschaft für musikalische Aufführungs- und mechanische Vervielfältigungsrechte*. Altre controllano il settore audiovisivo e letterario. Nel primo ambito agisce la BILD-KUNST, la quale ha competenze di gestione per quanto riguarda arti figurative, foto-giornalisti, registi, cameraman, costumisti e diritto di seguito. Nel secondo settore citato invece è attiva la WORT *Verwertungsgesellschaft*, che amministra anche i diritti reprografici e i diritti dei soggettisti di opere cinematografiche. Produttori cinematografici, televisivi ed audiovisivi sono tutelati da numerose organizzazioni, tra cui la VFF, la GWFF e la GUFA.<sup>243</sup> VG *Musik-Edition* è una casa editrice musicale che si occupa anche della raccolta dei diritti di reprografia di spartiti, edizioni scientifiche e postume. La VG *Satellit für*

---

<sup>241</sup> *Ivi*, pp. 5-6.

<sup>242</sup> RICCIO, *Copyright collecting societies e regole di concorrenza...* cit., p. 54.

<sup>243</sup> DI GENOVA MONICA, "L'assetto delle società di gestione collettiva dei diritti d'autore e connessi al suo esercizio nel panorama europeo"... cit., p. 6.

*Sendeunternehmen* tratta invece l'amministrazione dei diritti connessi delle imprese di radiodiffusione.<sup>244</sup>

Inoltre tra le società tedesche c'è una collaborazione operativa per quanto riguarda la copia privata e altri aspetti che le riguardano tutte. È la ZPU *Zentralstelle für Private Überspielungsrechte* che riscuote e suddivide i compensi per la copia privata. È stata più recentemente istituita la CMMV *Organismo multimediale delle Società di gestione di diritti d'autore e diritti connessi* che funge da "sportello unico" per le licenze multimediali. La formazione della CMMV nel 1996 ha rappresentato la risposta delle società di riscossione tedesche a specifiche necessità del mercato.<sup>245</sup>

Il monopolio che vige in Spagna è stato abolito nel 1978. Attualmente operano quattro società di gestione collettiva dei diritti d'autore: la storica SGAE *Sociedad General de Autores de España*, la CEDRO *Centro Español de Derechos Reprográficos*, la VEGAP *Visual Entidad de Gestión de Artistas Plásticos*, la DAMA *Derechos de Autor de Medios Audiovisuales*. Per legge le società di gestione devono ottenere l'autorizzazione preventiva del Ministero della Cultura, oltre a possedere dei requisiti specifici sono soggette all'adempimento di obblighi tariffari. Devono anche svolgere attività culturali e garantire servizi sociali a favore dei loro membri.<sup>246</sup>

Il controllo delle *collecting* è in mano al Ministero della Cultura, il quale è preposto all'approvazione della loro costituzione. È previsto per legge che siano fornite informazioni su tariffe, accordi stipulati con le associazioni di categoria e modalità per acquisire o perdere lo status di socio.<sup>247</sup>

La legge olandese *Act on the Supervision of Collective Management Organizations for Copyright and Related Rights*, del 2003, prevede che vi sia intervento statale solamente qualora le *collecting* arrivino a coprire una posizione di monopolio di diritto o di fatto.<sup>248</sup>

---

<sup>244</sup> RICCIO, *Copyright collecting societies e regole di concorrenza...* cit., p. 53.

<sup>245</sup> DI GENOVA MONICA, "L'assetto delle società di gestione collettiva dei diritti d'autore e connessi al suo esercizio nel panorama europeo"... cit., p. 6.

<sup>246</sup> *Ibidem*.

<sup>247</sup> RICCIO, *Copyright collecting societies e regole di concorrenza...* cit., p. 55.

<sup>248</sup> *Ibidem*.

In Francia le società di gestione collettiva possono essere private ma non devono avere scopo di lucro, come previsto dal Codice della Proprietà Intellettuale francese del 1985. Esse possono essere costituite dall'iniziativa di autori, editori, artisti interpreti ed esecutori e produttori. È direttamente il Ministero della Cultura a concedere le autorizzazioni alla costituzione delle società e a monitorare statuti e regolamenti delle società, le quali devono annualmente presentare un bilancio. Le società sono inoltre tenute a rilasciare licenze globali agli utilizzatori che ne facciano richiesta.

La SACD *Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques* è la società di gestione collettiva più antica al mondo. Oggi opera nel campo di teatro, opera lirica e opere audiovisive/cinematografiche. La SACEM *Société des Auteurs, Compositeurs et Editeurs de Musique* opera a livello nazionale ed internazionale; è specializzata nei diritti di esecuzione e diffusione della musica.<sup>249</sup> I produttori di fonogrammi hanno una loro specifica organizzazione la SCPP *Société Civile des Producteurs de Phonogramme en France* che rappresenta anche le etichette musicali indipendenti.<sup>250</sup> La SGDL *Société de Gens de Lettre* è invece una sorta di sindacato per gli autori letterari. I diritti delle loro opere sono gestiti dal 1981 anche dalla SCAM *Société Civile des Auteurs Multimedia*, che oltre alle opere letterarie e giornalistiche si occupa anche dei diritti di testi e documenti creati per opere audiovisive, televisione, documentari, film industriali e radio. Per le arti visive è attualmente attiva la ADAGP *Association pour la Défense des Arts Graphiques et Plastiques*. Gestisce il diritto di riproduzione e di seguito sulle opere d'arte dei suoi associati.

Tali società francesi sono tutte indipendenti l'una dall'altra. Questa suddivisione ha trovato però unità in alcune organizzazioni interessate a sfruttare i reciproci punti di forza. Sono la SDRM *Société pour l'Administration du Droit de Reproduction Mécanique des Auteurs, Compositeurs ed Editeurs* che tratta i diritti di riproduzione meccanica per diversi tipi di opere, e la SESAM, esperimento di *one-stop-shop* in campo multimediale che rilascia licenze per le utilizzazioni *online* e *offline*.<sup>251</sup>

---

<sup>249</sup> DI GENOVA MONICA, "L'assetto delle società di gestione collettiva dei diritti d'autore e connessi al suo esercizio nel panorama europeo"... cit., p. 8.

<sup>250</sup> RICCIO, *Copyright collecting societies e regole di concorrenza...* cit., p. 52.

<sup>251</sup> DI GENOVA MONICA, "L'assetto delle società di gestione collettiva dei diritti d'autore e connessi al suo esercizio nel panorama europeo"... cit., p. 8. Al capitolo 2 sezione 4.5 è approfondito il sistema francese della gestione collettiva dei diritti connessi.

La regolamentazione inglese per quanto riguarda l'organizzazione delle *collecting societies* è libera da sistemi di controllo come disposto all'interno del CDPA *Copyright, Designs and Patents Act* del 1988. Gli enti non hanno dunque vincoli da rispettare nel momento della loro costituzione e successiva amministrazione. Questa soluzione è unica rispetto a quelle adottate negli altri Stati europei ma anche in UK si è creata una situazione di monopolio di fatto. Società storiche, difficilmente "attaccabili" da nuovi concorrenti che volessero inserirsi nel *business*, detengono infatti la gestione di determinati settori del mercato del diritto d'autore e dei diritti connessi.<sup>252</sup>

Le *collecting* hanno l'obbligo di dichiarare le licenze acquisite al Copyright Tribunal e sono sottoposte alla vigilanza della Competition Commission per quanto riguarda concentrazioni, intese restrittive e implicazioni antitrust. Appartengono ai *licensing bodies* definiti dal CDPA. In UK le *collecting societies* operano dunque in un regime concorrenziale aperto dove le varie società, associazioni e agenzie si focalizzano e specializzano in determinati settori della tutela aurorale. La gestione dei diritti non ha regole specifiche, quindi le *collecting* devono sottostare solamente alle leggi riguardanti le imprese e le associazioni. Il Copyright Tribunal regola le tariffe e le condizioni di licenza, mentre l'antitrust della *Monopolies and Mergers Commission* controlla l'operato delle società e il Parlamento può condurre indagini conoscitive.

Risale al 1914 la fondazione della PRS *Performing Right Society for Music* che gestisce assieme alla MCPS *Mechanical Copyright Protection Society Ltd* i diritti di esecuzione, diffusione e riproduzione per conto degli editori e degli autori di opere musicali. La ALCS *Authors' Licensing and Collecting Society* tratta la ritrasmissione via cavo per gli autori letterari e gli sceneggiatori, la reprografia e il diritto di noleggio e prestito. La CLA *Copyright Licensing Agency* è la *collecting* di autori ed editori librai che assieme alla ALCS rilascia anche licenze globali agli istituti di istruzione ed alle università.<sup>253</sup> La DACS *Design and Artists Copyright Society Ltd* gestisce i diritti legati alle arti visive. Ad essa dal 2006 si contrappone la ACS *Artists' Collecting Society*, creando dunque un duopolio per la fruizione

---

<sup>252</sup> RICCIO, *Copyright collecting societies e regole di concorrenza...* cit., pp. 52-54.

<sup>253</sup> DI GENOVA MONICA, "L'assetto delle società di gestione collettiva dei diritti d'autore e connessi al suo esercizio nel panorama europeo"... cit., p. 9.

delle licenze legate alle arti visive.<sup>254</sup> La DPRS *Directors and Producers Rights Society*, tutela diritti cinematografici e televisivi amministrabili su base collettiva.

In ambito dei diritti d'autore musicali, sebbene PRS e MCPS abbiano una posizione predominante come intermediari, non è escluso che si possano proporre sul mercato altre realtà mantenendo un alto livello di potenziale concorrenza. Ad esempio la PPL *Phonographic Performance Ltd*, specializzata nella tutela dei diritti derivanti dalle esecuzioni di brani musicali, potrebbe essere in grado di togliere mercato alla PRS qualora quest'ultima non soddisfi le esigenze del proprio target. Ad oggi le due società rimangono ben divise ognuna sul proprio campo d'appartenenza: testi e canzoni per la PRS for Music; esecuzione dei brani per la PPL.

La profonda specializzazione delle *collecting societies* inglesi consente facile sviluppo e innovazione dell'offerta di servizi. Tale suddivisione marcata porta a caratterizzare il panorama inglese come una serie di monopoli di fatto nei diversi settori. Ma non trattandosi però di un monopolio legale, la pressione della concorrenza è sempre presente sul mercato. Nuovi soggetti o società già avviate potrebbero subentrare in filoni in cui l'offerta e le opzioni di tutela già presenti non soddisfano la domanda.

Sono inoltre presenti numerose associazioni di categoria che offrono diversi servizi ai loro associati, perlopiù consulenze sui sistemi previdenziali e intermediazione con gli utilizzatori delle opere. Nel caso della *Musicians Union*, essa esercita una pressione competitiva nei confronti della PRS.<sup>255</sup>

La legge svizzera da mandato in via esclusiva ad una sola società di gestione collettiva attraverso un'autorizzazione quinquennale rinnovabile. La SUISA *Suisse Auteurs* è dunque un monopolista di fatto e, vista la sua radicata esperienza, eventuali concorrenti fanno fatica a proporsi sul mercato.<sup>256</sup>

---

<sup>254</sup> RICCIO, *Copyright collecting societies e regole di concorrenza...* cit., p. 52.

<sup>255</sup> DI GENOVA MONICA, "L'assetto delle società di gestione collettiva dei diritti d'autore e connessi al suo esercizio nel panorama europeo"... cit., pp. 9-10.

<sup>256</sup> *Ivi*, p. 10.

In Grecia si instaurano rapporti disciplinati su base contrattuale tra aventi diritto ed utilizzatori. L'intervento dello Stato è volto solamente a prevenire eventuali illeciti.<sup>257</sup>

## 2.4 Analisi giuseconomica del sistema collettivo

Le *collecting* si trovano dunque spesso in una situazione monopolistica. Questa forma di mercato può però essere nel caso della gestione del diritto d'autore di due tipologie.

La prima è quella del monopolio perfetto, posizione sempre più rara in nel mercato del diritto d'autore e dei diritti connessi dopo l'entrata in vigore della Direttiva Barnier, che costituisce uno dei due estremi del processo competitivo. Tale caso si ottiene quando un soggetto controlla il 100% del mercato e non può avere concorrenti, eroganti servizi simili, grazie ad un intervento statale che vieta la concorrenza indiretta.

Nel caso invece, più frequente a livello europeo, del monopolio naturale la legge non esclude la concorrenza. Essa però è complessa da realizzarsi poiché sono presenti nel settore del diritto d'autore economie di scala e alti costi fissi per chi volesse affacciarsi a tale mercato.

A fronte della presenza di due tipi di monopolio vanno prese in considerazione due specificità della materia in analisi: la vocazione trans-frontaliera, e la possibilità sia per i titolari dei diritti che per gli utilizzatori di trarre beneficio dalla concorrenza. Con l'agognata liberalizzazione della gestione collettiva le società, che di fatto offrono servizi simili tra loro, potrebbero presentarsi effettivamente come concorrenti legali negli altri stati senza dover affrontare i costi fissi iniziali che società del tutto nuove dovrebbero sostenere. A favore dei titolari dei diritti, con la concorrenza i costi delle quote *associative* si abbassano e anche i servizi collaterali offerti subiscono un ribasso dei prezzi. Per gli utilizzatori che richiedono le licenze di utilizzo di opere protette dalle *collecting* i vantaggi del libero mercato consistono in un abbassamento dei costi e in una diversificazione del mercato che consente una successiva differenziazione dei pacchetti di licenze.<sup>258</sup>

---

<sup>257</sup> RICCIO, *Copyright collecting societies e regole di concorrenza...* cit., p. 52.

<sup>258</sup> *Ivi*, pp. 56-59.

Come già detto, senza le società di gestione collettiva sarebbe arduo per gli autori e gli altri aventi diritto riuscire a gestire e intermediare in modo autonomo i propri diritti e anche per gli utilizzatori sarebbe difficile ottenere licenze singole per non violare il copyright di opere protette. I costi transattivi supererebbero i benefici economici. Le società di gestione collettiva permettono dunque, agendo come soggetti di mediazione tra le parti, rapporti contrattuali specifici. Inoltre fungono da organi di controllo che impediscono illeciti utilizzi di opere tutelate.

La compresenza di diverse tipologie di diritti, patrimoniali e morali, amministrati con delle differenze dalle legislazioni nazionali nonostante la presenza delle convenzioni internazionali e comunitarie, rappresenta un'ulteriore difficoltà. È dunque in parte giustificata la tendenza monopolistica che nel '900 si era affermata nella maggioranza degli Stati.

Le *collecting* detengono repertori molto vasti, che diventano mondiali tramite accordi di reciproca rappresentanza stipulati con altre società. Creano perciò delle economie di scala nell'amministrazione del copyright riuscendo ad ammortizzare gli alti costi transattivi che risulterebbero antieconomici nella gestione individuale. I vantaggi sono così sia per gli utenti delle *collecting* che per gli utilizzatori.

Un altro motivo che ha inciso sulla creazione dei monopoli naturali, è dato dai costi di gestione. Essi sono inversamente proporzionali rispetto al numero di aventi diritto iscritti e delle opere tutelate. Se cresce il numero di iscritti decrescono i costi di gestione.

Alcune società di gestione collettiva, perlopiù pubbliche e senza scopo di lucro, sono caratterizzate dal perseguimento di funzioni "mutualistiche" nei confronti di determinate categorie di aventi diritto che le portano ad attuare anche scelte antieconomiche, generando diseconomie di scala. La gestione di diritti che generano minor valore ha infatti un costo maggiore rispetto ai ricavi. Questo è però a protezione della diversità culturale e degli artisti con attitudini artistiche meno commerciali.

L'efficienza di una *collecting* passa anche dal suo grado di presenza a livello territoriale come capacità di copertura capillare dello Stato in cui agiscono. Essendo dunque affermate e ben ramificate le *collecting* "storiche", anche se non beneficiano di un monopolio legale, difficilmente subiranno forme di concorrenza. Nuove società, come precedentemente specificato, dovrebbero affrontare costi transattivi molto elevati per potersi affacciare in un



mercato già ben strutturato, preferendo quindi inserirsi e specializzarsi su differenti tipologie di tutela dei diritti.

Un aspetto a sfavore dei titolari dei diritti d'autore e connessi è la profonda disinformazione e scarsa conoscenza dei diritti di cui sono titolari. Ciò genera delle asimmetrie informative che li pone in una situazione di svantaggio rispetto agli altri soggetti coinvolti nell'industria culturale. Compito delle *collecting* è dunque anche quello di riequilibrare tale asimmetria informativa giocando il ruolo di intermediario tra le parti e incentivando la conoscenza del diritto d'autore.<sup>259</sup>

I vantaggi della gestione collettiva sono quindi evidenti sia per i titolari dei diritti che per gli utilizzatori. Gli aventi diritto in assenza di gestione collettiva si troverebbero a dover far fronte a due tipologie di asimmetria informativa. Sono solitamente ignari delle dinamiche di mercato e della relativa elasticità di domanda in esso presente (variazione della domanda di un prodotto in caso di variazione percentuale del prezzo dello stesso prodotto). Autori, editori, artisti interpreti o esecutori e produttori non sarebbero sufficientemente preparati nella gestione dei rapporti con le controparti, in special modo nel confronto con enti affermati e consolidati nel mercato come radio, televisione, case discografiche e piattaforme di distribuzione online. Inoltre incontrerebbero la difficoltà di monitorare in modo efficiente l'utilizzo delle loro opere e delle violazioni subite. La singola negoziazione andrebbe a svantaggio anche degli utilizzatori poiché gli autori tendono a sovrastimare il valore delle proprie opere per scarsa conoscenza delle leggi di mercato. Oltretutto gli utilizzatori che si rapportano alle società di gestione collettiva non trovano difficoltà nell'individuare correttamente e con sicurezza i titolari dei diritti.<sup>260</sup>

La formula che indica il valore complessivo dei proventi raccolti dallo sfruttamento del repertorio nel catalogo di una *collecting society* è riassumibile in  $R = P - C - F$ . La R è dunque il valore complessivo dei proventi, la P rappresenta le somme complessive dei ricavi redistribuiti agli aventi diritto, la C indica i costi sostenuti dalla società per la gestione e la F consiste in eventuali somme usate dalla *collecting* per attività sociali e culturali correlate.

---

<sup>259</sup> Per approfondire il punto di vista degli aventi diritto si veda il capitolo 3 sezione 4.2.

<sup>260</sup> *Ivi*, pp. 65-74.

Questa schematizzazione è d'interesse per l'esamina teorica dei modelli di gestione collettiva più diffusi che operano in regimi di monopolio legale o naturale.

Alla formula sopra indicata bisogna aggiungere altri due aspetti: il numero degli iscritti alla società analizzata, variabile che può incidere sia positivamente o negativamente su R (il valore complessivo dei proventi) e che ha effetti anche su C (i costi sostenuti dalla *collecting*); il numero di dipendenti della *collecting* in questione. I costi di gestione amministrativa (C) sono più alti nelle società di grandi dimensioni e con un vasto numero iscritti. Nelle società più ridotte sono invece più bassi, poiché un maggior coinvolgimento diretto degli associati permette un contenimento dei costi. Analogamente una *collecting* che ha in catalogo opere di autori con un forte potere di mercato attua soluzioni più efficienti economicamente, riuscendo a contenere il numero di competenze richieste.

Nella pratica l'analisi delle *collecting* deve però tenere conto dei singoli casi viste le differenze giuridiche interne e la specificità delle varie situazioni nazionali, la natura pubblica o privata, il tipo di mercato in cui operano (monopolista o libero; generale o specifico, in base alle tipologie di diritti gestiti).<sup>261</sup>

Tutti i passaggi contrattuali che un brano musicale può subire all'interno dell'industria discografica, e in un più ampio circuito artistico, non consentono ad autori originari, arrangiatori, esecutori e produttore del fonogramma di mantenere il controllo delle varie fasi. Ecco dunque la rilevanza che assumono le società di gestione collettiva dei diritti. Esse fungono da intermediari per conto degli aventi diritto in tutti i passaggi a cui l'opera è soggetta, rispondendo quindi non solo all'interesse degli aventi diritto ma anche a quello degli utilizzatori. Permettono di abbattere i costi di transazione tenendo in contatto i vari soggetti, generando opportune licenze e concessioni di utilizzo.

Oggi in Italia sono di fatto attive numerose società di gestione collettiva del diritto d'autore e dei diritti connessi. Ogni situazione di associato o mandante dev'essere univoca, non è ad esempio possibile che un autore sia contemporaneamente iscritto a due società di gestione collettiva.

---

<sup>261</sup> Ivi, pp. 81-82.

## Sezione 3, SIAE: analisi dell'organizzazione e problematiche emerse

SIAE è dunque la principale società di gestione collettiva di diritti d'autore operante in Italia. È un ente di diritto pubblico le cui funzioni sono esplicitate all'interno del punto 1 dell'articolo 2 del suo Statuto:

“a) esercita l'attività di intermediazione, comunque attuata sotto ogni forma diretta o indiretta di intervento, mediazione, mandato di autori o loro eredi, rappresentanza e anche cessione per l'esercizio dei diritti di rappresentazione, di esecuzione, di recitazione, di riproduzione e di radiodiffusione, ivi compresa la comunicazione attuata attraverso ogni mezzo tecnico delle opere tutelate; al predetto fine, la Società cura la concessione, in nome proprio e per conto e nell'interesse dei propri Associati e Mandanti, di licenze e autorizzazioni per l'utilizzazione economica di opere protette dalla legge, e cura altresì la riscossione e la ripartizione dei proventi che comunque derivino dall'utilizzazione delle opere stesse, adottando procedure idonee alla tempestiva individuazione dei destinatari dei diritti riscossi;

b) assicura la migliore tutela dei diritti di cui alla lettera a) e la protezione e lo sviluppo delle opere dell'ingegno;

c) gestisce i servizi di accertamento e riscossione di imposte, contributi e diritti, anche in base a convenzioni con pubbliche amministrazioni, regioni, enti locali o altri enti pubblici o privati;

d) cura la tenuta dei registri di cui all'art. 103 della legge n. 633 del 1941 ed esercita ogni altro compito espressamente attribuitogli dalla legge;

e) svolge ogni altra attività strumentale e sussidiaria alle precedenti;

f) nel rispetto della normativa vigente in materia di società ed enti pubblici, partecipa, anche in veste di fondatore, ad enti di qualsiasi natura, società, gruppi economici di interesse europeo, fondazioni o associazioni, in Italia e all'estero, che svolgano attività rientranti tra quelle di cui alle precedenti lettere da a) a e).”<sup>262</sup>

### 3.1 Origini storiche, struttura organizzativa e rapporti internazionali con altre *collecting societies*

SIAE nacque a Milano il 23 aprile del 1882 fondata, con forma associativa, come *Società degli Autori*. Aveva lo scopo di essere un'associazione volta alla tutela e alla salvaguardia delle creazioni artistiche e letterarie “attraverso una capillare attività di propaganda di studio e

---

<sup>262</sup> Statuto della Società Italiana degli Autori ed Editori, approvato con decreto del Presidente del Consiglio dei Ministri del 16 marzo 2018.

di ricerca”.<sup>263</sup> A fondarla e a gestirne i primi atti furono grandi personalità dell’epoca, letterati, compositori, editori, esperti di diritto d’autore tra cui: Cesare Cantù (primo presidente onorario), Tullo Massarani (primo presidente effettivo), Emilio Treves, Edmondo De Amici, Francesco De Santis, Giosuè Carducci, Antonio Bazzini, Giuseppe Verdi, Arrigo e Camillo Boito, Ermanno Loescher, Cesare Lombroso, Terenzio Mamiani, Edoardo Sonzogno, Antonio Stoppani e Giovanni Verga.

La fondazione della società avvenne in un clima di mondiale fermento sulla tematica della proprietà intellettuale. Infatti solo pochi anni dopo, nel 1886, fu promulgata la Convenzione di Berna. Il fervore era dovuto al fatto che a livello globale si stava assistendo ad un notevole incremento nella diffusione di opere letterarie ed artistiche, motivo per cui gli aventi diritto alla tutela dei diritti d’autore iniziarono a sentire la necessità di avere una rete organizzata in sostituzione all’ormai inefficiente autonoma riscossione dei diritti economici all’interno e all’esterno del proprio stato d’appartenenza.<sup>264</sup>

Fondata come società privata la Società Italiana degli Autori fu riconosciuta come persona giuridica dallo Stato l’1 febbraio 1891, mentre lo status “pubblico” lo ottenne successivamente nel periodo fascista.<sup>265</sup> Nel 1921 l’ente ricevette dallo Stato il compito di operare accertamenti e riscossione delle imposte sugli spettacoli teatrali, permesso che sarà poi esteso ad altri tipi di spettacoli.<sup>266</sup> Tra il 1886 e il 1929 la società intraprese un mutamento a livello organizzativo, passando ad operare direttamente sul piano economico in riferimento al ruolo di intermediazione tra autori e utilizzatori. Nel 1926-27 trasferì la sua sede a Roma e, con regio decreto n. 2138 del 3 novembre 1927, divenne SIAE *Società Italiana degli Autori ed Editori* entrando successivamente nella CISAC *Confederazione Internazionale delle Società di Autori e Compositori*.<sup>267</sup>

---

<sup>263</sup> VISCO, GALLI, *Il diritto della musica...* cit., p. 200.

<sup>264</sup> ALIPRANDI SIMONE, *SIAE: funzionamento e mal funzionamenti. La gestione collettiva del diritto d’autore in Italia*, Brescia, Ledizioni, 2015, pp. 11-16.

<sup>265</sup> VISCO, GALLI, *Il diritto della musica...* cit., p. 200.

<sup>266</sup> Questa imposta durò fino al 1999, anno in cui venne abolita.

<sup>267</sup> Per approfondimenti sulla CISAC si veda il capitolo 3 sezione 4.

Con la Legge italiana sul Diritto d'Autore n. 633 del 1941 prese il nome di EIDA *Ente Italiano per il Diritto d'Autore*, denominazione che però già con d.lgs. lgt. n. 433 del 20 luglio del 1945 verrà abolita per tornare alla precedente SIAE.<sup>268</sup>

Le funzioni di SIAE sono regolamentate da alcuni articoli presenti nella legge 633/41 al titolo V *Enti di diritto pubblico per la protezione e l'esercizio dei diritti di autore*, da alcuni articoli di esecuzione di tale legge (regio decreto 1369/42), e dalla sua normativa interna costituita dallo Statuto e dal Regolamento Generale. Oltre a queste fonti, SIAE pubblica online sul suo sito il Bollettino Sociale con i provvedimenti presi e le comunicazioni ufficiali. SIAE è nata quindi come associazione privata, dall'iniziativa di autori ed editori che volevano avere maggior controllo sull'utilizzo delle proprie opere. Nel corso del '900 le vengono attribuiti compiti e funzioni che la avvicineranno ad un ente pubblico, mantenendo però caratteristiche di un ente associativo che persegue gli scopi economici di privati. Nel 1999 il decreto legislativo n. 419<sup>269</sup> all'articolo 7 lo definisce "ente pubblico a base associativa". Questo generò dei dubbi in quanto dal 1954 era stato qualificato come "ente pubblico economico", poiché persegue funzioni pubbliche, agendo però come un'azienda secondo regole civilistiche e con attitudine imprenditoriale.

Con legge n. 2 del 9 gennaio 2008,<sup>270</sup> SIAE è definita un "ente pubblico economico"<sup>271</sup> a base associativa". Tale legge stabilisce che a tutti gli atti della società siano applicate le norme del diritto civile e non anche quelle del diritto pubblico, inoltre che tutte le controversie legali debbano essere soggette alla giurisdizione dei giudici ordinari. Questa natura ibrida, metà tra il pubblico e il privato, comporta difficoltà nello stabilire l'importanza degli atti normativi di SIAE. Il suo Statuto è infatti inizialmente approvato dall'Assemblea degli Associati, persone che hanno scelto liberamente di iscriversi all'ente versando una quota, e successivamente sottoposto al consenso del Presidente del Consiglio dei Ministri, su proposta del ministro per i beni e le attività culturali assieme al ministro dell'economia e delle finanze. La problematica,

---

<sup>268</sup> ALIPRANDI, *SIAE: funzionamento e mal funzionamenti...* cit., pp. 11-16.

<sup>269</sup> "Riordinamento del sistema degli enti pubblici nazionali, a norma degli articoli 11 e 14 della legge 15 marzo 1997, n. 59". In GU n. 268 del 15 novembre 1999.

<sup>270</sup> In GU n. 21 del 25 gennaio 2008.

<sup>271</sup> Un ente pubblico economico è un ente pubblico con personalità giuridica, un proprio patrimonio e personale dipendente.

mossa da spettabile fonte, è dunque quella di stabilire se ci si trovi di fronte ad atti normativi di natura privata che vincolano solamente gli associati, o se tali atti assumano valore di una norma pubblica.<sup>272</sup>

La più recente riorganizzazione dell'ente è consultabile sull'ultimo Statuto approvato nel 2018. Gli organi di SIAE sono elencati all'articolo 10 e sono l'Assemblea Generale, l'Assemblea dei Delegati (se nominata), il Consiglio di Sorveglianza, il Consiglio di Gestione e il Collegio dei Revisori.

L'Assemblea Generale costituisce l'organo decisionale più importante, è disciplinata dagli articoli 12, 13 e 14. Si riunisce almeno una volta l'anno e: su convocazione del Consiglio di Gestione per nominare il Consiglio di Sorveglianza; se il Consiglio di Gestione lo ritiene necessario; se richiesto da almeno un ventesimo degli associati; quando richiesto dagli associati che rappresentino almeno un ventesimo dei diritti d'autore distribuiti da SIAE nel corso dell'esercizio precedente.

Il Consiglio di Sorveglianza è regolamentato dagli articoli 15, 16 e 17 dello Statuto. È formato da un numero variabile di componenti che vanno da un minimo di 32 e da un massimo di 42. I componenti sono in carica quattro anni e possono essere rieletti per un altro mandato. Vengono nominati 32 componenti dall'Assemblea degli Associati che garantiscano rappresentanza paritaria di autori ed editori. Devono essere presenti come Associati aventi diritto al voto almeno un autore e un editore per ognuna delle cinque sezioni in cui è suddivisa SIAE: musica, cinema, lirica, DOR (Opere Drammatiche e Radiotelevisive), OLAF (Opere Letterarie e Arti Figurative). Il Consiglio di Sorveglianza: prende in esame i piani industriali e strategici predisposti dal Consiglio di Gestione deliberandoli; approva modifiche dello Statuto; autorizza il bilancio di previsione e il rendiconto di gestione proposto dal Consiglio di Gestione.<sup>273</sup>

Altro organo di SIAE è il Consiglio di Gestione, la cui struttura, compiti e funzionamento sono definiti dagli articoli 19, 20, 21, 22 e 23. È formato da cinque componenti eletti dal

---

<sup>272</sup> ALIPRANDI, *SIAE: funzionamento e mal funzionamenti...* cit., pp. 20-21.

<sup>273</sup> Il rinnovo del Consiglio di Sorveglianza è avvenuto con elezioni da parte dell'Assemblea Generale il 26 luglio 2018. Per la prima volta gli associati hanno potuto esprimere la loro preferenza anche online (per problemi tecnici al sistema di voto elettronico la votazione del 13 giugno 2018 è stata rimandata al successivo 26 luglio; la responsabilità di quanto accaduto è ricaduta sull'azienda preposta al serio di voto elettronico DMI *Multi Media Animation*).

Consiglio di Sorveglianza, tra cui figura anche il presidente. Essi possono essere Associati a SIAE e non, sono scelti tra esperti di discipline giuridiche, economiche e aziendalistiche. Inoltre non devono svolgere alcuna attività in potenziale conflitto con gli interessi di SIAE, e non devono dirigere strutture professionali o commerciali interessate a rapporti con la società. Il loro mandato dura quattro anni e anch'essi sono rieleggibili una volta. Filippo Sugar è stato eletto Presidente del Consiglio di Gestione il 19 marzo 2015<sup>274</sup> e, dopo le sue dimissioni, il 10 settembre 2018 la carica è stata affidata a Giulio Rapetti, in arte Mogol.<sup>275</sup>

Il Collegio dei Revisori è regolamentato dall'articolo 24. È formato da 3 componenti effettivi e 2 supplenti. Un componente effettivo, che funge da Presidente, e un supplente sono designati dal Ministero dell'economia e delle finanze. I rimanenti due effettivi e un supplente sono invece nominati tramite delibera del Consiglio di Sorveglianza. Le funzioni del Collegio sono principalmente di vigilanza rispetto: all'osservanza della legge italiana e dello statuto di SIAE; ai principi di corretta amministrazione dell'ente; all'adeguatezza dell'assetto organizzativo, amministrativo e contabile della Società e sul suo corretto funzionamento. L'organo inoltre esercita i poteri dati dall'articolo 2403-*bis* del codice civile<sup>276</sup> e assiste alle riunioni dell'Assemblea, del Consiglio di Sorveglianza e del Consiglio di Gestione.

L'articolo 26 stabilisce funzioni e compiti del Direttore Generale, il quale è nominato e revocato dal Consiglio di Gestione, scelto tra soggetti con comprovata esperienza di amministrazione e gestione. Nell'atto della nomina il Consiglio stabilisce natura, durata e contenuto del rapporto che lega il Direttore Generale alla Società. L'incarico può essere di durata indeterminata o determinata, nel secondo caso non può durare più di cinque anni. Ha compiti di: amministrazione ordinaria della Società e coordinamento delle attività degli uffici che dirige; provvedere all'esecuzione delle deliberazioni del Consiglio di Gestione e del Consiglio di Sorveglianza; esercitare potere di direzione, coordinamento e organizzazione del personale dirigente e non dirigente della società; predisporre e presentare al Consiglio di

---

<sup>274</sup> Filippo Sugar si è dimesso il 31 luglio 2018 dichiarando “la mia missione è giunta al suo termine”.

<sup>275</sup> [http://www.ansa.it/sito/notizie/cultura/musica/2018/09/10/mogol-e-il-nuovo-presidente-della-siae\\_8339bfc9-ccfe-40a1-8dfd-03164c491194.html](http://www.ansa.it/sito/notizie/cultura/musica/2018/09/10/mogol-e-il-nuovo-presidente-della-siae_8339bfc9-ccfe-40a1-8dfd-03164c491194.html) (ultima consultazione 10 settembre 2018).

<sup>276</sup> Art. 2403-*bis* “Poteri del collegio sindacale” del Codice Civile “[...] Il collegio sindacale può chiedere agli amministratori notizie, anche con riferimento a società controllate, sull'andamento delle operazioni sociali o su determinati affari. Può altresì scambiare informazioni con i corrispondenti organi delle società controllate in merito ai sistemi di amministrazione e controllo ed all'andamento generale dell'attività sociale. [...]”.

Gestione uno schema di bilancio di previsione e uno schema di rendiconto consuntivo della gestione. L'attuale Direttore Generale è Gaetano Blandini, nominato il 15 dicembre 2009.

Gli articoli 27, 28 e 29 dello Statuto esplicano come avviene il sistema di controllo interno. Esso agisce come un ufficio e in caso di necessità può essere costituita una Commissione di Controllo e Gestione dei Rischi. A controllo di un corretto funzionamento degli organi SIAE utilizza un Modello di organizzazione e gestione idoneo a prevenire i reati, ai sensi del d.lgs. n. 231 dell'8 giugno 2001.<sup>277</sup> È dunque istituito dal Consiglio di Gestione un Organismo di vigilanza, composto da tre membri rieleggibili ogni quattro anni, che svolge in autonomia i suoi compiti di controllo.

L'attività di gestione collettiva di SIAE, come riassunte da spettabile fonte, prevede:

- la concessione, per conto e nell'interesse degli aventi diritto, di licenze/autorizzazioni per l'utilizzazione di opere tutelate;
- la percezione dei proventi derivati da dette licenze/autorizzazioni;
- la ripartizione dei proventi medesimi agli aventi diritto.

Inoltre l'articolo 181 della legge sul diritto d'autore permette alle *collocating* di esercitare altre funzioni, stabilite dal loro statuto, in favore e connesse alla principale attività di gestione collettiva. Nello stesso articolo è previsto che SIAE funga da intermediario per conto dello Stato o di enti pubblici e privati per le operazioni di accertamento e percezione di tasse, contributi e diritti.<sup>278</sup>

Il monopolio legale previgente riservato a SIAE consentiva che la storica società italiana avesse facoltà di operare per la tutela degli interessi di autori ed editori con ogni mezzo a sua disposizione favorendo la promozione della cultura e la diffusione delle opere dell'ingegno di carattere creativo.<sup>279</sup>

SIAE ha 10 sedi, 28 filiali e 458 mandatarie. Le attività svolte dagli uffici territoriali sono coordinati dalla Divisione Rete Territoriale che ha sede alla Direzione Generale di Roma. Le sedi hanno maggiori competenze rispetto alle filiali e possono essere di riferimento

---

<sup>277</sup> In GU n. 140 del 19 giugno 2001.

<sup>278</sup> SIROTTI GAUDENZI, *Proprietà intellettuale e diritti della concorrenza...* cit., p. 133.

<sup>279</sup> *Ivi*, p. 135.



per più di una regione. Hanno funzione di: rappresentanza dell'Ente a livello territoriale; indirizzo, coordinamento e controllo dell'attività svolta dai punti territoriali (Filiali e Mandatarie) operanti nella propria giurisdizione; gestione, entro i limiti definiti dalla Direzione Generale, dei contenziosi. Le Filiali e le Mandatarie rispondono alle Sedi di cui sono distaccamento. Presso tali uffici è possibile: ottenere il rilascio dei Permessi SIAE; ritirare e consegnare i Programmi musicali; effettuare il pagamento dei compensi per diritto d'autore e alcuni diritti connessi; svolgere attività amministrativa e di informazione ai contribuenti in materia di adempimenti fiscali nel settore spettacolo/intrattenimento e regime l. 398/91.<sup>280</sup> Il mandatario non è necessariamente un dipendente SIAE ma un libero professionista. Svolge anche ruolo di vigilanza e controllo nei settori dello spettacolo, intrattenimento e altri oggetto della attività di SIAE. La sua remunerazione è onnicomprensiva delle spese sostenute per l'esercizio del mandato, costituita da provvigioni sugli incassi e da compensi per gli altri servizi conferiti dalla SIAE.

Attraverso l'Ordinanza di Ripartizione Musica 2018 SIAE dichiara i suoi obiettivi relativi alla distribuzione dei proventi raccolti ai propri mandanti. L'operato della Società deve rispettare i tempi e le modalità prefissate, che oltre a garantire l'incasso agli aventi diritto devono essere competitivi sul mercato. Il nodo della questione è l'analiticità della ripartizione, cosa che con l'introduzione, dall'1 luglio 2016, dei borderò<sup>281</sup> digitali anche SIAE riesce a garantire al 100%. Dai programmi musicali in formato cartaceo tradizionale invece SIAE ripartisce i proventi in base: al numero delle singole esecuzioni di un'opera, nel caso di esecuzioni in "balli con musica dal vivo"; ad un campione di registrazioni effettuate direttamente da SIAE, a campione rispetto ai programmi musicali consegnati e del numero di esecuzioni delle singole opere, nel caso delle discoteche e dei locali pubblici. I concerti di musica classica e jazz comportano una divisione degli introiti per diritto d'autore 100% analitica in base alla durata delle singole esecuzioni dei brani mentre per i concerti di musica leggera dipende dal numero di esecuzione delle singole opere. I report delle riproduzioni che avvengono negli store tramite radio e dalle diffusioni radiofoniche e televisive servono alla

---

<sup>280</sup> La legge n. 398 del 16 dicembre 1991 (in GU n. 295 del 17 dicembre 1991) è entrata in vigore l'1 gennaio 1992 e pone degli importi forfettari sul reddito imponibile e sull'IVA ad associazioni sportive e senza fini di lucro.

<sup>281</sup> Per approfondire il tema borderò o Programma musicale si veda il capitolo 2 sezione 3.3.

ripartizione percentuale dei proventi per diritto d'autore. Infine gli incassi provenienti dall'estero sono ripartiti analiticamente in base alle informazioni date dalle società consorelle di SIAE, tramite contratti di reciproca rappresentanza.<sup>282</sup>

I contratti di reciproca rappresentanza che SIAE ha stipulato con società di gestione collettiva di 145 Paesi sono più di 150. Queste relazioni sono affidate ad uno specifico Ufficio Rapporti Internazionali. I contratti di rappresentanza sono dunque stipulati con le singole società dei vari Stati che, in base alle proprie tariffe e regole, amministrano nei loro territori il catalogo SIAE, la quale offre loro lo stesso servizio reciprocamente.

La società italiana è inoltre parte di diversi organismi internazionali. Dal 1926 è membro della CISAC *Confederazione Internazionale delle Società degli Autori ed Editori*. La Carta del Diritto d'Autore del '56,<sup>283</sup> approvata dalla stessa CISAC, all'articolo 13 dispone che le associazioni degli autori non debbano avere carattere commerciale e che debbano operare per tutelare i diritti dei propri associati. Le società che hanno dunque rapporti di reciprocità si impegnano a tutelare i repertori delle "consorelle" in modo transnazionale.<sup>284</sup>

SIAE è membro anche del BIEM *Bureau International des Societes Gerant le Droits d'Enregistrement et de Mécanique reproduction*, il cui obiettivo è la tutela efficace dei diritti di riproduzione meccanica attraverso la negoziazione di contratti standard con l'IFPI *International Federation of the Phonographic Industry*, rappresentante dell'industria fonografica, al fine di stipulare condizioni di utilizzazione dei repertori gestiti dalle Società degli Autori.

Fa parte di GESAC *Gruppo Europeo delle Società degli Autori e Compositori* organizzazione con funzione di promozione e tutela del diritto di autore in quanto portavoce delle richieste degli autori presso le istituzioni responsabili della legislazione europea. È inoltre dedito a risolvere e a proporre soluzioni alle problematiche e ai cambiamenti dovuti all'internazionalizzazione e alla diffusione delle nuove tecnologie.<sup>285</sup>

---

<sup>282</sup> <https://www.siae.it/it/autori-ed-editori/musica/ripartizione> (ultima consultazione 25 agosto 2018); [https://www.siae.it/sites/default/files/Ordinanza\\_di\\_Ripartizione\\_2018.pdf](https://www.siae.it/sites/default/files/Ordinanza_di_Ripartizione_2018.pdf).

<sup>283</sup> Consiste in una dichiarazione di intenti da parte della CISAC, e di conseguenza delle società di *collecting* a lei affiliate, volti a garantire agli autori tutela e vantaggi per il loro lavoro.

<sup>284</sup> SIROTTI GAUDENZI, *Il nuovo diritto d'autore...* cit., pp. 141-42.

<sup>285</sup> Per approfondimenti su CISAC, BIEM e GESAC si veda il capitolo 3 sezione 4.1.

Attraverso l'IFRRO *Federazione Internazionale delle organizzazioni dei diritti di riproduzione*, SIAE combatte la copia illegale, promuove un'efficace gestione dei diritti e l'uso legale di testi e immagini. Per quanto riguarda l'audiovisivo SIAE è parte di EVA *European Visual Artists* e SAA *Società degli Autori delle Opere Audiovisive*. La prima ha lo scopo di agevolare l'accesso alle opere, creare certezza legale e assicurare che i creatori ricevano adeguata remunerazione per il loro lavoro e una giusta quota dei profitti derivanti dallo sfruttamento delle proprie opere. La seconda vuole tutelare i diritti morali ed economici degli autori delle opere audiovisive (autori, sceneggiatori e registi), garantire loro una giusta remunerazione per lo sfruttamento delle loro opere, e garantire sviluppo e promozione della gestione dei diritti da parte delle società membro.

### 3.2 Titolari dei diritti e utilizzatori, il Programma musicale

Il rapporto che autori ed editori possono instaurare con SIAE è di due tipologie: associato o mandante. Essere associati consiste nell'affidare la tutela economica delle proprie opere a SIAE, che provvederà a riscuotere e far percepire agli aventi diritto i proventi generati dall'utilizzo di tali opere. Gli associati possono inoltre partecipare all'Assemblea della società e votare le delibere. Se un autore dà invece mandato a SIAE, sarà adeguatamente tutelato e compensato per gli utilizzi delle opere depositate ma non potrà partecipare alla vita associativa della *collecting* e al Fondo di Solidarietà.<sup>286</sup> SIAE garantisce uguale tutela economica e benefici sia agli associati che ai mandanti. L'iscrizione può avvenire online,<sup>287</sup> e ad essa gli autori devono allegare la dichiarazione di almeno un'opera. Dall'1 gennaio 2015 i minori di 30 anni godono di iscrizione gratuita.<sup>288</sup> Come si è visto, SIAE è suddivisa in

---

<sup>286</sup> “Il Fondo di Solidarietà ha lo scopo esclusivo di attuare forme di solidarietà sociale di beneficenza, assistenza sociale e socio-sanitaria, a favore degli Autori Associati a SIAE che si trovino in situazione svantaggiata in ragione dell'età, delle condizioni fisiche, psichiche, economiche, sociali o familiari. È in ogni caso esclusa qualunque prestazione a carattere previdenziale. I requisiti necessari per l'accesso alle prestazioni solidaristiche sono specificati nel Regolamento del Fondo di Solidarietà e riepilogati di seguito.” Tratto da <https://www.siae.it/it/chi-siamo/cultura-e-solidarieta/fondo-di-solidarieta> al quale si rimanda per ogni approfondimento (ultima consultazione 14 settembre 2018).

<sup>287</sup> L'iscrizione online non è attualmente disponibile per ex-iscritti SIAE, minori di 16 anni, eredi, aziende ed estensioni di qualifica.

<sup>288</sup> Le attuali tariffe di iscrizione a SIAE come associato o mandante per autori ed editori sono consultabili ai seguenti *link* <https://www.siae.it/sites/default/files/TariffeAutori.pdf> , [https://www.siae.it/sites/default/files/Tariffa\\_Editore.pdf](https://www.siae.it/sites/default/files/Tariffa_Editore.pdf) .

diverse sezioni che operano verso determinate categorie di opere artistiche. L'adesione alla Divisione Musica, ad esempio, tutela i diritti relativi all'esecuzione, alla riproduzione, alla diffusione, alla comunicazione e alla registrazione delle opere musicali. L'iscrizione dà dunque diritto ad associati e mandanti di ricevere i proventi dalle utilizzazioni effettuate sia in Italia che all'estero, grazie agli accordi di reciproca rappresentanza. Della tutela di SIAE possono beneficiare compositori, elaboratori di musica, autori e adattatori del testo letterario, editori e sub-editori. La richiesta d'iscrizione da parte di un editore deve prevedere come prima cosa un documento che accerti la ragione sociale della propria azienda. Anche gli eredi dell'autore hanno la possibilità di iscriversi a SIAE, tramite apposita procedura, per godere dei diritti del parente defunto.

Il portale online concede all'utente l'accesso ai servizi riguardanti le proprie opere depositate. Nello specifico permette di visualizzare il repertorio depositato, il ripartito per classi per la sezione musica (con possibile comparazione di due periodi temporali), il riepilogo contabile per le sezioni a cui si è iscritti, il grafico delle utilizzazioni in Italia e all'estero. A livello operativo è possibile compilare il modulo di dichiarazione delle opere musicali, dichiarare opere straniere di cui si è sub-editori, comunicare future rappresentazioni del proprio repertorio lirico, segnalare irregolarità nei depositi e nella regolarizzazione per la Divisione Musica. Il Portale sarà accessibile fin da subito per i "nuovi" iscritti associati o mandanti, mentre per i "vecchi" iscritti l'accesso è successivo alla registrazione ai servizi online e all'accettazione degli uffici competenti.

Se ci fossero variazioni nei dati forniti al momento dell'iscrizione, associati e mandanti hanno l'obbligo di comunicarli a SIAE tempestivamente per mezzo del portale online, *form web* o modulistica. Inoltre associati e mandanti possono in ogni momento interrompere il loro rapporto con SIAE o estendere e limitare gratuitamente categorie di diritti e/o territori per i quali è richiesta la tutela attraverso gli stessi mezzi elencati per la comunicazione di variazioni.

Le licenze per le opere musicali registrate nel suo catalogo e concesse da SIAE per trasmissioni via internet, telefonia e su supporti audio possono essere soggette da parte dell'associato o del mandante di Riserva di collocamento (art. 6, comma 9 dello Statuto di SIAE limitazione del mandato a SIAE e art. 30 del Regolamento generale di SIAE Riserva di collocamento). Gli iscritti hanno dunque la possibilità di scegliere a quali soggetti venga

data la possibilità di riprodurre le loro opere, procedura che va presentata mediante apposito modulo nel momento del deposito dell'opera, ha durata 6 mesi trascorsi i quali sarà disponibile all'utilizzo di qualsiasi soggetto ne faccia lecita richiesta.<sup>289</sup>

Gli utilizzatori delle opere appartenenti al catalogo SIAE devono ottenere una licenza appropriata al tipo di utilizzo che intendono effettuare. Questo meccanismo permette loro di essere in regola durante la riproduzione dell'opera richiesta, ed è uno dei metodi con cui l'autore matura retribuzione per lo sfruttamento del suo lavoro. Il repertorio tutelato da SIAE è composto da oltre 45.000.000 titoli, arricchito anche dalle opere tutelate da altre società non italiane con le quali ha stipulato accordi di reciprocità.

Accedendo al sito di SIAE un utilizzatore può facilmente capire quale tipo di licenza necessita. Innanzitutto è prevista una distinzione per tipo di opera richiesta (musica, cinema e opere audiovisive, teatro e opere radiotelevisive, lirica, arti visive, letteratura). Ogni licenza ha successivamente un diverso canale di utilizzo; prendendo ad esempio le opere musicali esse possono essere sfruttate in: spettacoli, concerti ed eventi musicali; trattenimenti musicali con ballo o senza ballo; musica di sottofondo e accompagnamento musicale; musica sui siti web e telefonia mobile; riproduzioni audio e video; licenza per deejay; bollini SIAE; emittenza radiotelevisiva. Le destinazioni dei canali di utilizzo sono molteplici. Spettacoli, concerti ed eventi musicali, ad esempio, si traducono in: concerti, festival musicali e spettacoli di danza; spettacoli di arte varia e night club; spettacoli cinematografici, filmati pubblicitari, diapositive pubblicitarie e diapofilm; musiche di scena, arte varia, cabaret, illusionismo, spettacoli circensi, recital prosa o poesia con musica; spettacoli musicali organizzati da parrocchie, pro loco e associazioni solidaristiche; spettacoli musicali e cinematografici in strutture ricettive; manifestazioni musicali in centri culturali stranieri; bande, cori e gruppi folclorici; scuole; manifestazioni musicali organizzate dai Comuni; partiti politici; tariffe riservate a circoli ricreativi e centri anziani; altro (arti di strada, posteggiatori, sfilate di moda, fontane luminose); riduzioni.

Nel caso di “concerti, festival musicali e spettacoli di danza”, il permesso richiesto dall'utilizzatore lo autorizza all'utilizzo di musica tutelata da SIAE. Il compenso per diritto d'autore è quindi calcolato attraverso dei parametri che considerano le modalità organizzative

---

<sup>289</sup> <https://www.siae.it/it/autori-ed-editori/iscrivere-siae/perche-iscrivere-siae> (ultima consultazione 20 agosto 2018).

degli eventi (gratuità o meno dell'ingresso del pubblico) dall'affluenza e dalla presenza di altri incassi collegati all'evento (sponsorizzazioni, contributi,...). SIAE prevede inoltre delle scontistiche per utilizzatori appartenenti ad associazioni di categoria con le quali ha stipulato appositi accordi.

Gli uffici territoriali rimangono comunque un canale informativo valido e i primi interlocutori degli utilizzatori, nel caso in cui necessitassero chiarimenti.

L'importo per gli spettacoli musicali, festival di canzoni, concerti di musica leggera o jazz si differenzia nel caso in cui si tratti di uno spettacolo gratuito o ad accesso con biglietto. Nel primo caso è previsto un importo fisso che varia in base alla capienza del locale o alle presenze effettive. I compensi fissi partono da un minimo di 129,70 € fino a 100 posti. Se invece si è di fronte ad eventi, del tipo sopra indicati, non gratuiti l'importo del diritto d'autore è calcolato applicando il 10% su una serie di parametri, tra cui la vendita dei biglietti al netto dell'IVA e le eventuali prevendite, consumazioni e cene, sponsorizzazioni e contributi pubblici o privati. Anche in questo caso sono segnalati dei compensi minimi relativi al numero di presenze.<sup>290</sup>

Il Programma musicale, più noto come "borderò", è il modulo che attesta quali opere appartenenti alla Sezione Musica siano effettivamente utilizzate nell'evento oggetto del permesso dell'utilizzatore.

È stata introdotta la compilazione online del Programma musicale attraverso un portale dedicato. Questo sistema digitalizzato ha il vantaggio di ridurre le tempistiche dei metodi cartacei semplificando i passaggi e i rapporti tra organizzatore titolare del permesso, Direttore dell'Esecuzione e SIAE. Inoltre la compilazione online garantisce una ripartizione dei ricavi in modo maggiormente analitico.

I moduli cartacei invece sono rilasciati dagli uffici SIAE, ne esistono di diverse tipologie a seconda del tipo di evento.

L'articolo 23 del d.lgs. 35/2017 dispone che il Programma musicale, sia esso compilato nella sua forma cartacea o digitale, venga fatto pervenire a SIAE entro 90 giorni dall'evento. Se ciò non avviene nelle tempistiche corrette l'organizzatore deve corrispondere una penale del 30% calcolata sul compenso per diritto d'autore previsto (penale che in ogni caso non può essere

---

<sup>290</sup> Tale argomento sarà approfondito al punto 3 della sezione corrente; per ogni dettaglio si faccia comunque riferimento a [https://www.siae.it/sites/default/files/A.1\\_Spett.%20e%20FESTIVAL%202018.pdf](https://www.siae.it/sites/default/files/A.1_Spett.%20e%20FESTIVAL%202018.pdf).

inferiore a € 25,00). Altra mora è data nel caso in cui non sia indicata nel Programma musicale un'opera eseguita durante l'evento o un'opera indicata nel modulo in realtà non eseguita. Tale inadempienza prevede che l'organizzatore paghi una penale con importo fino al 5% dell'intero compenso per diritto d'autore dovuto, con quietanza minima di € 1,50 per ogni singolo brano. Ogni altra infrazione relativa a compilazione e sottoscrizione del Programma musicale, obbliga l'organizzatore a pagare una penale di € 25,00. Queste somme a carico dell'organizzatore non escludono sanzioni, stabilite dal Regolamento SIAE, per compilatore e firmatario del Programma musicale irregolare qualora siano associati SIAE. L'utilizzo del Programma musicale in formato digitale è incentivato riconoscendo a chi lo presenti, entro i termini previsti, uno sconto del 5% del compenso dovuto per diritto d'autore. Escluse dalla riduzione sono le utilizzazioni: ove non prevedono compilazione del Programma musicale; in abbonamento; per feste private; per eventi aziendali; per eventi organizzati da circoli o associazioni nella propria sede sociale, riservati esclusivamente ai soci e loro invitati. I circoli che hanno sottoscritto accordi particolari con SIAE non sono esclusi; la riduzione, per i borderò online, è applicata anche alle manifestazioni gratuite e nei casi in cui è previsto il pagamento del compenso in via anticipata (casistica che prevede a riconsegna del Programma musicale digitale entro 5 giorni dalla data di svolgimento dell'evento).

### 3.3 Provvigioni e ripartizione dei proventi, “bollini” ed equo compenso per copia privata

I calcoli effettuati nello stabilire l'entità monetaria del diritto d'autore che SIAE riceve dagli organizzatori di eventi in cui siano utilizzate opera da lei tutelate è, come precedentemente indicato, derivato sommando diverse voci. Nel caso di “Spettacoli musicali, festival di canzoni, concerti di musica leggera o jazz non gratuiti”, la base imponibile è calcolata trattenendo il 10% in rapporto: all'intero incasso dell'evento/manifestazione; al diritto di prevendita dei biglietti se gestita direttamente dall'organizzatore, o se gestita da terzi qualora superi il 15% del biglietto; agli ingressi gratuiti calcolati come incasso virtuale (non c'è incasso effettivo) se non superano il 5% dei biglietti totali, percentuale oltre la quale sono considerati come venduti; agli importi dei servizi o altri accessori necessari per la

partecipazione allo spettacolo; ad importi connessi allo spettacolo come ad esempio oblazioni e quote sociali; al 50% dei diritti di utilizzo radio-televisivo; al 50% delle sponsorizzazioni e dei contributi pubblici o privati; al 50% degli importi di consumazioni e cene; al 50% degli importi di altri servizi accessori connessi allo spettacolo (es. prenotazione tavoli). Inoltre se si tratta di una manifestazione volta alla promozione di un'impresa/marchio/prodotto, il compenso per diritto d'autore dev'essere calcolato tenendo conto anche delle spese sostenute per l'allestimento. Esistono come suddetto delle tariffe minime, rapportate alla capienza del luogo dell'evento, ma concretamente tenendo conto delle voci sopra indicate è facilmente riscontrabile quanto i costi SIAE gravino sugli organizzatori. Ad esempio, considerando solamente l'incasso derivato dai biglietti dal costo di € 20, non considerando la prevendita, per un concerto *full booking* in una sala contenente 1000 persone, l'ammontare dell'incasso sarà di 20.000 € dai quali SIAE tratterrà 2.000 € più IVA.<sup>291</sup>

Il massimo costo suppletivo al biglietto che può avere la prevendita è del 15% del costo del biglietto stesso. Questo è stato stabilito da un regolamento del 2001 *Le regole e i ruoli per lo spettacolo dal vivo in Italia* siglato da Assomusica *Associazione Italiana Organizzatori e Produttori Spettacoli di Musica dal vivo*. Se il costo supera il 15% SIAE può tassare l'esubero. A determinare la presenza e l'importo dei diritti è l'organizzatore dell'evento, il quale ha l'obbligo di separare chiaramente il prezzo del biglietto dalla prevendita.<sup>292</sup>

Il numero massimo di biglietti omaggio non calcolabile nell'imponibile dalla Società italiana Autori ed Editori è del 5% della capienza del luogo della manifestazione, soglia che se superata comporta il pagamento da parte dell'organizzatore a SIAE di somme di fatto non incassate.

Dai proventi raccolti per trasmissioni radio e tv SIAE trattiene il 10%, poiché considerati come un incasso addizionale fatto dall'organizzatore grazie allo sfruttamento delle opere degli aventi diritto che quindi devono essere remunerati ulteriormente.

Sponsorizzazioni e contributi pubblici rappresentano un'entrata per gli organizzatori, a copertura degli elevati rischi d'impresa sostenuti. Spesso costituiscono buona parte delle intere risorse, a maggior ragione se l'evento non prevede il pagamento di un biglietto per il

---

<sup>291</sup> PRIMICERI SALVATORE, *Abolire la SIAE. Verso la fine del monopolio sui diritti d'autore*, Pavia, Primiceri Editore, 2015, pp. 63-78.

<sup>292</sup> ZORLONI LUCA, "Perché in Italia esistono i diritti di prevendita?", *Wired.it*, 29 marzo 2017, <https://www.wired.it/play/musica/2017/03/29/diritti-prevendita-italia/>.



pubblico. Quanto trattenuto per questa voce da SIAE ha un'incidenza del 10% sul 50% di ogni sponsorizzazione e contributo. Essendo stato abolito l'articolo 3 del DPR 640/72 noto come "Imposta sugli Spettacoli"<sup>293</sup> è lecito chiedersi quale giustificazione sia alla base di tale riscossione. SIAE interpreta la normativa non solo come imposta sugli spettacoli ma anche come parte di calcolo per il diritto d'autore. Non vi è quindi alcuna legge che giustifica esplicitamente quest'imposizione. Il decreto in questione è inoltre stato modificato nel suo campo d'applicazione, non verte più infatti sugli spettacoli<sup>294</sup> ma sugli intrattenimenti<sup>295</sup>. La norma prevederebbe dunque che tale trattenimento avvenga solo in merito agli intrattenimenti, ma SIAE ignora quanto stabilito continuando ad esigere in ogni caso la percentuale.<sup>296</sup>

Per SIAE un'altra fonte di introiti, con dichiarate funzionalità di controllo sulla diffusione delle opere, sono i contrassegni. Noti anche come "bollini" sono apposti dagli anni '80 su compact-disc, dvd, libri e altri supporti per marcare le opere affinché sia chiara la distinzione tra le riproduzioni autorizzate e le copie pirata. I produttori hanno dunque da allora l'obbligo di segnalare con essi le opere da loro prodotte.<sup>297</sup> La funzione di controllo dell'apposizione del contrassegno oltre a combattere la pirateria confermando l'autenticità del supporto, consiste anche nella definizione dei numeri delle copie lecite e quindi previste all'interno dei contratti di edizione.

A regolarne l'uso è l'articolo 181-*bis* della Legge sul Diritto d'Autore. Vi è stabilito che ogni cd, dvd o altro supporto nel quale siano presenti opere o parti di esse protette dalla legge 633/41 debbano necessariamente essere provvisti di apposito contrassegno SIAE, ed è la stessa Società Italiana Autori ed Editori ad avere compito di rilascio.

---

<sup>293</sup> Il suo comma 2 dichiara "Costituiscono altresì base imponibile l'ammontare degli abbonamenti, dei proventi derivanti da sponsorizzazione e cessione dei diritti radiotelevisivi [...]".

<sup>294</sup> "Spettacolo" è un'esecuzione dal vivo in cui la parte musicale è uguale o superiore al 50% delle esecuzioni musicali (è soggetto al solo regime ordinario IVA, anche se in discoteche e sale da ballo). Come riportato in PRIMICERI, *Abolire la SIAE...* cit., pp. 92-93.

<sup>295</sup> "Intrattenimento" è un'esecuzione musicale dal vivo di durata inferiore al 50% dell'orario totale della durata di apertura al pubblico del locale (L'intrattenimento prevede l'assoggettamento alla relativa imposta e al regime IVA previsto dall'articolo 74, sesto comma, del DPR n. 633 del 1972). Come riportato in PRIMICERI, *Abolire la SIAE...* cit., p. 92.

<sup>296</sup> PRIMICERI, *Abolire la SIAE...* cit., pp. 82-100.

<sup>297</sup> ALIPRANDI, *SIAE: funzionamento e mal funzionamenti...* cit., p. 39.

Il Decreto del Presidente del Consiglio dei Ministri n. 31 del 23 febbraio 2009<sup>298</sup> stabilisce le modalità di concessione dei “bollini”. È formato da 8 articoli e l’articolo 2 dichiara cosa dev’essere riportato sul contrassegno: titolo dell’opera per la quale è stato richiesto; nome dell’autore, del produttore o del titolare del diritto d’autore; numero progressivo; destinazione del supporto alla vendita, al noleggio o a qualsiasi altra forma di distribuzione. Il bollino funge quindi da “sigillo di garanzia” affinché addetti ai controlli e consumatori possano facilmente distinguere i prodotti leciti da quelli pirata, identificandone autore o produttore. La sua applicazione dev’essere sulla confezione del supporto, visibile e non rimovibile o asportabile su altro supporto. Per evitare le ultime due ipotesi il bollino stesso ha delle caratteristiche anticontraffazione poiché è irriproducibile, non può essere rimosso senza provocarne irreversibile danneggiamento, non è fotocopiabile poiché metallizzato e realizzato con inchiostri termoagenti, ed infine come suddetto fornisce informazioni inequivocabili. Ogni contrassegno ha attualmente un costo di 0,0310 euro, importo che scende a 0,0181 euro per i bollini che vengono apposti su supporti in distribuzione gratuita o in abbinamento ad altre pubblicazioni editoriali purché non subiscano una maggiorazione del prezzo.<sup>299</sup> L’attività di vidimazione non è soggetta ad IVA ai sensi dell’articolo 3 comma 4 del DPR 633/72,<sup>300</sup> poiché volto alla tutela e protezione delle opere dell’ingegno. L’importo del bollino dev’essere sommato al compenso per diritti d’autore eventualmente dovuto a SIAE per la riproduzione su supporti di opere da essa tutelate. I contrassegni devono essere richiesti mediante specifica procedura, con uguali modalità previste per le licenze di Riproduzione Audio e Video. Un produttore che voglia riprodurre musica, video-clip, concerti live, opere liriche, coreografiche e balletti, audiolibri, opere teatrali, radiofoniche o letterarie deve, prima di effettuare le copie del master, versare i compensi dovuti per diritto d’autore per la registrazione, riproduzione in copie e distribuzione degli esemplari ed aver ottenuto autorizzazione dagli stessi aventi diritto, attività tutte soggette a diritti esclusivi dell’autore (disposizioni degli articoli 13 e 61 della legge 633/41).

Le licenze rilasciate da SIAE coprono solamente i diritti d’autore di opere da essa amministrate per conto degli autori iscritti, i quali hanno sempre la facoltà di opporsi a

---

<sup>298</sup> In GU n. 80 del 6 aprile 2009.

<sup>299</sup> Tali tariffe sono disposte dal DPCM 21 dicembre 2001.

<sup>300</sup> Del 26 ottobre 1972. In GU n. 292 dell’11 novembre 1972.

deformazioni, mutilazioni o altre modifiche delle sue opere. Non sono quindi considerati i diritti connessi.

Attraverso il Portale online è possibile inoltrare la richiesta per ottenere i contrassegni. Dopo aver sottoscritto e inviato un modulo di adesione al servizio di licenze si ricevono le credenziali per accedere al servizio online, dove basta indicare i dati dei supporti sull'apposito *form*. Nel caso di prima richiesta il produttore sia esso società, associazione o persona fisica dovrà compilare e firmare apposita modulistica. Alle richieste l'ufficio preposto risponde inviando, tramite posta elettronica, l'esito dell'istruttoria e l'importo da pagare. A importo saldato si riceve la conferma di licenza e i contrassegni saranno inviati tramite corriere all'indirizzo indicato nei moduli.

I diritti d'autore derivanti dai contrassegni sono riscossi solamente sulle opere amministrate da SIAE. La "Tabella percentuali e minimi di compenso audio"<sup>301</sup> permette di calcolare gli importi. Essa riporta che il compenso da versare non può mai essere inferiore ai minimi calcolati per le tipologie di supporto/confezione, considera anche numero e durata di opere riprodotte e si riduce proporzionalmente alla durata delle opere non amministrate da SIAE se presenti nel supporto. Il minimale di compenso c'è anche su supporti distribuiti gratis.

Un frequente "qui pro quo" sui bollini è dato dalla credenza che la loro apposizione basti per garantire agli autori la gestione e l'amministrazione dei diritti d'autore relativi alle opere contenute nel supporto.

La stessa normativa che regola i contrassegni è stata spesso criticata perché considerata inutile in una realtà di distribuzione delle opere non più improntata prevalentemente su supporti materiali, come invece era prima della svolta telematica.<sup>302</sup>

Nel caso in cui le opere siano in supporti provenienti dall'estero le opzioni sono un'apposita convenzione tra produttore e SIAE o in alternativa dev'esserci l'obbligo per l'importatore di dare notizia a SIAE dell'ingresso dei supporti e la richiesta dei bollini che dev'essere fatta entro 30 giorni dall'importazione.<sup>303</sup>

Le attuali procedure e regolamentazioni relative ai bollini sono frutto di questioni sorte nel 2007 che hanno messo in crisi il sistema di vidimazione SIAE. L'8 novembre 2007 la Corte di

---

<sup>301</sup> Tabella percentuali e minimi di compenso audio [https://www.siae.it/sites/default/files/11\\_01\\_MusicaMFV\\_tariffe\\_CompensAudio\\_TCA.pdf](https://www.siae.it/sites/default/files/11_01_MusicaMFV_tariffe_CompensAudio_TCA.pdf).

<sup>302</sup> ALIPRANDI, *SIAE: funzionamento e mal funzionamenti...* cit., p. 41.

<sup>303</sup> FERRETTI, PRIMICERI, SPEDICATO, *Rivoluzione d'autore...* cit., pp. 43-44.

Giustizia della Comunità Europea aveva infatti stabilito che l'obbligo dei bollini SIAE non poteva essere fatto valere nei confronti dei privati poiché la normativa italiana presentava delle lacune. La sentenza sottolineava come "l'obbligo di apporre sui dischi il contrassegno SIAE in vista della loro commercializzazione nello Stato membro interessato, costituiscono una regola tecnica che, qualora non sia stata notificata alla Commissione, non può essere fatta valere nei confronti di un privato".<sup>304</sup> Visto che tale notifica a carico dello Stato italiano non era mai pervenuta alla Commissione, la Corte ha quindi equiparato il contrassegno SIAE ad una regola tecnica. La sentenza era scaturita dal rinvio pregiudiziale voluto dal giudice del Tribunale civile e penale di Forlì avvenuto con ordinanza del 14 dicembre 2004, pervenuta in cancelleria il 21 gennaio 2005, per il processo che vedeva imputato il legale rappresentante della società KJWS per la commercializzazione in Italia di cd-rom privi di bollino SIAE. L'avvocato difensore<sup>305</sup> era riuscito ad ottenere dal Tribunale il rinvio ai giudici della Corte di Giustizia Europea, nella cui sede è stata emanata l'inattesa sentenza che di fatto ha dichiarato illegale l'imposizione dell'obbligatorietà dei bollini ai privati.<sup>306</sup>

I numerosi procedimenti penali a carico di chi aveva commesso inadempienze in merito ai contrassegni, come tutto il sistema sanzionatorio, poteva quindi essere considerato decaduto. Nonostante tale sentenza SIAE ha però continuato a far valere l'obbligatorietà dei bollini, approfittando anche dell'ignoranza generale in merito al provvedimento.<sup>307</sup>

Vista la decisione della Corte di giustizia anche la Cassazione penale italiana è successivamente intervenuta a riguardo con la sentenza 13810/2008 dichiarando "le fattispecie della l. 633/41 che puniscono la immissione sul mercato di supporti privi del necessario contrassegno SIAE sono gli artt. 171-*bis* comma 1 e comma 2, l'art. 171-*ter* comma 1 lett. d). Nel caso in cui la condotta contestata riguardi esclusivamente l'apposizione del marchio SIAE, la disapplicazione della norma nazionale, incompatibile con quella comunitaria, comporta davanti alla Corte Suprema l'annullamento senza rinvio della decisione impugnata". Inoltre la non obbligatorietà dell'apposizione del contrassegno SIAE,

---

<sup>304</sup> Corte di Giustizia Europea, Sezione III, Sentenza 8 novembre 2007, caso C-20/05 "Schwibbert".

<sup>305</sup> L'avvocato Andrea Sirotti Gaudenzi.

<sup>306</sup> Il legale rappresentante della società KJWS è stato poi assolto dal Tribunale di Forlì che ha accettato la tesi della difesa giustificata dalla sentenza della Corte di Giustizia Europea.

<sup>307</sup> PRIMICERI, *Abolire la SIAE...* cit., pp. 107-08.

comportava che non potesse più essere considerata illecita la detenzione di supporti non contrassegnati qualora l'illiceità discendesse solamente dalla mancanza del bollino stesso.

Solo nell'aprile 2008 SIAE, per far fronte a questa situazione, ha dichiarato aperta la procedura di notifica di regole tecniche sul contrassegno presso il Ministero per i Beni e le Attività culturali, con compito di notificare quanto stabilito alla Commissione Europea. Il 23 aprile 2008 è stata effettuata la notifica 2008/162/I. Critiche sono sorte sulle anomale modalità attuate, poiché sono state prese in considerazione le modalità di apposizione e non la norma primaria diretta all'introduzione dei contrassegni. La notifica non produsse effetti retroattivi per cui il sistema del contrassegno risulta non vigente nel periodo compreso tra le decisioni giurisprudenziali in questione.<sup>308</sup>

Fu poi il Governo italiano, con il già citato DPCM n. 31 del 23 febbraio 2009, in sostituzione del precedente decreto attuativo n. 338 del 2001,<sup>309</sup> a reintrodurre l'obbligatorietà del contrassegno. Tale provvedimento del Governo appare evidente come un atto di favore nei confronti di SIAE. Il decreto ha inoltre efficacia retroattiva, ponendo quindi fuorilegge i supporti commercializzati precedentemente alla sua promulgazione sprovvisti di bollino; tutto ciò per evitare che SIAE dovesse restituire i milioni di € percepiti negli anni in cui il bollino era per sentenza europea, di fatto non applicata in Italia, abolito.

La vicenda è proseguita con un tentativo di ricorso al TAR da parte di case editrici e distributori, appoggiati anche da Altroconsumo e FIMI che chiedevano l'annullamento della reintroduzione dell'obbligo dei bollini. Ma con sentenza n. 11590 del 24 novembre 2009 il Tar Lazio ha respinto il ricorso, dando legittimità al decreto e motivando la sua decisione sostenendo che il contrassegno non limita il libero mercato ma rappresenta una tutela per i consumatori affinché non incorrano nell'acquisto di opere contraffatte. Infine però il Consiglio di Stato ha annullato l'articolo 6.8 del DPCM 31/2009 "poiché non può una disposizione regolamentare incidere sulla disciplina dei rapporti patrimoniali pregressi (anteriori o successivi alla sentenza della CGUE, 8 novembre 2007, n. 20, la quale ha affermato che le disposizioni di cui al DPCM 14 luglio 2001, n. 331, non potevano essere

---

<sup>308</sup> FERRETTI, PRIMICERI, SPEDICATO, *Rivoluzione d'autore...* cit., pp. 44-45.

<sup>309</sup> Era già stato modificato precedentemente con DPMC 25 ottobre 2002, n. 296.

fatte valere nei confronti di privati, in assenza di una preventiva notifica da parte dello Stato alla Commissione europea”.<sup>310</sup>

La copia privata, è una modalità di compenso percentuale a favore degli autori e dei titolari dei diritti connessi i quali ricevono una somma per la potenziale copia delle loro opere fatta da privati e senza scopo di lucro. Tale diritto, in Italia, è regolamentato alla sezione II, capo V titolo I, della legge sul diritto d'autore, agli articoli 71-*sexies*, 71-*septies* e 71-*octies* che regolano la “riproduzione privata a uso personale”. Sono qui definite modalità di calcolo, soggetti tenuti al pagamento, criteri di ripartizione dei compensi, modalità di pagamento e obblighi di SIAE. La copia privata è considerata lecita per la riproduzione di fonogrammi e videogrammi se si verificano determinate condizioni:

- la copia sia fatta partendo da un'opera acquistata legittimamente;
- il processo di riproduzione avvenga senza l'intervento di intermediari;
- la copia sia ad uso personale, senza scopo di lucro o fini commerciali.

Non è consentita la copia di opere che siano protette da misure tecnologiche d'accesso. Il compenso è costituito “da una quota del prezzo pagato dall'acquirente finale al rivenditore” di apparecchi<sup>311</sup> per la registrazione analogica o digitale e per i supporti di registrazione audio/video (analogici, digitali, memorie fisse o trasferibili) “da una somma commisurata alla capacità di registrazione resa dai medesimi supporti”. L'incarico di riscossione è affidato dalla legge 633/41 a SIAE la quale provvede a ripartire, al netto delle spese, percentualmente l'importo 50% agli autori e 50% ai produttori, anche tramite le loro associazioni di categoria, i quali dovranno a loro volta dividerlo al 50% con artisti interpreti e esecutori. Il compenso per copia privata è dunque una sorta di licenza legale obbligatoria concessa per le utilizzazioni di “secondo grado” delle registrazioni fonografiche. D'altro canto funge da indennizzo per i titolari dei diritti sulle registrazioni fonografiche a seguito del mancato guadagno conseguente alla duplicazione delle loro opere su supporti vergine.<sup>312</sup>

---

<sup>310</sup> PRIMICERI, *Abolire la SIAE...* cit., pp. 116-18. Consiglio di Stato, Sez. VI, 2 febbraio 2012, n. 584.

<sup>311</sup> Sono compresi anche personal computer, tablet e smartphone. La direttiva 2001/29/CE rimanda agli Stati la facoltà di prevedere la libera riproduzione “su qualsiasi supporto” effettuato da persona fisica a condizione che i titolari dei diritti ricevano un equo compenso.

<sup>312</sup> VISCO, GALLI, *Il diritto della musica...* cit., pp. 169-71.

L'equo compenso è diffuso in buona parte dell'Europa in modalità diverse e in molti dei principali paesi del mondo (Australia, Canada ed USA ad esempio).

È stata la legge n. 93 del 5 febbraio 1992 “Norme a favore delle imprese fonografiche e compensi per le riproduzioni private senza scopo di lucro” ad introdurre l'equo compenso, normativa che ha anche affidato ad IMAIE numerose prerogative come vedremo nella prossima sezione. Inoltre numerose sono le modifiche che la specifica regolamentazione sull'equo compenso ha subito nel corso degli anni.<sup>313</sup>

Il decreto legislativo n. 68 del 9 aprile 2003 *Attuazione della Direttiva 2001/29/CE sull'armonizzazione di taluni aspetti del diritto d'autore e dei diritti connessi nella società dell'informazione*, ha introdotto importanti modifiche all'equo compenso fino a quel momento applicato in Italia. I suoi articoli 9 e 41 hanno introdotto gli articoli, sopra citati, 71-*sexies*, 71-*septies* e 71-*octies* all'interno della legge 633/41, mentre l'articolo 31 ha sostituito il comma 3 dell'articolo 182-*bis* della legge n. 633 del 22 aprile 1941. Il nuovo decreto si basa sugli stessi capisaldi della precedente legge n. 93 del 1992 che introdusse la copia privata prevedendo: un'eccezione al diritto esclusivo di riproduzione spettante ad autori, artisti e produttori che concede la riproduzione legale ad uso esclusivamente personale di fonogrammi e videogrammi al consumatore persona fisica; a fronte di ciò la corrispondenza di un compenso a favore di autori, artisti e produttori che è prelevato sul costo di apparecchi di registrazione e supporti vergini.

La successiva legge n. 128 del 21 maggio 2004 ha modificato il quarto comma dell'articolo 71-*septies* prevedendo sanzioni amministrative per coloro che non rispettino quanto previsto per legge.

L'uso della copia privata dev'essere dunque strettamente personale, senza fine di lucro e scopi commerciali. Le copie devono essere effettuate da fonti detenute lecitamente e per mezzo di apparecchi e supporti vergine acquistati corrispondendo il compenso per copia privata previsto dalla legge. La normativa permette dunque agli utilizzatori di fare la copia di un'opera senza dover ottenere alcuna licenza dall'autore. Nel caso in cui però le avvertenze da osservare appena indicate non vengano rispettate, la copia è illegale e penalmente perseguibile.<sup>314</sup>

---

<sup>313</sup> ALIPRANDI, *SIAE: funzionamento e mal funzionamento...* cit., pp. 75-76.

<sup>314</sup> <https://www.siae.it/it/utilizzatori/altri-servizi-bollini-certificazioni-dati-e-statistiche/copia-privata/copia-privata> (ultima consultazione 16 settembre 2018).

È comunque prevista la possibilità di esenzione dal pagamento del contributo per copia privata; ciò è possibile in caso di memorie fisse o mobili per macchine presenti in strutture mediche, apparecchi di registrazione e supporti vergine spediti o esportati verso altri Paesi, supporti vergine comprati da imprese di duplicazione. Ci possono inoltre essere casi di rimborso, attraverso apposita procedura, se l'acquisto di prodotti in cui viene applicata la copia privata è fatta da soggetti diversi da persone fisiche per archiviare dati, documenti digitali o registrazioni prodotte da loro stessi.

Quello che in realtà è un compenso per gli autori viene però percepito come una "tassa" poiché come essa si comporta andando a riscuotere una somma all'origine e in modo asettico su un determinato tipo di prodotti.<sup>315</sup>

I beneficiari del compenso di copia privata abbiamo detto essere autori, produttori e artisti interpreti ed esecutori. Per quanto riguarda supporti ed apparecchi di registrazione audio su un totale di 100, 50% spetta agli autori, 25% ai produttori di fonogrammi e altrettanta percentuale agli artisti interpreti ed esecutori. Per quanto riguarda invece il compenso derivato dai supporti e da apparecchi di registrazione video il 30% è destinato agli artisti e il restante 70% è diviso in tre parti uguali tra produttori originari di opere audiovisive, produttori di videogrammi e artisti interpreti o esecutori.

Come precedentemente detto è SIAE che per legge raccoglie il compenso per copia privata e lo distribuisce agli aventi diritto, anche aiutata dalle varie associazioni di categoria, in grado di remunerare i singoli titolari dei diritti.

È fondamentale precisare come la ripartizione dei diritti non avvenga in modo distinto per singola opera ma attraverso redistribuzione fatta dalle associazioni di categoria. Il diritto per copia privata non è dunque riferibile ai singoli titolari dei diritti.

Sono le organizzazioni intermediarie, con le quali SIAE si è accordata sottoscrivendo dei regolamenti di ripartizione dei compensi, ad assumersi poi la responsabilità dei criteri, delle tempistiche e delle modalità di suddivisione del compenso ai singoli produttori fonografici e artisti interpreti o esecutori. Le quote audio sono ripartite dal 2015 a seconda della somma dei diritti di riproduzione meccanica versati da ciascun produttore alla SIAE per la riproduzione dei supporti e opere; dal numero dei supporti messi in commercio in Italia dal produttore

---

<sup>315</sup> ALIPRANDI, *SIAE: funzionamento e mal funzionamenti...* cit., p.77.



fonografico nell'anno di competenza; del numero di *download* conteggiati nell'anno di competenza per singola opera.

Il DPCM 17 gennaio 2014 regola la quota video dei compensi a favore degli artisti interpreti esecutori ripartita da SIAE ai soggetti intermediari dei diritti in misura percentuale rapportata all'ammontare dei diritti degli artisti interpreti ed esecutori amministrati da ciascun soggetto intermediario nel corso dell'anno di competenza, certificati dal revisore legale dei conti.

La SIAE ha per legge anche compiti di vigilanza sulle attività connesse alla fabbricazione, l'importazione e la distribuzione in territorio italiano di apparecchi di registrazione e di supporti vergini, nonché su tutte le attività di duplicazione e distribuzione di supporti preregistrati. Per svolgere tale attività gli ispettori di SIAE possono effettuare controlli sui locali di duplicatori, fabbricanti, importatori e distributori (sia all'ingrosso che al dettaglio) e possono richiedere l'esibizione della documentazione relativa all'attività svolta. Come attività mutualistica nei confronti di giovani autori, SIAE utilizza il 10% dei compensi per copia privata per favorirne la creatività, come previsto dai commi 1 e 3 dell'articolo 71-septies.

Importatori e fabbricanti di apparecchi e supporti per la registrazione sono tenuti a corrispondere a SIAE il compenso, dovuto al momento della fabbricazione o immissione sul mercato. Per realizzare ciò fabbricanti e importatori compilano un dichiarazione trimestrale delle vendite, esso include le formule per il calcolo dei compensi dovuti per ciascun tipo di apparecchio e supporto.

La Corte di Giustizia ha decretato che i compensi pagati dai soggetti che producono o commercializzano dispositivi ed apparecchi atti alla riproduzione privata per l'uso personale di fonogrammi e videogrammi sono esenti dall'applicazione dell'IVA. Ciò il 18 gennaio 2017 con provvedimento C-37/2016. L'obbligato al pagamento sarà però tenuto a versare una marca da bollo di 2 euro (applicata sulle fatture o sulle ricevute fiscali di importo superiore a 77,47 €, dove l'IVA non è addebitata).<sup>316</sup>

L'ultimo incremento nel prezzo di suddetto contributo risale al 2014 con decreto ministeriale del 20 giugno *Determinazione del compenso per la riproduzione privata di fonogrammi e di videogrammi ai sensi dell'art. 71-septies della legge 22 aprile 1941, n. 633*.<sup>317</sup> Tale aumento

---

<sup>316</sup> <https://www.siae.it/it/utizzatori/altri-servizi-bollini-certificazioni-dati-e-statistiche/copia-privata/copia-privata> (ultima consultazione 13 settembre 2018).

<sup>317</sup> Tutte le maggiorazioni sono consultabili visionando direttamente il decreto, [https://www.siae.it/sites/default/files/BG\\_Normativa\\_DecretoCopiaPrivata20giugno2014.pdf](https://www.siae.it/sites/default/files/BG_Normativa_DecretoCopiaPrivata20giugno2014.pdf). In GU n. 155 del 7 luglio 2014.

caldeggiato da SIAE, poiché l'aggiornamento delle tariffe non veniva effettuato dal 2009, è avvenuto nonostante i dati emersi dall'indagine voluta dal ministro dei Beni Culturali del Governo Letta Massimo Bray per chiarire in termini percentuali l'effettivo uso della copia privata in Italia. Il report è stato realizzato dalla società Quorum di Torino e ha riportato che le "copie private" sono fatte prevalentemente tramite computer (69,4%) e supporti fisici (63,4%), ma solamente tra il 13,5% e il 20,3% degli italiani che acquista fonogrammi o videogrammi è solito creare una copia ad uso personale. Il successore del ministro Bray, Dario Franceschini ministro dei Beni Culturali del Governo Renzi, ha approvato l'aumento dell'equo compenso cedendo alle pressioni di SIAE.

### 3.4 Problematiche, mala gestione e critiche sorte

Problematiche interne alla Società e conseguenti inefficienze nella gestione nascono da un livello di burocratizzazione alto, che stride con il continuo bisogno di innovazione dovuta al progresso tecnologico e al mutamento delle esigenze di autori ed utilizzatori. Più volte è stata auspicata una riforma totale dell'ente ma i processi di rinnovamento finora visti sono stati limitati a specifici ambiti d'interesse e perlopiù dettati da momenti di difficoltà dovuti a incombenze legislative europee. La burocrazia di SIAE risulta spesso artificiosa e contraria ai principi di trasparenza ed equità che dovrebbero animare tutto l'operato di un'istituzione che, in primis, deve difendere gli interessi degli autori ed editori ad essa associati. Inoltre si sono affermate prassi procedurali per cui nelle diverse sedi c'è stato il consolidarsi di determinati comportamenti nell'amministrazione delle varie pratiche; le stesse normative statuali dell'ente risultano "interpretate" dagli uffici, passando in secondo grado rispetto alle effettive abitudini amministrative osservate.<sup>318</sup>

In SIAE vige ancora da Statuto il voto per censo, per cui autori ed editori hanno sì diritto ad un voto a testa al quale aggiunge però un voto per ogni euro incassato dal totale dei diritti annuali distribuiti.<sup>319</sup> Ciò comporta che chi guadagna di più ha maggior possibilità di eleggere

---

<sup>318</sup> ALIPRANDI, *SIAE: funzionamento e mal funzionamenti...* cit., p. 65.

<sup>319</sup> Statuto SIAE articolo 14.2 "Ogni Associato che [...] ha diritto a esprimere nelle deliberazioni assembleari almeno un voto e poi un voto per ogni euro (eventualmente arrotondato per difetto) di diritti di autore percepiti nella predetta qualità di Associato, a seguito di erogazioni della Società nel corso del l'esercizio precedente. [...]".

i propri rappresentanti, condizionando quindi le decisioni della Società. La trasparenza nelle decisioni di SIAE è dunque un altro nodo stretto che riguarda molti aspetti, dalle assunzioni all'assegnazione dei compiti interni, poiché gli organi dirigenziali hanno facoltà di nominare chi li deve controllare. Questo sistema fa sì che il controllore sia anche il controllato e che chi debba essere controllato nomini il suo controllore.<sup>320</sup>

Le quote d'iscrizione sono uguali per tutti gli associati o mandanti, maggior equità potrebbe derivare dall'istituzione di quote proporzionate e progressive in base al numero di opere depositate. Inoltre artisti minori ed emergenti lamentano disparità tra le quote associative che devono versare e gli effettivi servizi di tutela resi da SIAE. Nonostante i buoni propositi di maggior chiarezza fatti dalla dirigenza dell'ente, molti iscritti continuano a lamentare la scarsa trasparenza nelle rendicontazioni.<sup>321</sup>

Resistenze interne e atteggiamenti ostili al rinnovo sono stati spesso riscontrati nei dipendenti SIAE. Numerose le vicende di mala gestione del personale e di eccessivo riguardo nel loro trattamento economico. L'indennità per servizi di lavanderia in busta paga appare un benefit irrealistico ed è anacronistico che ci siano speso gradi di parentela nel personale assunto. Un articolo del 26 giugno 2012 denuncia quest'ultimo fatto come presente al 42%. Il commissario di allora Gian Luigi Rondi, e i suoi due vice Mario Stella Richter e Domenico Luca Scordino, hanno potuto constatare come i rapporti tra l'azienda e i suoi dipendenti fossero regolati in modo anomalo, non da veri contratti, ma da micro accordi. Vigeva un sistema di automatismi atti a far aumentare biennialmente di percentuali intorno all'8% le buste paga dei dipendenti. A ciò bisognava aggiungere disparati benefit e premi: l'indennità di penna, da 53 a 159 € per il passaggio dalla carta stampata al computer; premio operosità; gratifica Epifania; tre giorni di malattia senza obbligo di certificazione medica; 36 giorni di ferie. Tutto ciò ha contribuito a generare perdite di 21,4 milioni di € nel 2006, 34,6 nel 2007, 20,1 nel 2008, 20,9 nel 2009, 27,2 nel 2010. Numerosi dipendenti "insoddisfatti" delle loro condizioni, tra il 2008 e il 2012, hanno esposto causa all'azienda. Le cause sono state 189 e SIAE ha dovuto sostenere un costo medio annuo di 469 mila €.

---

<sup>320</sup> NADOTTI CRISTINA, SANTELLI FILIPPO, "Il futuro incerto del dinosauro SIAE", *La Repubblica.it R'E Le inchieste*, 6 luglio 2016, [http://inchieste.repubblica.it/it/repubblica/rep-it/2016/07/06/news/a\\_chi\\_serve\\_ancora\\_la\\_siae\\_-143399482/](http://inchieste.repubblica.it/it/repubblica/rep-it/2016/07/06/news/a_chi_serve_ancora_la_siae_-143399482/).

<sup>321</sup> *Ibidem*.

2,8 milioni di spese generali e 1,5 milioni di costi dirigenziali sono stati abbattuti dai commissari i quali hanno previsto di risparmiarne altri 3 riformulando i rapporti con i mandatarî. Difficoltosa pareva allora la revisione dei rapporti contrattuali con i dipendenti che non avevano intenzione di normalizzare la loro situazione attivando i propri sindacati interni. Il Fondo pensioni interno, istituito nel 1951, ha un patrimonio investito in immobili per 205 milioni. Ciò ha comportato l'attingere alle casse di SIAE per il pagamento degli assegni di quiescenza causando un buco nel conto economico complice dell'aggravamento finanziario che ha portato al commissariamento.<sup>322</sup>

La mala gestione dell'ente durante gli anni 2000 ha generato bilanci critici perché in debito di centinaia di milioni, 800 ad inizio 2011 come denunciato da una lettera firmata da FEM *Federazione Editori Musicali*, ANEM *Associazione Nazionale Editori Musicali* e dalla FA *Federazione Autori* pubblicata sul *Corriere della Sera* il 16 gennaio dello stesso anno. Dati che non potevano che portare al commissariamento dell'ente, preceduto dalle dimissioni dell'allora presidente, l'avvocato Giorgio Asumma, il 30 novembre 2010. I verbali del Collegio dei revisori della Società Italiana degli Autori ed Editori n. 42 del 30 novembre 2010 e n. 43 del 20 dicembre 2010 evidenziavano l'impossibilità dello svolgimento dell'Assemblea degli Associati per mancanza del quorum, previsto dall'articolo 119 dell'ente. I tentativi di approvazione del bilancio preventivo fatti il 31 gennaio 2011 furono fallimentari, impedendo quindi la definizione del piano strategico 2010/13. Il Ministero dei Beni culturali ha dunque avviato il commissariamento con successiva nomina a commissario, fatta dall'allora ministro Sandro Bondi e dal premier Silvio Berlusconi, di Gian Luigi Rondi, novantenne al momento della nomina.<sup>323</sup> Il comma 2 dell'articolo 1 del DPR 9 marzo 2011<sup>324</sup> esplica come "Il Commissario straordinario ha l'incarico di adottare gli atti necessari ed opportuni al fine di assicurare il risanamento finanziario e l'equilibrio, economico-gestionale della Società, nonché l'instaurarsi di una dialettica interna più equilibrata, anche attraverso l'introduzione delle modifiche statutarie idonee ad assicurare una effettiva rappresentatività in seno agli

---

<sup>322</sup> RIZZO SERGIO, "La grande famiglia dei dipendenti Siae. Quattro su dieci legati da "parentela", *Corriere della Sera.it*, 26 giugno 2012, [https://www.corriere.it/cronache/12\\_giugno\\_26/grande-famiglia-dipendenti-siae-quattro-su-dieci-legati-da-parentela-sergio-rizzo\\_37f7a81e-bf53-11e1-8089-c2ba404235e2.shtml](https://www.corriere.it/cronache/12_giugno_26/grande-famiglia-dipendenti-siae-quattro-su-dieci-legati-da-parentela-sergio-rizzo_37f7a81e-bf53-11e1-8089-c2ba404235e2.shtml) .

<sup>323</sup> PRIMICERI, *Abolire la SIAE...* cit., pp. 141-61.

<sup>324</sup> In GU n. 81 dell'8 aprile 2011.

organi sociali della SIAE ai titolari dei diritti in rapporto ai relativi contributi economici, nonché attraverso eventuali altre modifiche che dovessero emergere come necessarie e idonee a garantire la funzionalità della Società, anche con riferimento alle modalità di costituzione e funzionamento degli organi deliberativi”.

Dopo che il commissariamento ha riportato l'ente a bilanci stazionari l'Assemblea degli Associati, riunitasi l'1 marzo 2013, ha eletto i 34 membri del Consiglio di Sorveglianza che a loro volta hanno nominato i componenti del Consiglio di Gestione con presidenza conferita a Gino Paoli.<sup>325</sup> Nei primi mesi del 2015 il presidente SIAE è stato coinvolto in un'indagine per evasione fiscale che lo ha portato a dimettersi dalla carica. Il Consiglio di Sorveglianza aveva successivamente eletto presidente il suo vice Filippo Sugar.

Nell'indagine “L'intermediazione dei diritti d'autore. Perché il monopolio è costoso e inefficiente”, è riportata l'inefficienza di gestione di SIAE che per il 2008 ammonta a 13,5 milioni di €. A detta di chi lo ha condotto, è lo stesso monopolio legale a comportare costi d'esercizio superiori che difficilmente scendono vista l'assenza di concorrenza. I conti di SIAE esaminati hanno evidenziato come i costi di gestione siano molto più elevati rispetto a quelli sostenuti da società estere di pari importanza nell'attività di gestione collettiva, che come visto nel caso inglese operano in regime di concorrenza. Costi più alti per i servizi offerti si esplicano concretamente in un più alto, rispetto alle medie europee, costo di sfruttamento dei diritti per gli utilizzatori e in un minor compenso per gli aventi diritto per l'utilizzazione delle proprie opere. Queste somme sono utilizzate soprattutto nei costi di gestione del personale SIAE, che aumentano percentualmente di anno in anno (91,2 milioni di € nel 2008, cresciuti del 5,1% nel 2009). Lo studio quantifica nel 12% l'incidenza dei costi per la PRS inglese, derivata dal confronto di ricavi e costi operativi, mentre quella di SIAE ammonta al 14,8%. La difesa di SIAE giustifica questi costi alti in maggior cura nelle operazioni di controllo, tesi che non convincono chi ha condotto lo studio anche in forza del fatto che in realtà dove il monopolio legale non persiste la possibilità di concorrenza comporta necessariamente zelo in tutte le operazioni svolte dalla *collecting*.<sup>326</sup> Per gli iscritti è segnalato

---

<sup>325</sup> PRIMICERI, *Abolire la SIAE...* cit., pp. 141-61.

<sup>326</sup> MENEGON DIEGO, “L'intermediazione dei diritti d'autore. Perché il monopolio è costoso e inefficiente”, *IBL Briefing Paper*, n. 89, 19 luglio 2010.

come siano più convenienti le quote associative nelle realtà oltre manica e come non siano stati ancora previsti incentivi per giovani autori, alla data in cui è stato condotto lo studio.<sup>327</sup> Guardando recenti analisi di rendiconti sugli importi versati da SIAE ai singoli aventi diritto, rimangono perplessità sul loro grado di analiticità. Sulla liquidazione di gennaio 2018 di circa 65 mila €, spettante ad un artista passato recentemente ad un'altra società di gestione collettiva sorta come alternativa allo storico ente, solamente il 38% dei ricavi è ripartito analiticamente con il restante 62% derivato da ripartizioni supplementari e altri introiti non analitici. Ciò significa che circa un terzo della somma deriva da utilizzi certi delle opere, mentre la restante parte è frutto di ripartizioni proporzionali, misurate arbitrariamente da regole che probabilmente penalizzano determinate categorie di aventi diritto. Se per la copia privata/equo compenso non si può avere ripartizione analitica, come anche per la ripartizione del “Fondo Incoraggiamento Arti Nazionali” derivato dagli accordi con le controparti estere di SIAE, è anacronistico che gli utilizzi online tracciati siano ripartiti in modo indiretto quindi non analitico per il 75%.

Nonostante SIAE vantì una distribuzione analitica dei compensi pari al 70%, la testata che ha condotto l'indagine ha riscontrato che tale ripartizione “trasparente” non arriva al 50%.<sup>328</sup>

---

<sup>327</sup> MURACE MARCELLO, “Siae, l'inefficienza vale 13,5 mln. Il monopolio porta a costi più alti e meno fondi per gli autori”, *Istituto Bruno Leoni*, 21 luglio 2010, <http://www.brunoleoni.it/siae-l-inefficienza-vale-13-5-mln> .

<sup>328</sup> GIARDINA GIANFRANCO, “Ho un problema nella SIAE, funziona a metà: ripartizioni non analitiche e canzoni pagate prima di essere composte”, *DDAY.it*, 26 giugno 2018, <https://www.dday.it/redazione/27132/siae-rendicontazioni-problemi> .

## *Sezione 4, Evoluzione della normativa italiana sui diritti connessi.*

### Da IMAIE a Nuovo IMAIE e le altre società di gestione collettiva

La gestione collettiva dei diritti connessi ha una storia più recente rispetto a quella del diritto d'autore, il riconoscimento e la regolamentazione internazionale di questa categoria di diritti è avvenuta solamente nel 1961 con la Convenzione di Roma. In Italia la relativa gestione collettiva è stata attivata nel 1977 con la fondazione di IMAIE *Istituto mutualistico per la tutela degli artisti interpreti ed esecutori*; il suo sviluppo è interessante da analizzare poiché in un ridotto arco temporale ha subito notevoli mutamenti che, in un certo senso, anticipano l'attuale discussione sulla gestione collettiva del diritto d'autore. L'evoluzione normativa italiana è giunta a liberalizzare la gestione dei diritti connessi nel 2012, precorrendo quindi ciò che è in atto dal 2014 nel campo del diritto d'autore con la Direttiva Barnier.

#### 4.1 Il ruolo di IMAIE nella gestione dei diritti connessi in Italia

Le fasi evolutive della legislazione italiana in materia sono strettamente legate alla storia e allo sviluppo di IMAIE. L'Istituto è stato creato il 16 settembre 1977 per volontà dei tre principali sindacati italiani (CGIL, CISL e UIL) e delle loro relative sezioni dedicate al mondo dello spettacolo. Lo scopo perseguito, con la sua fondazione, era quello di avere un organismo preposto alla tutela dei diritti di artisti interpreti ed esecutori e degli utilizzatori, dedito alla distribuzione dell'equo compenso relativo agli sfruttamenti delle opere.

A seguito della Convenzione di Roma erano stati promulgati gli articoli 73 e 73-bis della legge 633/41, in cui viene stabilito l'obbligo da parte degli utilizzatori, di versare ai produttori di fonogrammi, anche per mezzo delle loro associazioni di categoria, un equo compenso in relazione all'utilizzo di ogni fonogramma. Furono i DPCM n. 252 dell'1 settembre 1975 e n. 250 del 15 luglio 1976 a fissare la misura del compenso dovuto dagli utilizzatori per il suddetto utilizzo in assenza di accordo tra le parti (produttore e utilizzatore) e a prevedere che

i produttori di fonogrammi depositino il 50% del totale, da loro incassato, a favore degli artisti interpreti ed esecutori.

L'Istituto è stato riconosciuto formalmente dallo Stato solo nel 1992, con la legge n. 93 del 5 febbraio.<sup>329</sup> Provvedimento che decreta anche il diritto al compenso per copia privata di fonogrammi (art. 3).<sup>330</sup>

L'articolo 4 della legge 93/92, al comma 1, sancisce che IMAIE ha compiti di "tutela dei diritti degli artisti interpreti o esecutori nonché l'attività di difesa e promozione degli interessi collettivi di queste categorie".<sup>331</sup> Anche gli articoli successivi definiscono i compiti di IMAIE, ufficializzandone l'operato. Grazie alla legge 93/92, IMAIE ha dunque facoltà:

- di riscossione dei proventi riconosciuti agli artisti interpreti ed esecutori relativi alle registrazioni delle loro esecuzioni e delle relative riproduzioni e o trasmissioni a distanza a carico dei produttori ai sensi degli articoli 73, comma 1, 73-bis e 71-octies, comma 2, della legge 633/41;
- di individuare i singoli artisti interpreti o esecutori aventi diritto;
- di determinare gli importi spettanti a ciascun artista interprete ed esecutore;
- di comunicare l'ammontare dei compensi agli aventi diritto, anche tramite pubblicazione su Gazzetta Ufficiale dell'Elenco dei nominativi;
- di erogare ai suddetti aventi diritto dei compensi maturati in loro favore.<sup>332</sup>

Le prerogative che la legge 93/92 concede ad IMAIE danno, a critici esperti della materia, l'impressione che all'Istituto siano state concesse funzioni da monopolista. A livello legislativo non è mai esistito un vero e proprio monopolio legale di IMAIE per la gestione dei diritti connessi; appare evidente però come la legge del 93/92 conceda all'Istituto delle riserve esclusive che generano dubbi relativi alla sua legittimità comunitaria e costituzionale.

L'assenza del monopolio legale è provata dal fatto che all'interno della legge 633/41 non vi era un articolo che ne dava applicazione, com'era invece disposto dall'articolo 180 nei confronti di SIAE. Inoltre l'articolo 2597 del codice civile stabilisce che i monopolisti legali devono avere l'obbligo di contrarre. Il vecchio IMAIE, a differenza di SIAE, non prevedeva

---

<sup>329</sup> In GU n. 38 del 15 febbraio 1992.

<sup>330</sup> Per approfondire la "copia privata" si veda il capitolo 2 sezione 3.3.

<sup>331</sup> RICCIO, *Copyright collecting societies e regole di concorrenza...* cit., pp. 27-30.

<sup>332</sup> VISCO, GALLI, *Il diritto della musica...* cit., p. 395.



tale obbligo e nel suo statuto era sancito che la domanda di potenziali iscritti doveva essere vagliata dal Consiglio d'Amministrazione il cui giudizio non poteva essere contestato in caso negativo. Infine, gli autori sono liberi di “[...] esercitare direttamente i diritti loro riconosciuti [...]”, come disposto dall’articolo 180 della legge 633/41 anche prima della sua modifica avvenuta a fine 2017,<sup>333</sup> mentre ciò non è consentito agli artisti interpreti ed esecutori dalla legge 93/92. Qualificata fonte desume da quest’osservazione la paradossale considerazione che qualora IMAIE fosse stato considerato monopolista legale sarebbe stato posto in una grottesca condizione di superiorità rispetto a SIAE.<sup>334</sup>

IMAIE aveva però, grazie alla legge 93/92 e come sostenuto dai più, un’esclusiva di fatto sulla riscossione, determinazione ed erogazione dei compensi agli artisti interpreti ed esecutori aventi diritto. Inoltre le attività di *collecting* svolte dall’Istituto riguardavano alcune utilizzazioni secondarie delle registrazioni, su cui artisti interpreti ed esecutori legittimamente detengono i diritti, e la possibilità di riscossione della copia privata dei fonogrammi. IMAIE esercitava compiti di *collecting* anche per conto di artisti protetti in Italia ma non ad essa associati, che non avevano quindi stipulato alcun contratto volontario di mandato alla gestione dei propri diritti. Sempre secondo la legge 93/92 le attività previste dall’articolo 73 della Legge sul Diritto d’Autore sono riservate in esclusiva ad IMAIE.

Quanto concesso dalla legge 93/92, oltre ad escludere l’incasso diretto per gli artisti, prevede che non vi siano altri enti intermediari a fornire servizi analoghi, rappresentando dunque una limitazione alla “libertà di prestazione di servizi”<sup>335</sup> prevista dal Trattato CE.<sup>336</sup> Analogamente a quanto discusso in merito alla libertà dei servizi, è opportuno menzionare la disciplina comunitaria sulla “libertà di stabilimento”.<sup>337</sup> Preso atto di quanto stabilito dal Trattato CE le restrizioni della legge 93/92 appaiono evidenti anche nelle libertà di chi voglia intraprendere

---

<sup>333</sup> Per approfondire le modifiche apportate all’articolo 180 della legge 633/41 dalla Direttiva Barnier si veda il capitolo 3 sezione 1.2.2.

<sup>334</sup> RICCIO, *Copyright collecting societies...* cit., pp. 220-21

<sup>335</sup> L’attività di *collecting* dei diritti degli artisti a compenso stabilita dall’articolo 73 della legge sul diritto d’autore è, ai sensi dell’articolo 50 del Trattato CE (Trattato di Amsterdam) considerata un “servizio”, poiché prestazione fornita dietro retribuzione.

<sup>336</sup> UBERTAZZI, *I diritti d’autore e connessi...* cit., pp. 197-98. Il Trattato di Amsterdam del 1997 è stato ratificato in Italia con legge n. 209 del 16 giugno 1998 (in GU n.155 del 06 luglio 1998), ed è entrato in vigore l’1 maggio 1999.

<sup>337</sup> “Libertà di stabilimento” sancita agli articoli 49-55 del Trattato della Comunità Europea. Consiste nella libertà di creare una qualsiasi attività economica in un paese della Comunità Europea, senza discriminazione in base alla nazionalità dell’imprenditore.

un'attività di gestione collettiva dei diritti connessi.<sup>338</sup> Le limitazioni create a carico dei cittadini italiani dalla legge 93/92 sono in contrasto con le “norme sulla cittadinanza europea”,<sup>339</sup> promulgate successivamente all'istituzione del “monopolio” IMAIE. In questo caso l'illegittimità della legge 93/92 sarebbe dunque da considerarsi tale dall'entrata in vigore del Trattato di Maastricht dell'1 novembre 1993, anche se già il diritto costituzionale italiano è contrario a tali ristrettezze imposte.<sup>340</sup>

La dubbia legittimità costituzionale sorge per quanto riguarda l'amministrazione, con funzione riservate per legge, da parte di un unico ente dei diritti connessi. Ciò viola i principi di uguaglianza (art. 3 Costituzione), di compressione della libertà associativa e autonomia negoziale e limita la libertà di iniziativa economica (come da art. 41 Costituzione) e dei principi dell'articolo 43<sup>341</sup> della Costituzione, poiché trattasi di un servizio pubblico non essenziale per finalità di interesse generale.<sup>342</sup> Ulteriori aspetti del principio di uguaglianza previsto dall'articolo 3 della Costituzione sono violati dal presunto monopolio IMAIE. Sono introdotte discriminazioni tra diverse società di *collecting*, il “monopolio” IMAIE infatti oltre a prevedere da parte di un'unica società ogni esercizio dei diritti non permette agli artisti di provvedere direttamente e personalmente alla gestione dei propri diritti. Il trattamento riservato ad IMAIE appare dunque eccessivamente privilegiato rispetto a qualsiasi altra società italiana o estera e anche nei confronti di SIAE.<sup>343</sup>

Fonti critiche sottolineano come un regime di monopolio, in questo specifico settore, non possa corrispondere agli interessi degli artisti poiché essi devono essere legittimati nel determinare se, ed eventualmente a quale intermediario, affidare la gestione dei propri diritti, in quanto libertà e autonomia negoziale spettano a tutti gli individui. Inoltre l'artista ha tutto l'interesse patrimoniale nell'accorciare la catena di intermediari che operano all'ottenimento

---

<sup>338</sup> UBERTAZZI, *I diritti d'autore e connessi...* cit., pp. 201-02.

<sup>339</sup> La “cittadinanza europea” è disciplinata dall'articolo 17 del Trattato CE. L'articolo 12 del Trattato CE sancisce come “nel campo di applicazione del presente Trattato [...] è vietata ogni discriminazione in base alla nazionalità”.

<sup>340</sup> UBERTAZZI, *I diritti d'autore e connessi...* cit., pp. 202-03.

<sup>341</sup> Art. 43 della Costituzione italiana: “A fini di utilità generale la legge può riservare originariamente o trasferire, mediante espropriazione e salvo indennizzo, allo Stato, ad enti pubblici o a comunità di lavoratori o di utenti determinate imprese o categorie di imprese, che si riferiscano a servizi pubblici essenziali o a fonti di energia o a situazioni di monopolio ed abbiano carattere di preminente interesse generale”.

<sup>342</sup> FALCE, *La modernizzazione del diritto d'autore...* cit., pp. 260-61.

<sup>343</sup> UBERTAZZI, *I diritti d'autore e connessi...* cit., pp. 204-06.

dell'articolo 73 della legge sul diritto d'autore. Le esclusive ad IMAIE, previste dalla legge 93/92, non agevolavano neppure i produttori, poiché essi non erano motivati a corrispondere le somme ad IMAIE, visto che le norme a legittimazione dell'Istituto apparivano in violazione del diritto comunitario e costituzionale.<sup>344</sup> In aggiunta i produttori auspicano che il punto di equilibrio tra i propri interessi e quelli degli artisti sia loro favorevole; preferiscono quindi che gli artisti siano onerati il meno possibile da enti di intermediazione per evitare costi di transizione alti che conseguentemente comportano maggiori richieste a loro scapito da parte degli artisti.<sup>345</sup>

Il Presidente del Consiglio dei Ministri con decreto 25 ottobre 1994, voluto dal Dipartimento dello Spettacolo, ha riconosciuto personalità giuridica ad IMAIE. L'Istituto, figurante come ente morale, venne iscritto al registro delle persone giuridiche dalla Prefettura di Roma.<sup>346</sup> Il vecchio IMAIE era dunque un ente privato con personalità giuridica, ottenuta come previsto per le associazioni private, e il Nuovo IMAIE ricopre una posizione analoga.<sup>347</sup>

Sarebbe stato dunque possibile per artisti interpreti ed esecutori costruire altre associazioni, come previsto dall'articolo 18 della Costituzione e dal principio di libertà di associazione, con scopo la gestione collettiva dei diritti connessi. L'assenza di altri enti preposti alla tutela degli aventi diritto, non equivale a una giustificazione sufficiente all'assegnazione di riserve esclusive di competenze a IMAIE e tantomeno il finanziamento di parte delle sue attività "attraverso prestazioni imposte dalla legge".<sup>348</sup> Tuttalpiù IMAIE poteva essere considerata come una cessionaria ex legge dei diritti degli artisti, interpretando la normativa del '92 nella sua prima versione, nello specifico l'articolo 5, come la concessione di un'esclusiva in quanto dice "[...] i compensi spettanti agli artisti interpreti o esecutori ai sensi degli articoli 73, comma 1; 73-bis e 71-octies, comma 2, della legge 22 aprile 1941, n. 633, e successive modificazioni, sono versati all'IMAIE dai produttori di fonogrammi o dalle loro associazioni di categoria, i quali trasmettono altresì all'IMAIE la documentazione necessaria alla

---

<sup>344</sup> "[...] la possibile dichiarazione di illegittimità di queste norme rischia di qualificare come indebiti i pagamenti del produttore fonografico e di esporre quest'ultimo ad una riproposizione, da parte degli artisti, delle medesime domande ed azioni già svolte da IMAIE". *Ivi*, pp. 197.

<sup>345</sup> *Ivi*, pp. 196-97.

<sup>346</sup> RICCIO, *Copyright collecting societies...* cit., pp. 27-28.

<sup>347</sup> Per approfondimenti sul Nuovo IMAIE si veda il capitolo 2, sezione 4.2.

<sup>348</sup> TRAVI ALDO, "I fonogrammi come bene di interesse nazionale", *AIDA*, 1992, annale, p. 8.

identificazione degli aventi diritto”. Inoltre l’equo compenso non può essere negoziato da parte di IMAIE, perciò in questo caso non sarebbe opportuno parlare di diritti.<sup>349</sup>

In conclusione a quanto discusso in merito alla presunta illegittimità comunitaria e costituzionale del “monopolio” IMAIE risulta determinante l’ordinanza del Tribunale di Milano del 6 novembre 1999<sup>350</sup> che sancisce come tali dubbi non siano rilevanti a meno che non sia provata la presenza di altri soggetti interessati a concorrere con l’Istituto per la prestazione di servizi analoghi.<sup>351</sup>

## 4.2 La mala gestione di IMAIE e il “Decreto Liberalizzazioni” 2012

Le vicende di mala gestione che hanno portato al fallimento dell’ente sono iniziate nel 2007. Per regolamentare l’articolo 7 della legge 93/92, concernente i fondi per il sostegno alla categoria e la loro gestione, era stato approvato dal Consiglio di Amministrazione il *Regolamento primavera 2007*, nella seduta del 14 febbraio 2007. Tale provvedimento aveva però delle lacune che si rivelarono deleterie: era facilmente aggirabile da chi dichiarava false produzioni solo per ottenere i finanziamenti. Di fronte dunque a domande anomale con nominativi simili, uguali indirizzi di posta, numeri di telefono irraggiungibili e partite IVA scadute, nell’autunno 2007 gli stessi dipendenti IMAIE presentarono una denuncia interna che però non fu accolta dalla dirigenza. La presidenza di allora non aveva infatti voluto approfondire l’indagine interna sebbene fosse presente documentazione che provava i falsi fini delle richieste di finanziamento. Il 25 ottobre 2007 il Direttore Generale di IMAIE presentò al Consiglio di Amministrazione un dossier contenente le informazioni raccolte dagli uffici. Erano segnalate le irregolarità nella rendicontazione di 78 progetti finanziati per un totale di 800mila €. Il c.d.a. diede allora incarico al Direttore Generale di presentare denuncia facendo quindi intervenire la guardia di finanza negli uffici. Emerse che 337 progetti presentavano irregolarità. Nel maggio 2008 l’allora presidente Sergio Perticaroli presentò le

---

<sup>349</sup> RICCIO, *Copyright collecting societies...* cit., pp. 221-22.

<sup>350</sup> Pronunciata dal Dottor Rosa nel Giudizio tra AFI/FIMI/IMAIE/, FILS-CGL, FIS-CISL, UILSIC-UIL/BMG Ricordi, Warner Music Italia, CGD East West, EMI Music Italy, Virgin Music Italy, PolyGram Italia, RTI Muicc, Sony Music Entertainment, Universal Music, in AIDA, 2000, pag. 832 e ss.

<sup>351</sup> VISCO, GALLI, *Il diritto della musica...* cit., p. 395.

sue dimissioni, bloccando di conseguenza le attività dell'Istituto. Fu eletto presidente Edoardo Vianello, il 21 maggio 2008, e successivamente emanato un nuovo regolamento per la gestione dei finanziamenti che però ricalcava quello che nel 2007 aveva favorito le truffe. Il nuovo Consiglio di Amministrazione vide presto le dimissioni dei consiglieri sindacali e dei delegati del settore audiovisivo, per protesta contro le decisioni del nuovo presidente. Il Ministero per i beni e le attività culturali convocò dunque il presidente, il Direttore Generale e il presidente del collegio dei revisori per capire come risolvere la situazione ma il presidente dell'Istituto non si presentò all'appuntamento e convocò, il 21 agosto, una nuova assemblea per rieleggere i consiglieri dimessi. Vianello operò fino a quando la Terza sezione del tribunale civile di Roma dichiarò illegali gli atti compiuti da lui e dal c.d.a.. Nel febbraio 2009 il Prefetto di Roma si impose affinché venissero cambiati gli amministratori e fossero dettate nuove regole per perseguire le finalità dell'IMAIE fino ad allora mai effettivamente realizzate da paralisi dell'ente e diatribe interne. Pertanto ha attuato il provvedimento di estinzione ai sensi dell'articolo 7 del codice civile.

Dopo il riscontro di tali irregolarità e mala gestione l'IMAIE è stato sciolto e commissariato dal Prefetto di Roma. Le principali ragioni del commissariamento erano dunque l'inefficiente ripartizione dei proventi e la paralisi delle attività dell'ente derivate dall'incapacità degli organi collegiali. Il ricorso al TAR Lazio, che ha posto in sospensiva cautelare il caso con decreto 28 maggio 2009, è stato respinto poiché il Consiglio di Stato ha confermato la decisione del Prefetto con ordinanza n. 3530 del 14 luglio 2009.

È avvenuta una rifondazione dell'ente come Nuovo IMAIE con l'articolo 7 del decreto legge n. 64 del 30 aprile 2010, successivamente convertito e modificato dalla legge n. 100 del 29 giugno 2010.<sup>352</sup> Con questa legge la nuova realtà ottenne automaticamente “personalità giuridica”. Nella sua istituzione i sindacati e le associazioni di categoria hanno ricoperto solamente ruolo consultivo, mentre gli artisti interpreti ed esecutori ne sono stati i veri promotori. Per non incorrere nelle inefficienze viste nella prima gestione, sono stati previsti controlli intensificati a carico del Dipartimento per l'informazione e l'editoria (della Presidenza del Consiglio dei Ministri), del Ministero per i beni e le attività culturali e del Ministero del lavoro e delle politiche sociali, che ha inoltre compito di approvare le modifiche

---

<sup>352</sup> In GU n. 150 del 30 giugno 2010.

dello statuto, del regolamento elettorale e di nominare il presidente del collegio dei revisori.<sup>353</sup>

Al Nuovo IMAIE sono dunque state trasferite le funzioni di pertinenza del predecessore, tra cui l'incasso e la ripartizione dei compensi agli artisti interpreti ed esecutori. Inoltre ha ereditato il personale dell'ente liquidato, il residuo attivo e i crediti maturati.<sup>354</sup>

Lo statuto è stato rivisto l'ultima volta il 5 ottobre 2017, per adeguarlo alle modifiche legislative volute dal decreto legislativo 35/2017. L'Istituto ha anche una serie di regolamenti interni per la gestione delle sue attività.<sup>355</sup> I suoi organi sono: l'Assemblea Generale composta da tutti gli associati, che si riunisce una volta l'anno; l'Assemblea dei Delegati, formata da 40 rappresentanti eletti dagli associati e suddivisa in settore musica e audiovisivo, con compito di discutere e approvare le linee programmatiche e i bilanci; il Consiglio di Amministrazione, composto dal presidente e da due delegati per ogni settore, con compiti di governance amministrativa; i comitati Audio, Video e di Garanzia dell'Iscrizione; il Collegio Sindacale e il Collegio dei Probiviri; l'Organo di Sorveglianza, formato da 5 membri eletti dall'Assemblea dei Delegati; l'Organismo di Vigilanza e Controllo, formato da presidente e tre membri, con compito di vigilare sulla corretta applicazione ed efficacia del Modello di Organizzazione Gestione e Controllo; il Presidente, attualmente Andrea Miccichè; il Direttore Generale, attualmente Maila Sansaini.

Elezioni per il rinnovo degli organi collegiali sono state fatte il 26 giugno 2018.<sup>356</sup> Gli associati hanno espresso la loro preferenza in sede o per posta ed hanno scelto tra i candidati di cinque liste per il settore audiovisivo e due per il settore musicale. Per le due categorie sono stati eletti delegati i primi dodici candidati della lista che ha ottenuto il maggior numero di voti, e altri otto sono stati eletti proporzionalmente rispetto ai voti presi dalle altre liste.<sup>357</sup>

---

<sup>353</sup> Altri due membri del collegio dei revisori sono nominati dal Ministero per i beni e le attività culturali e il Ministero dell'economia e delle finanze.

<sup>354</sup> RICCIO, *Copyright collecting societies...* cit., pp. 27-30.

<sup>355</sup> Regolamento di iscrizione, Regolamento di ripartizione, Regolamento di conferimento mandato, Regolamento di Concessione Patrocinio, Regolamento Elettorale.

<sup>356</sup> Il 3 agosto 2018 il c.d.a. di Nuovo IMAIE ha deliberato i candidati eletti per l'Assemblea dei Delegati.

<sup>357</sup> [https://www.rockol.it/news-692083/osservatorio-nuovoimaie-parte-6-il-25-giugno-2018-elezioni?refresh\\_ce](https://www.rockol.it/news-692083/osservatorio-nuovoimaie-parte-6-il-25-giugno-2018-elezioni?refresh_ce) (ultima consultazione 25 agosto 2018).

La legge 100/2010, istitutiva del Nuovo IMAIE, all'articolo 7 da atto al Regolamento di ripartizione che ne definisce i criteri: di calcolo dell'equo compenso<sup>358</sup> da imputare ad ogni singola opera su base analitica; di individuazione del cast di ogni opera; di suddivisione tra artisti primari e comprimari; di attivazione di procedure di revisione nei ruoli attribuiti ad un artista.

Con AFI *Associazione dei Fonografici Italiani* SCF *Società Consortile Fonografici* PMI *Produttori Musicali Indipendenti* e AUDIOCOOP, le principali associazioni di categoria dei produttori, Nuovo IMAIE ha concluso degli accordi che stabiliscono le modalità di pagamento che esse devono rispettare nei confronti del Nuovo IMAIE delle somme spettanti agli artisti interpreti ed esecutori, e delle tempistiche e procedure con cui devono trasmettere a Nuovo IMAIE i dati relativi alle nuove pubblicazioni di fonogrammi con informazioni relative agli artisti coinvolti aventi diritto. Per quanto riguarda il settore audiovisivo invece, Nuovo IMAIE ha concluso oltre 90 accordi con diversi utilizzatori (emittenti televisive, distributori di home video e altri soggetti che mettono in diffusione opere audiovisive). Sul sito di Nuovo IMAIE sono facilmente individuabili le opere audio e audiovisive soggette alla sua tutela. Questo affinché ci sia la massima trasparenza, sia permesso agli artisti stessi di conoscere la propria posizione da artista primario o comprimario e la verifica di passaggi e utilizzi che le loro opere hanno fatto e quindi poter richiedere eventuali correzioni di dati erronei. In quest'ultimo caso è prevista una procedura che permette di corrispondere poi i compensi a chi ne aveva effettivamente diritto.<sup>359</sup>

Affinché non si ripetano comportamenti abusivi e di mala gestione, come quelli avvenuti durante la prima vita dell'ente, l'articolo 7 del d.l. 64/2010 pone l'Istituto sotto vigilanza congiunta del Ministero per i beni e le attività culturali, della Presidenza del Consiglio dei Ministri – Dipartimento per l'Informazione e l'Editoria e del Ministero del lavoro e delle politiche sociali. È inoltre previsto dallo stesso articolo che il Ministero del lavoro nomini il

---

<sup>358</sup> Il costo dell'equo compenso è a carico di chi sfrutta l'opera, gli utilizzatori, e l'ammontare del compenso è calcolato sull'effettivo utilizzo delle opere stesse non considerando il numero di artisti che hanno collaborato alla sua realizzazione e ai loro ruoli. Il compenso maturato da ogni opera è dunque commisurato al tipo di utilizzo e al suo numero di riproduzioni. La gestione collettiva dei diritti connessi è incentrata sulla redistribuzione dell'equo compenso. L'attività in concreto si traduce nella determinazione dell'equo compenso dovuto per ciascuna opera; l'individuazione degli aventi diritto; la definizione delle modalità di ripartizione analitica tra essi. Le *collecting* di diritti connessi analogamente a quanto fatto dalle società che gestiscono il diritto d'autore devono stipulare degli accordi e dei contratti con gli utilizzatori per quanto riguarda la riscossione dei diritti e con i produttori e gli artisti interpreti ed esecutori o le loro associazioni di categoria per definire modalità e termini per i pagamenti dei compensi.

<sup>359</sup> <http://www.nuovoimaie.it/cronistoria-imaie/> (ultima consultazione 25 agosto 2018).

presidente del collegio dei revisori, organo i cui componenti sono nominati uno per ogni altro vigilante. Questo comporta una limitazione dell'autonomia del Nuovo IMAIE, ancora troppo legato alla politica. Altro motivo di rigidità della governance del Nuovo IMAIE è data dalla sua legge istitutiva che prevede l'assistenza agli artisti interpreti ed esecutori da parte delle organizzazioni sindacali di categoria lasciando quindi il dubbio riguardo alla possibilità per nuovi soggetti di entrare nell'ente o subentrare ai sindacati.

Tenendo conto dall'articolo 7 della legge 93/92 il Nuovo IMAIE ha ereditato le funzioni sociali e mutualistiche per le quali deve utilizzare i proventi non redistribuiti per azioni di finanziamento di attività di studio, di ricerca, promozione, formazione e sostegno. Tale norma, come precedentemente visto, ha dato all'interno del vecchio IMAIE problemi di abusi che hanno visto l'intervento della Guardia di Finanza che ha accertato, nel 2008, le anomalie nella gestione dei fondi del sopra citato articolo.<sup>360</sup>

Con il “Decreto Liberalizzazioni”, DL n.1 del 24 gennaio 2012,<sup>361</sup> il legislatore italiano ha affrontato nello stesso momento la “Liberalizzazione del sistema di vendita della stampa quotidiana e periodica e disposizioni in materia di diritti connessi al diritto d'autore”. L'articolo 39.2 ha dichiarato libera l'attività di amministrazione e intermediazione dei diritti connessi al diritto d'autore, sottolineando, al comma 3, l'importanza della concorrenza e preannunciando un decreto del Presidente del Consiglio dei Ministri che indichi i requisiti minimi per un corretto sviluppo del mercato delle società di gestione dei diritti connessi. La disposizione non intende eliminare il sistema di *collecting* ma ribadirne l'utilità funzionale ed equilibrata negli interessi degli aventi diritto e degli utilizzatori in linea con le richieste comunitarie pro-concorrenza.

Questo intervento legislativo è stato indotto dalla generale sensibilizzazione alla tematica della gestione dei diritti connessi. Il 4 giugno 2004 l'AGCM *Autorità Garante della Concorrenza e del Mercato*<sup>362</sup> aveva infatti segnalato delle problematiche in merito

---

<sup>360</sup> MENEGON DIEGO, “Diritti connessi. Le regole sbagliate che ostacolano la concorrenza”, *IBL Focus*, n. 249, 26 febbraio 2015.

<sup>361</sup> Entrato in vigore il 24 gennaio 2012 e convertito con modificazioni della legge 24 marzo 2012, n. 27 (in SO n. 53, relativo alla GU n. 71 del 24 marzo 2012).

<sup>362</sup> L'AGCM “è un organismo Autorità Garante della Concorrenza e del Mercato è una Autorità amministrativa indipendente che svolge la sua attività e prende decisioni in piena autonomia rispetto al potere esecutivo” È stata fondata con la legge n. 287 del 10 ottobre 1990 (in GU n. 240 del 13 ottobre 1990). <http://www.agcm.it> (ultima consultazione 15 settembre 2018).



all'inadeguatezza in ambito concorrenziale del sistema. La critica era rivolta alle funzioni ex legge e al regime allora vigente a favore dell'IMAIE che, come precedentemente visto, non consentivano agli aventi diritto di scegliere liberamente a chi affidare la gestione delle proprie opere.

L'articolo 39 ha dunque come scopo principale quello di "favorire la creazione di nuove imprese nel settore della tutela dei diritti degli artisti interpreti ed esecutori, mediante lo sviluppo del pluralismo competitivo e consentendo maggior economicità di gestione nonché l'effettiva partecipazione e controllo da parte dei titolari dei diritti". Gli obiettivi del provvedimento sono sostanzialmente: liberalizzare l'attività di amministrazione e gestione dei diritti connessi per consentire un maggiore controllo da parte dei titolari con conseguente economicità a loro favore nei processi di tutela; favorire la nascita di nuove modalità organizzative di sviluppo che non concedano posizioni privilegiate per alcune società.<sup>363</sup>

La nuova legislazione ha dato la possibilità a nuove imprese dedite alla gestione dei diritti di artisti interpreti ed esecutori di poter operare sul mercato creando così una situazione di pluralismo competitivo che comporti di conseguenza, si auspica, maggiore economicità di gestione e controllo per i titolari dei diritti. Le attività di amministrazione e intermediazione dei diritti connessi al diritto d'autore sono dunque libere<sup>364</sup> ma il "Decreto Liberalizzazioni" non è bastato da solo a fare chiarezza in merito alla gestione dei diritti connessi.

Esso prevede anche, come precedentemente indicato, che sia emanato entro tre mesi dalla sua entrata in vigore un "decreto del Presidente del Consiglio dei ministri [...] e previo parere dell'Autorità garante della concorrenza e del mercato" che individui "nell'interesse dei titolari aventi diritto, i requisiti minimi necessari ad un razionale e corretto sviluppo del mercato degli intermediari di tali diritti connessi". Tale provvedimento dev'essere volto a stabilire condizioni minime essenziali alla salvaguardia di tutti gli interessi in gioco e per regolamentare la concorrenza che si affaccia al mercato affinché sia poi efficiente. Collegandosi all'articolo 7 del d.l. 30 aprile 2010 si dovrebbe inoltre arrivare a definire degli organi di controllo chiamati a vigilare sui nuovi organismi di gestione collettiva per garantire efficaci forme di tutela per artisti interpreti ed esecutori.<sup>365</sup>

---

<sup>363</sup> FALCE, *La modernizzazione del diritto d'autore...* cit., p. 258.

<sup>364</sup> RICCIO, *Copyright collecting societies...* cit., p. 218.

<sup>365</sup> FALCE, *La modernizzazione del diritto d'autore...* cit., p. 261.

Tale provvedimento successivo è stato però realizzato in ritardo penalizzando gli enti che si erano organizzati come concorrenti di IMAIE. Il ritardo è stato causato principalmente da due motivi: l'opposizione lobbistica di soggetti contrari alla liberalizzazione; la difficoltà pratica e operativa di ripartire i diritti connessi tra i titolari.<sup>366</sup>

Riguardo alla liberalizzazione voluta dal governo Monti nel 2012 Nuovo IMAIE ha espresso parere negativo, giudicando l'intervento come poco proficuo nell'azione perseguita di miglioramento della tutela per gli artisti interpreti ed esecutori e come aggiunta di caos e criticità alla gestione collettiva dei diritti connessi. All'Istituto è parso che l'intento del Governo fosse quello di scardinare il "monopolio" IMAIE e non di generare una maggior economicità data dalla concorrenza a beneficio di tutti i soggetti interessati. Come argomentazione alle sue perplessità l'Istituto aveva previsto che le imprese operanti in concorrenza avrebbero lavorato per cercare di ottenere il mandato dagli artisti più redditizi trascurando quindi quelli minori creando situazioni di disparità all'interno delle categorie di artisti.<sup>367</sup>

La problematica principale che viene a crearsi nel momento in cui sono presenti diverse società di gestione collettiva è senz'altro la frammentata affiliazione ad esse che può verificarsi tra artisti e produttori anche nella produzione di una stessa opera. Ciò crea confusione per gli utilizzatori, i quali devono corrispondere i diritti per operare legalmente a diverse società aumentando i loro costi di gestione. È inoltre facile riscontrare casi di elusione, in cui un artista avente diritto risulta non compensato a causa dell'intricato sistema. La proposta, mutuata dall'esperienza inglese dei primi anni 2000 e come vedremo in atto anche in Francia, è quella di creare uno *one-stop-shop* costituito da un ente unico di intermediazione con gli utilizzatori, capace di raccogliere tutti i proventi e poi ridistribuirli alle *collecting* interessate. La direttrice generale di Nuovo IMAIE sottolinea in un'intervista i fattori positivi che porterebbero questa soluzione data da un tariffazione unica a vantaggio di utilizzatori che avranno di fronte un sistema semplice e chiaro di pagamento, limitando

---

<sup>366</sup> RICCIO, *Copyright collecting societies...* cit., pp. 223.

<sup>367</sup> <http://www.nuovoimaie.it/cronistoria-imaie/> (ultima consultazione 24 luglio 2018).

dunque l'evasione tariffaria. Le società di gestione saranno così messe in una situazione di parità garantendo comunque la concorrenza.<sup>368</sup>

L'appello del presidente di Nuovo IMAIE Andrea Miccichè è che vi sia un intervento a livello politico sul tema delle tariffe, poiché ritiene impensabile che ci sia competizione tra intermediari nell'applicazione di tariffe diverse con il medesimo utilizzatore. Il ribasso del costo dei permessi porta una conseguente diminuzione del compenso per l'artista, a beneficiare di ciò sarebbero dunque solo gli utilizzatori. Per evitare ciò, auspica l'adozione di un sistema alla francese che vedremo nel quarto punto della sezione.<sup>369</sup>

Critico in altro senso è lo studio effettuato a riguardo dall'Istituto Bruno Leoni, per il quale il fallimento e la ricostituzione dell'ente con nome di Nuovo IMAIE non hanno mutato particolarmente la situazione di "monopolio". La fonte sottolinea come il "Decreto Liberalizzazioni" sia limitato nel prendere distanza dal vecchio sistema proprio per la persistenza di alcune normative che danno al Nuovo IMAIE funzioni pubblicistiche. È dunque necessario un intervento normativo che permetta alle nuove realtà di gestione collettiva dei diritti connessi di poter affacciarsi su un mercato che pare prerogativa di un solo ente. Tale posizione è stata espressa in Senato dalla Settima commissione che con risoluzione approvata l'11 marzo 2014 sollecitava "un intervento legislativo organico e coerente a livello di normativa primaria". Queste considerazioni nascono dal fatto che la legge 633/41 conferisce a IMAIE, e di conseguenza a Nuovo IMAIE che ne ha ereditato le funzioni, la competenza di poter riscuotere e negoziare i diritti per conto di tutti gli artisti interpreti ed esecutori. Tale normativa andrebbe però considerata superata dal momento dell'entrata in vigore del d.l. 1/12. Esempio lampante è dato dall'articolo 180-bis nel quale SIAE riconosce formalmente solo a IMAIE competenze per stipulare accordi con la Società degli Autori ed Editori per l'amministrazione dei diritti connessi.

Queste norme dovrebbero però essere ridiscusse anche per riconsiderare il ruolo di SIAE come tramite con le società di gestione dei diritti connessi.

Altra modifica andrebbe apportata all'articolo 5 della legge 93/92, dove IMAIE è considerato destinatario e tramite di produttori di fonogrammi e delle loro associazioni di categoria, unico

---

<sup>368</sup> [https://www.rockol.it/news-691622/osservatorio-nuovoimaie-parte-4-cos-e-one-stop-shop?refresh\\_ce](https://www.rockol.it/news-691622/osservatorio-nuovoimaie-parte-4-cos-e-one-stop-shop?refresh_ce) (ultima consultazione 24 luglio 2018).

<sup>369</sup> PARINELLO LINDA, "Le sfide del Nuovo Imaie", *Tivù*, n. 5, maggio 2018, <http://www.nuovoimaie.it/wp-content/uploads/2018/05/Tivù-Maggio-2018.pdf>.

soggetto competente alla ripartizione dei compensi per l'utilizzazione nel cinema, in radio e TV, nei pubblici esercizi e in eventi pubblici della ripartizione dei proventi derivate dalle opere in cui hanno partecipato artisti interpreti ed esecutori. A ciò si aggiunge la ripartizione delle quote per il compenso per copia privata.

L'articolo 5 della legge 92/93, non ancora abrogato, è stato in parte superato da accordi fatti tra Nuovo IMAIE, Itsright ed SCF che riguardano la libera possibilità di contendersi artisti interpreti ed esecutori. Il Nuovo IMAIE manterrebbe però prerogative nella raccolta dei compensi anche per coloro che non hanno dato mandato ad alcuna *collecting*. Ciò rappresenta un notevole stallo normativo a sfavore di vera concorrenza creando una falla nell'impianto normativo che produce effetti distorti nel sistema concorrenziale. Essendo inoltre un mercato da poco aperto e poco conosciuto dagli stessi titolari dei diritti, il numero di artisti che non hanno dato mandato ad alcuna *collecting* è rilevante. Questo sistema inoltre, di raccolta da parte di una *collecting* dei compensi di artisti non iscritti, non garantisce che quest'ente si prodighi nel rintracciare e corrispondere le somme all'avente diritto, qualora non sia egli stesso a farlo, e che quindi non usi quelle somme come liquidità utile.<sup>370</sup>

I dubbi derivati dalla "liberalizzazione" hanno comportato quindi numerose riflessioni, a detta di qualificata fonte "Sarà poi il mercato ad organizzarsi autonomamente, convergendo in un modello in cui coesistono più soggetti tutti preposti alla medesima funzione, ovvero in cui i diversi soggetti si specializzano ciascuno nella raccolta di particolari categorie di diritti". Altre fonti pongono però dei dubbi sull'efficacia del libero mercato in questo campo, poiché molteplici soggetti atti a gestire i diritti collettivi potrebbero generare una riduzione dei benefici generali causando un aumento dei costi di transazione dovuto al passaggio dei compensi non più di un unico intermediario.<sup>371</sup>

Un effettivo libero mercato di questo settore consente che gli artisti interpreti ed esecutori possano scegliere a quale *collecting* affidare i propri diritti valutandone trasparenza e affidabilità. Le funzioni mutualistiche dovrebbero dunque essere a discrezione delle società affinché risultino un parametro di valutazione per i clienti che si vogliono iscrivere. Il Nuovo IMAIE parte sicuramente in una situazione di vantaggio in quanto detiene le somme non liquidate dal vecchio Istituto, somme che ha potuto usare a fini promozionali.

---

<sup>370</sup> MENEGON, "Diritti connessi..." cit..

<sup>371</sup> FALCE, *La modernizzazione del diritto d'autore...* cit., pp. 264-65.

Con il DCLM 17 gennaio emanato in base al d.l. 64/10 vengono disciplinate le modalità di ripartizione dei compensi ed è stabilito che le *collecting societies* possano riscuotere compensi spettanti agli artisti interpreti ed esecutori secondo il principio della competenza contabile, a partire dal girone uno del mese in cui è stata effettuata la dichiarazione di inizio attività. Questa scelta ha alterato la concorrenza poiché i nuovi enti che si affacciarono sul mercato non poterono offrire compensi nel breve periodo. Gli artisti che volessero affidarsi ad un ente diverso da Nuovo IMAIE, dovranno continuare ad affidarsi quest'ultimo per l'incasso dei diritti pregressi. Inoltre Nuovo IMAIE potrà continuare ad applicare le proprie provvigioni su tali diritti pregressi.

Per quanto riguarda le modalità di ripartizione inerenti alla raccolta dell'equo compenso il DCLM 17 gennaio 2014 prevede che sia utilizzato un criterio di ripartizione secondo il principio della competenza contabile e sulla somma dei diritti amministrati nell'anno di attribuzione.

Ci vogliono due anni dal momento della riscossione dei compensi all'effettiva ripartizione dell'equo compenso. Tempistiche dovute al versamento che avviene, da parte dei produttori dei dispositivi, a SIAE che a sua volta ripartisce poi alle *collecting* rappresentanti degli artisti. Le nuove *collecting* devono quindi aspettare due anni prima di poter distribuire i compensi e i loro soci continuano nel frattempo a ricevere le somme dal Nuovo IMAIE qualora ne abbiano diritto.

L'incentivo alla concorrenza non è riscontrabile neppure nella modalità di ripartizione della copia privata poiché il meccanismo transitorio prevede che la sua attribuzione alle varie *collecting* sia in misura percentuale rapportata al numero dei mandati esplicitamente conferiti dagli artisti entro il 31 gennaio 2014. Ciò costituisce un ostacolo per le nuove realtà che si vogliono affacciare alla gestione collettiva dei diritti connessi.

Una proposta ponderata e utile alla risoluzione del problema è la creazione di un database unico gestito da un consorzio a cui farebbero riferimento tutte le specifiche *collecting*. Ciò sarebbe vantaggioso all'agognata trasparenza voluta dagli utilizzatori e dalle stesse *collecting*, e faciliterebbe la formazione di economie di scala create dalla messa in comune di informazioni e strumenti di raccolta e analisi. C'è però un controsenso a tale cooperazione

ipotizzata, poiché il database comune sarebbe in controtendenza rispetto ai principi di concorrenza e competitività tra società.<sup>372</sup>

L'ultima importante conquista italiana a livello legislativo nel campo dei diritti connessi risale al 4 agosto 2017 con la "Legge annuale *per il mercato e la concorrenza*" 124/2017<sup>373</sup> che ha modificato, con il comma 56 dell'articolo 1, l'articolo 73 della legge 633/41.<sup>374</sup> Fino al 2017 i diritti connessi delle opere fonografiche erano esercitati in nome degli artisti interpreti ed esecutori esclusivamente dai produttori, i quali fungevano da intermediari nella riscossione percependo la totalità dell'importo relativo ai diritti connessi che successivamente dividevano al 50% con artisti interpreti ed esecutori. È la legge sulla concorrenza 2017, presentata dalla Senatrice Elena Fissore, a proporre che anche gli artisti possano esercitare direttamente questo loro diritto. La possibilità per artisti interpreti ed esecutori di non essere solamente titolari del diritto, ma anche direttamente coloro che esercitano i loro diritti negoziando con gli utilizzatori, ha allineato inoltre l'Italia agli altri Membri dell'Unione Europea. Altro importante principio introdotto dalla stessa legge enuncia che tali diritti sono dichiarati incedibili e irrinunciabili introducendo il divieto di "patto di cessione", clausola spesso presente nei contratti discografici con cui gli artisti rinunciano e cedono i propri diritti al produttore. Miccichè, attuale presidente di Nuovo IMAIE, ha commentato il nuovo assetto normativo sottolineando come esso dia maggiore dignità all'artista dandogli una maggiore sicurezza di ritorno economico nel momento in cui un suo brano viene riprodotto.<sup>375</sup>

---

<sup>372</sup> MENEGON, "Diritti connessi..." cit..

<sup>373</sup> In GU n. 189 del 14 agosto, è in vigore dal 29 agosto 2017.

<sup>374</sup> Comma 56, Articolo 1. All'articolo 73 della legge 22 aprile 1941, n. 633, e successive modificazioni, sono apportate le seguenti modifiche: *a)* al comma 1, l'ultimo periodo è sostituito dai seguenti: «Il compenso è riconosciuto, per ciascun fonogramma utilizzato, distintamente al produttore di fonogrammi ed agli artisti interpreti o esecutori. L'esercizio di tale diritto spetta a ciascuna delle imprese che svolgono attività di intermediazione dei diritti connessi al diritto d'autore, di cui all'articolo 3, comma 2, del decreto del Presidente del Consiglio dei ministri 19 dicembre 2012, pubblicato nella *Gazzetta Ufficiale* n. 59 dell'11 marzo 2013, alle quali il produttore di fonogrammi e gli artisti interpreti o esecutori hanno conferito per iscritto il rispettivo mandato»; *b)* dopo il comma 2 è inserito il seguente: «*2-bis.* Il compenso dovuto agli artisti interpreti o esecutori ai sensi dei commi 1 e 2 non è da essi rinunciabile né può in alcun modo formare oggetto di cessione».

<sup>375</sup> <https://www.rockol.it/news-690968/osservatorio-nuovoimaie-parte-2-cosa-e-cambiato-legge-124-2017> (ultima consultazione 24 luglio 2018).

### 4.3 Il Nuovo IMAIE e le sue iniziative

Il Nuovo IMAIE è dunque ora una delle società a contendersi i mandati degli artisti interpreti ed esecutori. Pertanto deve agire affinché le sue modalità di gestione dei diritti, la rapidità di redistribuzione dei compensi agli aventi diritto e i servizi mutualistici offerti siano appetibili per gli aventi diritto.

Sul suo sito espone le modalità di ripartizione dei compensi degli artisti, come previsto da regolamento interno. Agli artisti interpreti primari è garantita una quota doppia rispetto a quella percepita dagli artisti comprimari. I compensi della copia privata sono ripartiti ogni semestre per ogni settore, musicale e audiovisivo, in base agli incassi e ai dati ottenuti da produttori e utilizzatori. Solitamente vengono disposti degli anticipi poi saldati nei semestri successivi rispetto alle effettive rendicontazioni. Prendendo ad esempio il “settore musica”, il primo semestre dell’anno è versato dal 31 maggio, mentre il secondo dal 31 ottobre. Per poter ottenere il compenso, essendo il diritto connesso equiparato dall’Agenzia delle Entrate ad una prestazione di servizio, l’artista deve emettere un documento contabile, fattura (con IVA e ritenuta d’acconto) o ricevuta (con ritenuta d’acconto) qualora non abbia partita IVA. L’aggio trattenuto dall’Istituto per coprire le proprie spese è quantificato annualmente e trattenuto nel momento dell’incasso dei diritti. È attualmente del 15% ed è l’unica quota che l’Istituto trattiene sulla raccolta dei diritti<sup>376</sup> poiché l’iscrizione, l’accesso al portale e i servizi sono gratuiti per tutti gli artisti.<sup>377</sup>

Grazie ad una rete di accordi internazionali Nuovo IMAIE è operativo nella riscossione dei diritti degli artisti interpreti ed esecutori anche all’estero. Gli accordi bilaterali che sottoscrive prevedono un rapporto di reciprocità che consiste nello scambio dei compensi maturati dagli aventi diritto rappresentati nei rispettivi territori. Questo servizio è gratuito e destinato agli artisti che danno mandato di rappresentanza all’Istituto. Attualmente Nuovo IMAIE ha sottoscritto, con società estere a lei analoghe, 36 accordi per il settore musicale e 29 per l’audiovisivo.<sup>378</sup>

---

<sup>376</sup> La raccolta eseguita all’estero per gli artisti mandanti di IMAIE non prevede il trattenimento di aggio da parte dell’Istituto.

<sup>377</sup> <http://www.nuovoimaie.it/calendario-ripartizioni/> (ultima consultazione 24 luglio 2018).

<sup>378</sup> <http://www.nuovoimaie.it/accordi-internazionali/> (ultima consultazione 24 luglio 2018).

Nuovo IMAIE supporta ed è partner di numerose iniziative, bandi, concorsi, premi, festival, conferenze divulgative, tutte modalità per ottemperare agli obblighi statuari di sussidio dei propri iscritti dalle quali non può che trarre benefici di immagine da veicolare per le proprie campagne di marketing.

Il presidente Andrea Micciché per sottolineare la positività del lavoro svolto dall'ente dal momento della sua rifondazione sostanzia i numeri nel confronto tra vecchia e nuova gestione. Il fatturato medio del vecchio Istituto era in media di 15-18 milioni di € l'anno mentre il nuovo IMAIE, sebbene non sia più monopolista ha più che raddoppiato gli incassi arrivando a circa 35 milioni. Inoltre gli iscritti godono ora della certezza nei pagamenti che sono stabiliti nelle tempistiche e comunicati annualmente.

Importanti investimenti sono stati fatti per migliorare il sistema informatico e la banca dati dell'ente per l'individuazione degli aventi diritto. Ad esempio il vecchio ente riusciva ad individuare i comprimari con una percentuale del 2 mentre il Nuovo IMIAE ha aumentato la sua capacità di identificazione al 70%.<sup>379</sup>

Un dato non economico ma di rilevante interesse sociale e politico riguarda la disparità di genere presente nei ruoli registrati in oltre 765mila fonogrammi proventi da tutto il mondo. A livello mondiale su oltre 2 milioni e 800mila ruoli censiti il rapporto è di 91,85% maschili e 8,15% femminili. Analizzando i soli dati italiani le percentuali rimangono pressoché invariate e allineate alle percentuali internazionali.<sup>380</sup>

I dati a livello globale riferiti all'età delle interpreti femminili sono altrettanto significativi. Sul totale delle posizioni ricoperte da donne sono il 15,3% le artiste fino ai 17 anni; i numeri calano progressivamente nelle fasce d'età tra i 18-34 anni con il 13,1%, tra i 35-54 anni al 7,7% e tra i 55-67 al 5,59%. Questi dati evidenziano come dai 35 anni sia difficile un approccio professionale nel mondo della musica per le donne. In Italia i dati subiscono una flessione molto simile.<sup>381</sup>

In risoluzione di tale situazione è mossa l'azione di Nuovo IMAIE che sostiene le interpreti femminili con specifici fondi e contributi a loro sostegno e promozione, compresi

---

<sup>379</sup> PARINELLO, "Le sfide del Nuovo Imaie"... cit..

<sup>380</sup> [https://www.rockol.it/news-691886/osservatorio-nuovoimaie-parte-5-donne-nel-mondo-della-musica?refresh\\_ce](https://www.rockol.it/news-691886/osservatorio-nuovoimaie-parte-5-donne-nel-mondo-della-musica?refresh_ce) (ultima consultazione 24 luglio 2018).

<sup>381</sup> Le interpreti femminili fino ai 17 anni sono il 29,75%; nella fascia 18-34 anni al 12,52%; tra i 35-54 al 7,08%; tra i 55-67 al 6,13%.



finanziamenti rivolti alle interpreti con figli. I sostegni applicati oltre ad aver contribuito a ridurre il divario di genere si sono rivelati positivi per tutti i soci dell'Istituto. Quest'operazione serve inoltre per promuovere l'Istituto stesso che così può attirare o confermare fiducia e consensi tra i suoi utenti. Uno studio di questo tipo sul mercato discografico è inoltre funzionale a capire le tendenze attuali per rendere migliore e più efficiente la gestione dei diritti degli artisti coinvolti.<sup>382</sup>

È indicata nel 4 luglio 2013 la vera e propria rinascita sociale dell'ente, già attivo dal luglio 2010, data in cui è stato organizzato un evento di presentazione presso la casa del Cinema di Roma. La richiesta unanime emersa in quella sede è che vi siano regole chiare per chi opera nel settore, affinché non si verificano ulteriori stalli e incapacità gestionali che porterebbero a ripetere gli errori del vecchio ente.

Il 14 giugno 2018 Nuovo IMAIE ha inaugurato nuovi uffici a Roma in via Parigi 11, momento celebrativo che ha attirato l'attenzione anche sui risultati ottenuti dall'ente dai momenti della sua rifondazione. Un'articolo di Rockol riporta l'adesione al nuovo ente di 11.000 soci tra musicale e audiovisivo e la riscossione di 36,4 milioni di diritti avvenuta nel corso del 2017. La stessa fonte riporta parole del presidente Andrea Micciché il quale sottolinea i dati SCAPR *Societies' Council for the Collective Management of Performers' Rights*<sup>383</sup> che danno Nuovo IMAIE come la seconda *collecting* mondiale per redditività.<sup>384</sup>

Come precedentemente segnalato, oltre al lavoro di gestione dei diritti Nuovo IMAIE si occupa anche di offrire servizi aggiuntivi ai propri associati quali prestazioni sanitarie agevolate, consulenze contributive e fiscali e polizze assicurative contro gli infortuni; inoltre tra il 2017 e il 2018 ha devoluto circa 2 milioni a sostegno di artisti in difficoltà e 750 mila euro per artiste in maternità.<sup>385</sup>

---

<sup>382</sup> [https://www.rockol.it/news-691910/osservatorio-nuovoimaie-parte-7-donne-e-musica-nuove-iniziative?refresh\\_ce](https://www.rockol.it/news-691910/osservatorio-nuovoimaie-parte-7-donne-e-musica-nuove-iniziative?refresh_ce) (ultima consultazione 24 luglio 2018).

<sup>383</sup> Organizzazione senza scopo di lucro con sede a Bruxelles che opera per la cooperazione tra società di gestione collettiva e aventi diritto. Per maggiori informazioni si rimanda al sito <https://www.scapr.org>.

<sup>384</sup> Per redditività si intende il rapporto tra risorse umane e fatturato.

<sup>385</sup> <https://www.rockol.it/news-691965/nuovoimaie-inaugurata-nuova-sede-a-roma-accordi-e-risultati> (ultima consultazione 24 luglio 2018).

#### 4.4 Altre società italiane di gestione collettiva dei diritti connessi

Dal momento in cui è stato ufficialmente aperto il mercato della gestione dei diritti connessi si sono dunque costituite alcune realtà alternative a Nuovo IMAIE. Erano inoltre già operanti alcuni enti che rappresentano i soli produttori di fonogrammi, AFI e SCF.

Con delibera n. 396/17/CONS l'AGCOM ha attuato il decreto legislativo n. 35 del 15 marzo 2017.<sup>386</sup> Tale regolamento deliberato definisce competenze e compiti dell'Autorità per quanto riguarda la vigilanza sulle materie previste dal suddetto decreto. Ai sensi dell'articolo 5.1 del suo Allegato A<sup>387</sup> è stato stilato l'elenco degli organismi di gestione collettiva e delle entità di gestione indipendenti operanti in Italia. Per i diritti connessi di artisti interpreti ed esecutori sono attive: Artisti 7607 Società Cooperativa, Itsright Srl, ovviamente Nuovo IMAIE, RASI *Rete Artisti Spettacolo per l'Innovazione* e IPAA Srl.<sup>388</sup> Per quanto riguarda invece la tutela dei produttori oltre alle già citate IPAA, Itsright e RASI vanno considerate anche AFI *Associazione Fonografici Italiani*, Audiocoop, Evolution Srl, Get Sound Srl, SCF Srl.

AFI *Associazione dei Fonografici Italiani* è nata il 14 novembre 1933 quando a Roma le principali aziende discografiche dell'epoca fondarono la "Federazione Internazionale Italiana dell'Industria Fonografica". La sua effettiva attività inizia una volta terminato il secondo conflitto mondiale, grazie all'impulso delle case discografiche La Voce del Padrone, Columbia, Marconi, Phone Spa, La Fonit, La CETRA., Carish S.A., Durium SA, ACERSA, Fonotecnica. Negli anni '50 è impegnata nella stipula di un contratto con la RAI per l'utilizzo dei fonogrammi e sulla tutela dei propri associati promuovendo l'equiparazione del disco a quella degli altri prodotti culturali. Dal 1976 e a seguito dell'adesione italiana alla Convenzione di Roma, AFI è molto attiva nella stipula di accordi con SIAE per il riconoscimento dei diritti dei propri produttori e per una conseguente azione di controllo anti pirateria sul mercato. Nel 1999 conclude un accordo con SIAE per la difesa del produttore nella diffusione online e anti pirateria. Sono molte le sue iniziative degli anni 2000: stipula la

---

<sup>386</sup> Per approfondire il decreto legislativo n. 35 del 15 marzo 2017 si veda il capitolo 3 sezione 1.2.

<sup>387</sup> Ultimo aggiornamento risalente all'8 maggio 2018.

<sup>388</sup> Dall'1 gennaio 2018, ha ceduto l'attività di gestione dei diritti dei suoi mandanti per il settore musicale alla società Itsright Srl, e per il settore audiovisivo a RASI.

prima licenza sperimentale per lo streaming internet e conclude un accordo per la radiofonia privata; in collaborazione con FIMI stabilisce rappresentatività presso Confindustria e attiva l'Osservatorio Musicale per la collaborazione con la RAI; a fine di incrementare i suoi rapporti con la Comunità Europea apre una sede a Bruxelles; è tra i promotori dell'EMCA *European Music Copyright Alliance* con obiettivo l'educazione del "Rispetto della Creatività nelle scuole"; entra a far parte di CAPI per la promozione di cultura e tutela degli artisti; è fondatore di Sistema Cultura Italia (2006) Federazione delle industrie culturali italiane costituitasi in ambito di Confindustria (oggi CCI *Confindustria Cultura Italia*); digitalizza il suo repertorio, creando AFI music, per agevolare riscossione e ripartizione; realizza un database per la gestione fiscale e amministrativa degli associati; sottoscrive un mandato con SIAE (2009) per la raccolta del diritto connesso appartenente al produttore fonografico nei locali da ballo e nei pubblici esercizi, parallelamente fa altrettanto con le *collecting* estere.

AFI è dunque una realtà storica che tutela i produttori di fonogrammi (figura definita dall'art. 48 della legge 633/41) e che gestisce i diritti derivanti dalle pubbliche esecuzioni, dall'equo compenso per copia privata, e dai "nastri televisivi" utilizzati per la riproduzione dei programmi dalle emittenti televisive italiane. Per la ripartizione prevede che l'associato fornisca a AFI i dati necessari all'individuazione dei brani da lui prodotti di cui ha quindi titolarità e soprattutto l'Associazione deve entrare in possesso dei codici ISRC dell'etichetta discografica e dei dati relativi ai diritti fonomeccanici annualmente versati alla SIAE. I parametri di ripartizione invece dipendono: per il diritto connesso per pubbliche esecuzioni, dall'ammontare dei diritti fonomeccanici versati dall'associato alla SIAE e dei tabulati di riferimento ottenuti dagli utilizzatori; per la copia privata, dalla somma dei diritti fonomeccanici versati dall'associato annualmente alla SIAE; e per i nastri playback, analiticamente in base alle schede compilate dall'associato in cui devono essere riportati i dati del brano registrato nel nastro e i dati del programma in cui è stato utilizzato.<sup>389</sup>

*Artisti 7607* è una società cooperativa a responsabilità limitata che ricopre il ruolo di organismo di gestione collettiva e rappresenta perlopiù artisti cinematografici. Dal 2013 ha iniziato la sua attività di amministrazione e intermediazione dei diritti connessi. Da allora raccoglie e distribuisce i compensi dovuti agli artisti a lei associati per ogni specifica

---

<sup>389</sup> <http://www.afi.mi.it> (ultima consultazione 14 settembre 2018).

utilizzazione delle opere di cui sono interpreti o esecutori. Inoltre persegue finalità di promozione dello studio, della ricerca e della formazione sostenendo quindi i propri associati. La cooperativa fa parte della società internazionale *Scapr Societies' Council for the Collective Management of Performers' Rights*.

Artisti 7607 ha sostenuto una campagna con il fine di liberalizzare il mercato denunciando come la fondazione di Nuovo IMAIE non avesse di fatto, a suo avviso, cambiato la situazione per gli aventi diritto. Con la realizzazione del cortometraggio “Una commedia italiana che non fa ridere”, girato dagli stessi artisti associati, ha fatto un lavoro di informazione sulla mala gestione della vecchia gestione dell’Istituto rivendicando il diritto di costituire un ente autonomo per la gestione collettiva. Ottenuta una prima parziale vittoria, la cooperativa è comunque sempre attiva, attenta e partecipe per la difesa dei propri associati e il perseguimento di una liberalizzazione totale del settore.<sup>390</sup>

*AudioCoop* è un’associazione rivolta agli indipendenti, coloro che si autoproducono, nata nel 2000 grazie al MEI *Meeting degli indipendenti* di Faenza. Si rivolge dunque a discografici, editori, produttori, artisti, festival e videomaker italiani indipendenti e ha come obiettivo la loro promozione e tutela in Italia e all’estero. Ha ricevuto l’autorizzazione per operare nella gestione dei diritti connessi e della copia privata dal Dipartimento Informazione ed Editoria della Presidenza del Consiglio, perciò si occupa anche di far pervenire ai propri associati ciò che gli spetta da questi ambiti di introito. Dai suoi associati ha dunque mandato di raccogliere e ripartire i diritti connessi che gli spettano. Persegue un allargando delle sua rappresentanza puntando sull’autoimpreveditorialità di chi si autoproclamate; auspica e si adopera per il raggiungimento di un accordo tra sindacati, Ministero del Lavoro e Inps - ex Enpals per la stesura di un CCNL del settore; lavora per la realizzazione di un codice etico per la musica e affinché vi sia una legge a suo sostegno.<sup>391</sup>

*Evolution* è stata fondata nel 2015 per gestire in Italia e all’estero i diritti connessi dei produttori di fonogrammi associati e mandanti. I propositi sono quelli di operare in modo rapido e trasparente, con modalità congrue al mercato e alle tecnologie a disposizione, nella

---

<sup>390</sup> <http://artisti7607.blogspot.com>; <http://artisti7607.com/collecting/> (ultima consultazione 14 settembre 2018).

<sup>391</sup> <http://meiweb.it/audiocoop/presentazione/> (ultima consultazione 14 settembre 2018).

raccolta, rendicontazione e pagamento dei propri mandanti. Nello specifico si occupa di ridistribuire l'equo compenso, e per comunicare con i suoi associati Evolution utilizza un portale online regolarmente aggiornato.<sup>392</sup>

*GetSound* amministra i diritti connessi e la copia privata sia dei produttori che degli artisti interpreti o esecutori. Ha come scopo quello di farlo in modo equo, trasparente e non penalizzando i propri associati, i quali non devono versare quote annuali.<sup>393</sup>

*Itsright Srl*, costituita come società a responsabilità limitata, è nata nel 2010 e si rivolge ad artisti interpreti ed esecutori direttori d'orchestra e di coro, gli orchestrali, ai produttori artistici e ai produttori discografici. Offre servizi di raccolta e distribuzione dei compensi relativi ai compensi per i diritti connessi ed opera attraverso una consolidata rete di accordi internazionali, fatti con società per le quali reciprocamente opera in Italia a tutela di artisti e produttori stranieri. Fa parte della SCAPR *Societies' Council for the Collective Management of Performers' Rights* rete che gli permette di essere sempre parte del confronto internazionale inerenti alla materia. I compensi che raccoglie derivano principalmente dalle diffusioni tv e radio dei fonogrammi, la riproduzione in luoghi pubblici, la diffusione per mezzo internet e riproduzioni streaming e il diritto di copia privata.

La società è dotata di un efficace sistema informativo che pone a base della sua attività e che le consente di utilizzare metodi analitici per la distribuzione dei compensi. Fornisce agli iscritti report regolari facilmente consultabili e attraverso un'area riservata online gestisce tutti i rapporti con artisti e produttori. Per valorizzare i propri associati Itsright offre un servizio di promozione gratuita presso radio, tv, giornali.<sup>394</sup>

RASI *Rete Artisti Spettacolo per l'Innovazione* è una società cooperativa senza fini di lucro nata il 9 marzo 2009 come associazione e operante come ente di gestione collettiva dall'1 giugno 2015. Si preoccupa di gestire i diritti per cantanti, attori, attrici, doppiatori,

---

<sup>392</sup> <http://www.evolutioncollecting.it> (ultima consultazione 14 settembre 2018).

<sup>393</sup> <https://www.getsound.it> (ultima consultazione 14 settembre 2018).

<sup>394</sup> <http://www.itsright.it> (ultima consultazione 14 settembre 2018).

artisti interpreti ed esecutori (sia musicali che audiovisivi), direttori d'orchestra e di coro, musicisti ed orchestrali.<sup>395</sup>

SCF Srl è nata nel 2000, vanta oltre 400 produttori aderenti e un repertorio di oltre 20 milioni di brani. Nei rapporti con gli utilizzatori fa forza sul vasto catalogo gestito, permettendo loro di diffondere fonogrammi nel rispetto della legalità una volta pagata la licenza.<sup>396</sup> Ha ereditato da FIMI *Federazione Industria Musicale Italiana* compiti di *collecting* e gestisce i diritti di tutti i suoi associati, oltre che di quelli di produttori indipendenti o appartenenti ad altre associazioni. Si occupa sostanzialmente di: negoziare le condizioni di utilizzazione delle registrazioni fonografiche di opere musicali; discutere tutti i compensi relativi allo sfruttamento delle opere; ripartire i compensi raccolti agli aventi diritto; stipulare i contratti sulla gestione dei diritti connessi; tutelare, promuovere e garantire gli interessi dei propri mandanti. SCF è attiva anche nella gestione dei “nuovi diritti” che riguardano la diffusione e l'utilizzo delle opere su internet, e nella redistribuzione dell'equo compenso per la copia privata. La *collecting* è uno dei principali attori del mercato italiano e grazie a numerosi accordi con società estere garantisce ai suoi mandanti l'incasso dei proventi per utilizzazioni avvenute al di fuori del territorio nazionale.

*Videorights*, come indicato dal nome stesso, si occupa della gestione dei diritti dei produttori di opere audiovisive e di videogrammi ai quali ripartisce i proventi spettati da copia privata. È un'entità di gestione indipendente, così come definita dal decreto legislativo n. 35 del 15 marzo 2017, nata nel 2016. La sua efficiente infrastruttura digitalizzata le permette di garantire trasparenza nei criteri di distribuzione e rapidità nelle relative tempistiche.<sup>397</sup>

---

<sup>395</sup> <http://www.reteartistispettacolo.it> (ultima consultazione 14 settembre 2018).

<sup>396</sup> [www.scfitalia.it](http://www.scfitalia.it) (ultima consultazione 14 settembre 2018).

<sup>397</sup> [www.videorights.it](http://www.videorights.it) (ultima consultazione 14 settembre 2018).

## 4.5 Confronto con il modello di gestione francese dei diritti connessi

Di notevole interesse è lo studio e il confronto con il sistema francese di gestione collettiva dei diritti connessi. Comparare il modello transalpino con quanto è stato finora fatto nel nostro Paese può essere infatti d'aiuto per migliorare l'amministrazione italiana del settore che, come visto al punto 1 della sezione, nonostante le recenti normative non è ancora efficiente e funzionale come quello d'oltralpe.

I due sistemi hanno come fonte primaria la Convenzione di Roma del '61 e in entrambi il sistema di ripartizione dell'equo compenso si basa sulla suddivisione dei ricavi al 50% tra produttori di fonogrammi e artisti interpreti ed esecutori. Attualmente la gestione collettiva dei diritti connessi non ha un monopolio legale né in Italia né in Francia ma la concorrenza tra società si è sviluppata in modo diverso. In Italia, come precedentemente visto, il "Decreto Liberalizzazioni" del 2012 ha di fatto sancito l'inizio di una concorrenza pura tra società che attingono ai medesimi mandanti, e la sorveglianza del sistema è stata affidata all'AGCOM dall'ottobre 2017. In Francia, invece, la liberalizzazione è stata fatta già nel 1985 e dal 2000 le *collecting* sono sottoposte alla vigilanza di una commissione ad hoc della Corte dei Conti che presenta rapporti annuali. La concorrenza si è dunque sviluppata in un altro modo in Francia poiché sono attive due società, la ADAMI *Société Civile pur l'Administration des Droits des Artistes et Musiciens Interprètes* per la gestione dei diritti degli artisti primari e del settore audiovisivo e la SPEDIDAM *Société de Perception et de Distribution des Droits des Artistes Interprete de la Musique et de la Danse* che gestisce gli artisti comprimari. Le due società hanno quindi mandanti diversi.

Per quanto riguarda i produttori invece in Italia ci sono più organismi che si offrono sul mercato mentre in Francia sono solo due gli enti attivi. La SCPP *Société Civile pour l'Exercice des Droits des Producteurs Phonographique* gestisce i diritti delle *major* mentre SPPF *Société Civile des Producteurs de Phonogrammes en France* ha in gestione gli indipendenti. Le due società operano in modo condiviso grazie alla SCPA *Société Civile des Producteurs Associés*.

Tali differenze si devono imputare anche alla diversa evoluzione che ha subito il settore nei due stati. In Italia, come abbiamo visto, fino al 2012 era sostanzialmente in atto un monopolio di fatto, in cui IMAIE era l'unico intermediario disponibile per gli artisti interpreti ed

esecutori. Il sistema, una volta collassato, nel luglio 2009 ha visto l'istituzione del Nuovo IMAIE che ha iniziato ad operare senza soluzione di continuità rispetto al vecchio ente. Inoltre fino al 2012 il sistema di vigilanza italiano aveva un'incidenza scarsa poiché il controllo era affidato alla compresenza all'interno del Consiglio di Amministrazione dell'Istituto di rappresentanti dei ministeri. Dal 2012 è stata la presidenza del consiglio dei ministri a vigilare ma è solo dal 2017 che l'AGCOM è stata chiamata a ricoprire ruolo di controllo.

In Francia la legge che regge il settore risale al 1985. Da allora tutte le *collecting* operano sotto la vigilanza del Ministero della cultura e dal 2000 una commissione istituita presso la Corte dei conti ha assunto i compiti di controllo. La commissione è obbligata a stilare un rapporto annuale molto dettagliato, analitico ed esauriente, che va a radiografare il settore riportando dati sulle società, sul loro fatturato, sui contratti stipulati, sul trattamento degli impiegati. Tale documento rappresenta quindi una fonte importante per chi opera nel settore.

Come precedentemente visto al punto 1 di questa sezione, in Italia dall'agosto 2017 l'azione di recupero dei contributi non spetta più solo ai produttori ma anche agli artisti. Contestualmente a ciò gli operatori stanno individuando quali siano le migliori forme per non subire un danno da parte dei rispettivi mandanti. Stanno cercando forme di collaborazione per andare avanti senza soluzione di continuità con l'azione di recupero del compenso. Il rischio a cui si incorre è però quello che questa frammentazione nel numero di interlocutori porti ad un blocco dell'azione di incasso.

La sostanziale differenza con il sistema francese è il ruolo ricoperto da SPRE *Société pur la Perception de la Rémunération Equivale de la Communication au Public des Phonogrammes du Commerce*: soggetto autonomo rispetto ai mandatari degli aventi diritto che agisce per conto dei due segmenti di mercato.<sup>398</sup> È il soggetto unico a cui tutte le *collecting* degli artisti e tutte le *collecting* dei produttori hanno conferito mandato per l'incasso e l'esazione dell'equo compenso.<sup>399</sup> In Italia esistono più soggetti legittimati che operano e propongono le loro tariffe agli utilizzatori. In Francia invece c'è un unico soggetto che opera e determina le

---

<sup>398</sup> È stato fondato nel 1985 dai quattro organismi che gestiscono i diritti connessi degli artisti e dei produttori fonografici (ADAMI e SPEDIDAM per gli artisti interpreti e SCPP e SPPF per i produttori di fonogrammi). SPRE per la raccolta dei diritti per l'equo compenso dalle "sale da ballo" ha affidato mandato di incasso a SACEM. [https://www.rockol.it/news-692724/osservatorio-nuovoimaie-10-diritti-connessi-francia-studio?refresh\\_ce](https://www.rockol.it/news-692724/osservatorio-nuovoimaie-10-diritti-connessi-francia-studio?refresh_ce) (ultima consultazione 25 agosto 2018).

<sup>399</sup> Le sue funzioni sono previste dall'articolo 214.1 del *Code de la Propriété Intellectuelle*.



modalità di pagamento; esso incassa per poi, a monte, suddividere il compenso alle associazioni rispettive di produttori e artisti.

Tema importante è quello delle tariffe, cioè del compenso che l'utilizzatore versa a fronte della pubblica utilizzazione del fonogramma. Secondo quanto disposto dal decreto legislativo n. 35 del 2017 tutti gli intermediari devono pubblicare sul loro sito le tariffe. Perciò ciascun intermediario può, anzi deve in ottica competitiva, avere delle tariffe diverse per permettere a utilizzatori e mandanti di individuare quale sia per loro il soggetto migliore a cui affidarsi. Il rischio che si corre avendo più intermediari con tariffe diverse è quello di provocare un blocco nell'incasso. Diverso è invece il sistema francese. Le tariffe sono stabilite da un tavolo di esperti e vengono pubblicate annualmente sulla Gazzetta Ufficiale. Esse non sono quindi stabilite dalle *collecting* e gli utilizzatori ne sono vincolati. Il tavolo è presieduto dal ministero della cultura ed è composto dai rappresentanti delle società di gestione collettiva, degli utilizzatori e degli aventi diritto.

Altra tematica importante è quella della banca dati, che costituisce l'insieme di informazioni sui fonogrammi riportando gli aventi diritto e i relativi ruoli ricoperti. È dunque uno strumento di corretto ausilio nella definizione dei compensi incassati. In Italia, ad oggi, sono presenti tante banche dati quanti sono gli operatori. I dati contenuti non sono univoci e non vengono condivisi, rappresentano un'arma competitiva che può e deve avere degli elementi differenzianti. I compensi sono suddivisi secondo i livelli di rappresentatività di ciascuna *collecting* da verificare di volta in volta sulla base dei rendiconti. Ciò può causare la sovrapposizione dei mandati, classificazioni diverse e problemi sulla quota degli "apolidi". L'assenza di una banca dati condivisa può dunque generare conflittualità tra le società degli artisti.

L'aspetto competitivo potrebbe diventare un problema nel momento in cui l'intermediario conclude un accordo con l'utilizzatore che vuole pagare un compenso esattamente proporzionale alla rappresentatività dell'intermediario. L'utilizzatore potrebbe inoltre trovarsi nella condizione di doversi rapportare con 2 intermediari richiedenti un compenso con modalità di calcolo diverse, perché differenti le informazioni gestite e tali da collidere tra loro. Eventuali conflitti di mandato si generano quando artisti presenti in un medesimo fonogramma si appoggiano a due *collecting* diverse.

In Francia è già attiva una banca dati unica e la SAI *Société Des Artist e Interprèt* ha come obiettivo la ripartizione condivisa tra artisti interpreti ed esecutori primari e comprimari.<sup>400</sup> In Italia il dibattito relativo all'individuazione di un unico soggetto che agisca a monte nella ripartizione, per evitare che ogni intermediario faccia regole sue, ha generato opinioni diverse. L'esperienza francese dev'essere quindi utile per capire quali aspetti siano adattabili al terreno italiano.

In Italia non esiste un vero sistema sanzionatorio per gli utilizzatori che non pagano il diritto connesso. In Francia invece sono previste multe.

Per quanto riguarda i fondi a sostegno sociale e finanziamento della categoria, in Italia il provvedimento del ministro Franceschini prevede che a monte il 10% dei proventi delle copie siano destinati a tali scopi. In Francia è il 25% dei compensi incassati per copia privata ad avere questi fini, ed è presente una legge sulle quote per la musica francese che riserva ad artisti transalpini una quota sulle radiodiffusioni. Provvedimento che dovrebbe venire preso anche nel nostro Paese.<sup>401</sup>

L'incasso della copia privata in Francia è affidata a COPIE France, altra società nata dall'unione delle diverse *collecting* (ADAMI, SPEDIDAM, SPPF e SCPP). Buona parte dei suoi ricavi vengono reinvestiti per il sostegno di attività culturali.<sup>402</sup>

Il presidente di SCF Enzo Mazza ha esposto le sue impressioni sul confronto dei due modelli. Ha sottolineato come ci sia molto da imparare dal sistema francese dal punto di vista del gettito, molto rilevante oltralpe. Il sistema francese è riuscito a coniugare pubblico e privato con il duplice vantaggio di aver semplificato le modalità per l'utenza nell'acquistare le licenze, e nell'aver semplificato l'accesso in termini di ricavi delle *collecting* per i mandanti.

---

<sup>400</sup> SAI è stata costituita nel 2016 da ADAMI e SPEDIDAM. Dal 2020 avrà il compito di ripartire in modo condiviso i compensi di tutti gli artisti interpreti. [https://www.rockol.it/news-692724/osservatorio-nuovoimaie-10-diritti-connessi-francia-studio?refresh\\_ce](https://www.rockol.it/news-692724/osservatorio-nuovoimaie-10-diritti-connessi-francia-studio?refresh_ce) (ultima consultazione 25 agosto 2018).

<sup>401</sup> Intervento dell'avvocato Andrea Miccichè al convegno *Il funzionamento del modello francese nella gestione dei diritti connessi*, del 24 novembre 2017, presso Linecheck Milano, <https://www.facebook.com/linecheckfestival/videos/1111772442287451/>.

<sup>402</sup> [https://www.rockol.it/news-692724/osservatorio-nuovoimaie-10-diritti-connessi-francia-studio?refresh\\_ce](https://www.rockol.it/news-692724/osservatorio-nuovoimaie-10-diritti-connessi-francia-studio?refresh_ce) (ultima consultazione 25 agosto 2018).

Il mercato francese dei diritti connessi rappresenta l'11% dei ricavi globali, è dunque il secondo mercato di ricavo per i ricavi lato produttori e addirittura il primo nella raccolta dei diritti in tutti i segmenti di mercato in cui la musica viene utilizzata.

Se in Francia i ricavi dalla musica ammontano a 805 milioni e in Italia a 456 significa che i margini di crescita per il nostro paese sono ampi. C'è inoltre un *value gap* tra i ricavi per i diritti d'autore e per i diritti connessi. Per ridurlo dev'esserci innanzitutto un lavoro di semplificazione del sistema, che sia utile a combattere l'evasione e all'ottenimento delle licenze. A fronte di tale considerazione è inevitabile però constatare come il mercato italiano stia andando nella direzione opposta poiché sono presenti più *collecting* che richiedono più licenze.

Per sua iniziativa SCF ha sviluppato un sistema di *one-stop-shop* con SIAE che ha prodotto notevoli percentuali di crescita nei ricavi, da contesti in cui l'evasione dei diritti connessi arrivava al 100% come le feste private.

È opportuno evitare le “polverizzazioni” mantenendo identità distinte poiché l'aspetto sostanziale è ripartire al meglio i diritti incassati nel modo più analitico possibile e farli avere agli aventi diritto nelle tempistiche più brevi possibili. La vera concorrenza dev'essere dunque, secondo Mazza, sulla velocità della ripartizione. Il sistema francese ha dei pregi che si evidenziano nei numeri poiché è il quarto mercato mondiale nella discografia ed è un esempio imitabile nella raccolta dei dritti.

L'azione di controllo ora affidata all'AGCOM sarà d'aiuto al settore visto che il diritto connesso rappresenta circa il 30% dei ricavi per un'etichetta discografica, essendo dunque un elemento fondamentale per la sua economia quasi più del digitale.<sup>403</sup>

Parte dal concetto di storia intesa come fatto imprescindibile che condiziona le attuali situazioni normative la riflessione proposta da Gianluigi Chiodaroli, presidente di Itsright. Considerare lo sviluppo storico del diritto nei due sistemi è dunque, a suo avviso, il modo più corretto per ragionare sul presente e non limitarsi a schematizzazioni. Denuncia come il primo gap tra Italia e Francia sia dato, non dall'assetto normativo, ma dal deficit culturale dato dall'ignoranza, riguardante diritti d'autore e connessi, che parte dagli stessi aventi diritto.

---

<sup>403</sup> Intervento del dottor Enzo Mazza al convegno *Il funzionamento del modello francese nella gestione dei diritti connessi*, del 24 novembre 2017, presso Linecheck Milano, <https://www.facebook.com/linecheckfestival/videos/1111772442287451/>.

Schemi astratti non devono quindi essere forzatamente inseriti nel contesto italiano dove bisogna fare ancora un lavoro d'informazione affinché i diritti siano rispettati innanzitutto dai suoi detentori.

In tre punti sottolinea quali siano secondo lui le operazioni da fare per migliorare il sistema di gestione dei diritti connessi.

Come punto 1, sottolinea come ciascun attore in campo abbia interessi economici e politici, e come le società di gestione collettiva debbano avere come punto di vista primario quello del titolare del diritto, com'è d'altronde ribadito dalla Direttiva Barnier che vedremo in dettaglio nel prossimo capitolo. Le richieste di artisti e produttori sono sostanzialmente tre: la massimizzazione dei ricavi, la riduzione dei costi e il miglioramento della qualità del servizio. Al punto 2 pone il quesito di come in Francia abbiano risolto il problema di ottemperare alle tre richieste degli aventi diritto. Oltralpe il vantaggio è riconosciuto dalla storia, dato dalla chiara e forte consapevolezza da parte dei titolari dei diritti i quali hanno unito il loro interesse privato a alla struttura pubblica. È dunque presente una sorta di pubblicizzazione della struttura di gestione del diritto; poiché la fonte del compenso è stabilita da un provvedimento amministrativo e non c'è possibilità di negoziazione tra *collecting* e utilizzatori. A fronte dell'inottemperanza del pagamento c'è sanzione, è dunque stato impostato un sistema forte che consente un'efficace determinazione del compenso e relativa esazione. Chi si occupa della materia in Italia dovrebbe quindi cercare di imitare l'efficienza francese. Storicamente però il nostro Paese viene da una tradizione in cui la stessa SIAE ha sempre agito con forme negoziali e attraverso la contrattazione con tutte le categorie, ciò si traduce nella difficoltà di trasporre il modello francese in Italia. La considerazione a riguardo di Chiodaroli sottolinea come un modello che istituzionalizza, in sede pubblica, una trattativa che diventa quindi parapubblica rischia di penalizzare gli aventi diritto e i loro mandanti a favore degli utilizzatori i quali, vista proprio la nostra storia, sfrutterebbero a loro vantaggio la situazione grazie al proprio peso politico.

Con il punto 3 l'avvocato conclude esponendo delle riflessioni costruttive per il ragionamento sulla tematica. Vista la storica carenza culturale da parte degli aventi diritto e il ritardo normativo, essendo il mercato italiano dei diritti connessi incentrato sulla negoziazione e sui rapporti di autonomia privata con gli utilizzatori e gli enti collettivi, anziché chiedere e auspicare a breve l'ennesimo intervento normativo, Chiodaroli propone di utilizzare un *modus*

operandi che esplori gli spazi negoziali per dare risposte alle tre richieste di artisti e produttori (massimizzazione dei ricavi, la riduzione dei costi e il miglioramento della qualità del servizio). Tale approccio non dev'essere fatto al tavolo istituzionale AGCOM ma sotto la sua sorveglianza, affinché l'organo di controllo dia una spinta costruttiva all'interpretazione del ruolo delle *collecting* dato dai mandanti. Le società di gestione collettiva sono infatti la concreta rappresentanza degli aventi diritto, i quali dovrebbero sempre avere l'ultima voce nelle decisioni prese.<sup>404</sup>

---

<sup>404</sup> Intervento dell'avvocato Gianluigi Chiodaroli al convegno *Il funzionamento del modello francese nella gestione dei diritti connessi*, del 24 novembre 2017, presso Linecheck Milano, <https://www.facebook.com/linecheckfestival/videos/1111772442287451/>.

## Capitolo 3

# La Direttiva Barnier e le nuove prospettive per la gestione collettiva

### *Sezione 1, La Direttiva Barnier 2014/26/UE e le sue implicazioni nel sistema italiano*

#### 1.1 La Direttiva Barnier, prodromi e disposizioni

La Direttiva 2014/26/UE<sup>405</sup> del Parlamento europeo e del Consiglio *sulla gestione dei diritti d'autore e dei diritti connessi e sulla concessione di licenze multi-territoriali per i diritti su opere musicali per l'uso online del mercato interno* è stata emanata il 26 febbraio 2014 ed è entrata in vigore il 9 aprile dello stesso anno, ponendo come termine per il suo recepimento da parte degli Stati Membri il 10 aprile 2016 (art. 43).

L'Unione Europea, prima di focalizzare l'intervento a tutela della proprietà intellettuale con una direttiva dedicata alle società di gestione collettiva, non era ancora dotata di uno strumento legislativo in grado di intervenire concretamente in questo specifico aspetto del settore. Al 2014 sul tema della gestione collettiva dei diritti d'autore erano stati promulgati solamente atti di *soft law*.<sup>406</sup> Provvedimento di questo tipo è stata la raccomandazione della Commissione 2005/737/CE<sup>407</sup> del 18 maggio 2005 *sulla gestione trans-frontaliera collettiva dei diritti d'autore e dei diritti connessi nell'ambito dei servizi musicali on-line autorizzati*. Essendo una raccomandazione non ha carattere vincolante; nel caso specifico si tratta di un

---

<sup>405</sup> In GUUE L 84 del 20 marzo 2014.

<sup>406</sup> RICCIO, *Copyright collecting societies e regole di concorrenza...* cit., pp. 159-68.

<sup>407</sup> In GUCE L 276 del 21 ottobre 2005.

documento di compromesso tra istanze diverse che non hanno trovato consenso sufficiente alla promulgazione di una direttiva. Sarà ripresa dal considerando 6 della direttiva 2014/26/UE che stabilisce come alcuni dei fini dell'atto debbano essere quelli di permettere ai “[...] titolari dei diritti di scegliere liberamente il loro organismo di gestione collettiva [...]” e di garantire “[...] la parità di trattamento delle categorie di titolari dei diritti e l’equa distribuzione delle *royalty*”.

La direttiva era stata preceduta anche dalla rilevante “decisione CISAC”<sup>408</sup> della Commissione in merito al tema “monopolio”. Tale decisione, risalente al 16 luglio 2008, vieta a 24 *collecting* associate CISAC, tra cui SAIE, di limitare ulteriormente la loro offerta di servizi agli utilizzatori al di fuori dei propri territori di competenza. La decisione riguarda solamente lo sfruttamento dei diritti via satellite, internet e cavo; inoltre dichiara come gli aventi diritto debbano essere liberi di demandare la tutela del proprio repertorio alla società che preferiscono. In questa sede sono stati applicati dei divieti: alle clausole di affiliazione, che impediscono agli aventi diritto di scegliere a quale società affidarsi; alle clausole di esclusiva, che garantiscono a qualsiasi *collecting* una protezione territoriale assoluta nel proprio territorio sulla concessione di licenza agli utilizzatori commerciali; alla pratica concordata di cui è stata accertata la sussistenza tra le *collecting*, con cui ogni società limita, negli accordi di rappresentanza reciproca, il diritto di concessione di licenze relative al proprio repertorio sul territorio dell’altra società.<sup>409</sup>

I lavori per la realizzazione della Direttiva Barnier<sup>410</sup> iniziarono l’11 luglio 2012 con l’approvazione della proposta da parte della Commissione europea.

I principi cardine volevano essere quelli di armonizzare la governance delle società, garantire trasparenza a iscritti e utilizzatori e promuovere ed incentivare la crescita di licenze multi-

---

<sup>408</sup> Caso COMP/C2/38.698 – CISAC.

<sup>409</sup> Il Tribunale, in data 12 aprile 2013, ha parzialmente annullato, per mancanza di prove, la decisione nella parte relativa all’esistenza della pratica concordata. La Commissione non aveva documenti sufficienti a comprovare l’esistenza di un’accordo tra le *collecting* sulla portata territoriale dei mandati che dette società si conferivano. In aggiunta non ha confutato la plausibilità della tesi per cui il comportamento parallelo delle società medesime non era dovuto a concertazione, necessario al contrasto di utilizzazioni non autorizzate delle opere musicali. Il Tribunale ha invece respinto i ricorsi riguardanti le clausole di affiliazione e di esclusiva. FERRETTI, PRIMICERI, SPEDICATO, *Rivoluzione d’autore...* cit., pp. 51-54.

<sup>410</sup> La denominazione “Direttiva Barnier” deriva dal cognome del suo promotore, il politico francese Michel Barnier, allora commissario per il mercato interno e i servizi.

territoriali telematiche dando “[...] vita ad un mercato unico digitale che sia al servizio di autori, consumatori e fornitori di servizi. [...]”<sup>411</sup>

È in virtù del principio di sussidiarietà<sup>412</sup> dell’Unione Europea che si è reso necessario l’intervento della Commissione in quest’ambito, poiché le divergenze tra gli Stati rendevano difficili da perseguire gli obiettivi sopra evidenziati limitando le possibilità di arginare lo sfruttamento incontrollato delle opere a livello commerciale e telematico.

La Commissione ha vagliato i vari ordinamenti nazionali in materia di società di gestione collettiva per individuare problematiche e punti di forza di ognuno, per poi ponderare le modalità di armonizzazione da intraprendere. La proposta di direttiva non ha dunque messo fondamenta, come spesso accade, in specifiche legislazioni nazionali previgenti ma nella giurisprudenza della Corte di Giustizia, nella prassi della Commissione e nella raccomandazione 2005/737/CE. Gli ordinamenti nazionali sono comunque stati d’ispirazione per specifiche disposizioni. Infatti la risoluzione delle controversie tra titolari dei diritti e società di gestione collettiva, e tra *collecting societies* e utilizzatori, sembra pervenire dal modello inglese del Copyright Tribunal.<sup>413</sup> Mentre invece la trasparenza richiesta alla governance delle società è modellata in base all’esperienza tedesca e francese.

Ciò che muove l’azione comunitaria può dunque essere sintetizzata come la volontà di livellare i metodi di gestione collettiva a standard elevati ed uguali in tutti gli Stati, combattendo gli abusi relativi a comportamenti monopolistici o dominanti nel mercato. Ampia discrezionalità è comunque lasciata alle *collecting* per quanto riguarda l’attività di gestione dei proventi dei diritti; sono infatti date regole generali per cui le società non devono agire nell’uso dei proventi contro gli interessi dei suoi membri e con efficienza nella distribuzione di quanto spetta loro. Inoltre il controllo delle società di gestione collettiva è stato affidato ad enti preposti, per evitare che si presenti presto la necessità di rimettere mano allo strumento legislativo.<sup>414</sup>

---

<sup>411</sup> Dichiarazione di Michel Barnier.

<sup>412</sup> Articolo 5 del Trattato sull’Unione Europea.

<sup>413</sup> Il Copyright Tribunal è stato istituito dal “Copyright, Designs and Patents Act” del 1988, risolve le controversie in materia di licenze commerciali tra i titolari di copyright o le loro *collecting societies* e gli utilizzatori del loro materiale protetto da copyright. Solitamente risolve controversie relative ai termini e alle condizioni delle licenze o al rifiuto da parte di una società di gestione collettiva di fornire una licenza. La sua giurisdizione è valida in tutto il Regno Unito.

<sup>414</sup> RICCIO, *Copyright collecting societies e regole di concorrenza...* cit., pp. 159-68.



Gli obiettivi perseguiti erano quindi sostanzialmente quelli di:

- favorire trasparenza nella gestione dei proventi e migliorare la governance delle società di gestione collettiva;
- concedere in modo agevole licenze multi-territoriali;
- regolamentare taluni aspetti della gestione dei servizi di intermediazione ancora eccessivamente disomogenei;
- decidere quali siano le modalità d'accesso alla gestione collettiva da parte delle società e successive osservanze da tenere per rimanere operativi;
- lasciare al titolare del diritto arbitrio su quale organismo di gestione collettiva debba gestire il proprio repertorio;
- coinvolgere i membri delle società nei processi decisionali fatti dalle assemblee dei delegati;
- far valere la voce degli associati nelle decisioni inerenti le modalità di redistribuzione degli importi a loro dovuti e all'uso di quanto invece non viene ripartito e investito in altre attività.<sup>415</sup>

La volontà del legislatore europeo è dunque quella di mantenere livelli qualitativi elevati in merito alla governance, alla gestione finanziaria, alla trasparenza nelle rendicontazioni affinché gli ordinamenti nazionali trovino armonizzazione, pur comunque rimanendo liberi di applicare criteri più rigidi qualora essi non collidano con quanto disposto dal diritto dell'Unione Europea. Ad ogni modo la finalità principe della direttiva è la salvaguardia del “vantaggio collettivo”, a tal fine le società che vogliono affacciarsi al mercato devono soddisfare almeno uno dei seguenti criteri: essere controllate direttamente dai suoi membri; non avere fine di lucro.<sup>416</sup>

Per quanto riguarda le intenzioni rivolte al mercato digitale, l'obiettivo della direttiva è quello di creare un mercato unico del diritto d'autore e dei diritti connessi sulle opere musicali accessibili online attraverso piattaforme di *streaming* e *download*. La concessione di licenze multi-territoriali per la diffusione online delle opere musicali dovrebbe: predisporre una volontaria aggregazione dei repertori musicali rivolti all'utilizzo online in tutta l'UE; favorire

---

<sup>415</sup> D'AMMASSA GIOVANNI, “La raccomandazione UE del 18 ottobre 2005 e i suoi riflessi nella gestione collettiva del diritto d'autore”, *Diritto d'Autore.it*, 1 gennaio 2006, <https://www.dirittodautore.it/dante/la-raccomandazione-ue-del-18-ottobre-2005-e-i-suoi-riflessi-nella-gestione-collettiva-del-diritto-d'autore/?cn-reloaded=1>.

<sup>416</sup> SIROTTI GAUDENZI, *Il nuovo diritto d'autore...* cit., pp. 142-44.

un sistema concorrenziale virtuoso che quindi faciliti lo sviluppo di licenze efficienti; preannunciare lo sviluppo di sistemi analoghi per diverse categorie di opere.

Guardando lo scenario del mercato italiano, preso atto di quanto disposto dalla direttiva e di quanto dichiarato dal Governo con l'atto di recepimento (decreto legislativo n. 35 del 15 marzo 2017), c'è già dunque la possibilità per le società di gestione collettiva straniere di concedere licenze multi-territoriali nel nostro Paese togliendo da allora il ruolo da monopolista a SIAE nella distribuzione delle licenze per l'online. L'articolo 180 della Legge italiana sul Diritto d'Autore non è comunque interdetto dalla direttiva e SIAE, come vedremo al momento dell'entrata in vigore della nuova legislazione europea, non poteva quindi essere contrastata da concorrenti italiani.<sup>417</sup>

La direttiva è costituita da 58 considerando e 45 articoli. Quanto dispone, in termini di governance e trasparenza, dev'essere applicato da tutte le società di gestione collettiva che sono stanziate all'interno dell'UE. Inoltre “non interferisce con le modalità di gestione dei diritti in vigore negli Stati membri” (cons. 12) poiché le diversità culturali sono altresì tutelate dall'Unione Europea (cons. 3). Agli Stati membri è richiesto di garantire agli aventi diritto la possibilità di partecipare al processo decisionale dell'ente (cons. 21).

Autori e artisti interpreti ed esecutori hanno il diritto di scegliere di aderire a diverse *collecting societies* per la gestione di diverse tipologie di opere e per diversi tipi di utilizzazioni (art. 5). Gli organismi di gestione collettiva devono avere requisiti di adesione basati su criteri oggettivi, trasparenti e non discriminatori e consentire ai propri associati di essere partecipi dei processi decisionali (art. 6). I titolari dei diritti devono dunque essere maggiormente coinvolti nella gestione diretta dell'ente collettivo a cui sono associati, prendendo parte all'Assemblea Generale che si deve riunire almeno una volta l'anno (art. 8). I controlli sui conflitti d'interesse sono aumentati ed è lo Stato che controlla che gli enti prendano le misure necessarie affinché chi lo gestisce lo faccia “in maniera sana, prudente e appropriata” (art. 10). La redistribuzione dei compensi agli aventi diritto è da effettuare da parte delle *collecting* entro un tempo massimo, stabilito in nove mesi dalla fine dell'anno

---

<sup>417</sup> CIVITELLI CHIARA, “La direttiva 2014/26/UE: verso un mercato unico digitale delle opere musicali e nuove regole per gli organismi di gestione collettiva dei diritti d'autore e dei diritti connessi”, *JEI - Jus e Internet*, 1 giugno 2014, <http://www.jei.it/approfondimenti-giuridici/417-la-direttiva-2014-26-ue-verso-un-mercato-unico-digitale-delle-opere-musicali-e-nuove-regole-per-gli-organismi-di-gestione-collettiva-dei-diritti-d-autore-e-dei-diritti-connessi>.

finanziario in cui i proventi sono raccolti (art. 13). È stabilito che le *collecting* non trattengano somme dai proventi raccolti grazie agli accordi di rappresentanza, e ancora i pagamenti all'altro organismo di gestione collettiva devono essere fatti entro nove mesi che decorrono dalla fine dell'esercizio finanziario durante il quale sono stati riscossi i proventi dei diritti (art. 15).

Vengono applicati sistemi di controllo e trasparenza sui bilanci ed è previsto che le *collecting* comunichino le proprie politiche di gestione utilizzando il proprio sito web (dall'art. 18 all'art. 22). In particolare devono fornire (art. 19), almeno una volta l'anno, agli altri organismi con cui hanno un accordo di reciproca rappresentanza informazioni: sui proventi dei diritti attribuiti e gli importi pagati per ciascuna categoria di diritti gestiti e tipo di utilizzo; sulle datazioni per le spese di gestione e altri utilizzi; sulle licenze concesse o rifiutate; sulle decisioni prese dall'Assemblea Generale rilevanti ai fini dell'accordo di rappresentanza.

Devono essere previsti meccanismi di reclamo e di risoluzione alternativa delle dispute che le società di gestione collettiva mettono a disposizione dei propri associati (artt. 33 e 34). Ai titoli I, II, IV e V sono dunque espressi gli standard di *governance* e *transparency* ai quali devono adeguarsi le *collecting* europee.

Le licenze multi-territoriali sono trattate al Titolo III, le cui disposizioni vanno applicate solamente alle *collecting* che trattano opere musicali (art. 23). Ciò che è disposto, vuole avvantaggiare i sistemi di distribuzione musicale europea via web poiché, per attuare le loro intenzioni, potranno interagire e negoziare con un unico interlocutore dal quale ricevono una licenza pana-europea. Per agevolare ciò esiste la possibilità per le varie società collettive di stringere accordi di reciproca rappresentanza affinché i rispettivi cataloghi siano tutelati e riscossi reciprocamente nei territori di competenza. La reciproca rappresentanza non deve avere base discriminatoria o imporre esclusive per la concessione di licenze multi-territoriali e multi-repertorio (artt. 29 e 30). Ai titolari dei diritti è concesso di svincolare i propri repertori dalle *collecting* che al 10 aprile 2017 non forniscano le licenze suddette o non le possano erogare per mancanza di accordi di reciprocità. I mandati per le utilizzazioni online potranno quindi essere gestiti autonomamente o venire affidati ad un altro intermediario (art. 31).

Sempre al Titolo III, sono segnalati quali debbano essere gli obblighi e i requisiti affinché gli intermediari siano sufficientemente in grado di agire telematicamente con efficacia e trasparenza, al fine la gestione dei dati per l'erogazione delle licenze multi-territoriali (artt.

24-28). Vigè una deroga (art. 32), agli obblighi e requisiti del Titolo III, relativa ai diritti musicali online richiesti per programmi radiofonici e televisivi. Nel momento in cui i programmi sono trasmessi online le emittenti dovrebbero avere licenza concessa non solo dalla società nazionale ma anche da innumerevoli *collecting* estere. Grazie alla deroga però, anche radio e tv possono avere accesso a licenze multi-territoriali concesse dagli organismi di gestione collettiva senza l'obbligo di osservanza di quanto disposto dal Titolo III.

## 1.2 Le fasi legislative del recepimento italiano

### 1.2.1 L'inizio della discussione parlamentare e il decreto legislativo 35/2017

Il 7 maggio 2014 il ministro dei beni culturali Dario Franceschini dichiarava come anche in Italia si sarebbero dovuti attuare, entro il 2016, gli adeguamenti necessari all'allora recentissima Direttiva Barnier.<sup>418</sup> L'effettivo recepimento italiano è però arrivato in ritardo rispetto alle scadenze previste. Il Governo ha infatti indugiato per convenienza, valutando l'evolversi dell'atipico scenario italiano che ha visto negli ultimi anni un aspro scontro tra SIAE e i suoi concorrenti non ancora espressamente legittimati per legge.

Se il fine delle leggi dev'essere quello di mirare al "bene comune" e se SIAE, essendo un ente pubblico economico a base associativa, rappresenta la custodia e la tutela del patrimonio italiano, bagaglio identitario e valore nazionale, sarebbe stato lecito da parte del Governo tardare il recepimento della direttiva affinché la Società italiana fosse pronta ed attrezzata ad affrontare il libero mercato. Nei 45 articoli della direttiva, il tema "monopolio" non è infatti trattato esplicitamente. A livello comunitario non è considerato un'opzione utile al mercato, però qualora gli Stati membri ne usufruiscano in campi in cui è per loro proficuo, mantenendo elevati standard di efficacia ed efficienza, l'Unione Europea non è contraria. Il caso SIAE pone subito dei dubbi in tal senso visto il recente commissariamento del 2010 e il grande debito verso autori ed editori accumulato, perciò l'adeguamento finora attuato probabilmente dovrà subire un'ulteriore passo verso gli standard europei. La direttiva ha fin da subito

---

<sup>418</sup> L'articolo 43.1 della Direttiva Barnier pone data 10 aprile 2016 come termine ultimo per gli stati per conformarsi alla direttiva.

preoccupato i sostenitori del tanto discusso monopolio e fatto esultare i loro avversari, i quali avevano finalmente un'importante strumento europeo per far valere le proprie ragioni.<sup>419</sup>

Ad ogni modo, il primo provvedimento rivolto al recepimento è la legge n. 170 del 12 agosto 2016<sup>420</sup> con cui il Presidente della Repubblica, ottenuta l'approvazione della Camera dei deputati e del Senato della Repubblica, ha delegato il Governo ad attuare le direttive europee (legge di delegazione europea 2015). Nello specifico, l'articolo 20 indica principi e criteri con cui il Governo italiano si impegna al recepimento della direttiva 20014/26/UE. È previsto in questa disposizione che gli organismi di gestione collettiva debbano dotarsi di nuova governance e che le *collecting* di gestione dei diritti connessi ridefiniscano i loro requisiti in base a quanto disposto dalla nuova direttiva. L'ottica da perseguire è quella di ricerca di maggior tutela per gli aventi diritto grazie ad un aumento nella trasparenza e nella semplificazione dei sistemi di riscossione e redistribuzione dei diritti. L'idoneità ai parametri richiesti dev'essere propria a tutti gli organismi di gestione collettiva, SIAE compresa. È inoltre disposto il divieto di imporre agli aventi diritto qualunque obbligo non necessario alla gestione e protezione dei loro diritti e interessi. Alla lettera n) è prevista infatti, come voluto dalla direttiva 2014/26/UE, la ridefinizione delle caratteristiche necessarie e dei requisiti minimi delle società che vogliono immettersi nel mercato dei diritti connessi, non parlando dunque di alternative a SIAE per la gestione collettiva del diritto d'autore.

Di rilievo durante la discussione è stato l'accoglimento alla Camera dei Deputati dell'Ordine del Giorno 21 aprile 2016 dell'onorevole Francesca Bonomo,<sup>421</sup> che prevedeva l'impegno nello stabilire i termini per concludere la procedura di liquidazione dell'IMAIE con successiva redistribuzione dei crediti maturati e non distribuiti alle *collecting* di diritti connessi sorte dopo la liberalizzazione del settore.

Al Senato della Repubblica si è tenuto invece un importante dibattito sulla necessità o meno di mantenere il monopolio SIAE. La discussione si è conclusa con l'approvazione dell'Ordine

---

<sup>419</sup> FERRETTI, PRIMICERI, SPEDICATO, *Rivoluzione d'autore...* cit., pp. 51-54.

<sup>420</sup> In GU n. 72 dell'1 settembre 2016.

<sup>421</sup> Atto Camera, Ordine del Giorno 9/03540-A/018 presentato da Bonomo Francesca, 21 aprile 2016, seduta n. 611, <http://aic.camera.it/aic/scheda.html?numero=9/03540-A/018&ramo=CAMERA&leg=17>.

del Giorno 21 luglio 2016 del Senatore Ichino,<sup>422</sup> con cui sono previsti scenari di liberalizzazione del mercato della gestione collettiva del diritto d'autore, visto anche il parere e il diretto interessamento dell'AGCM *Autorità Garante della Concorrenza e del Mercato*.<sup>423</sup>

Con il successivo decreto legislativo n. 35 del 15 marzo 2017,<sup>424</sup> l'Italia ha recepito, in ritardo rispetto alla scadenza del 10 aprile 2016, la direttiva europea sulla gestione collettiva dei diritti d'autore e connessi e sulle licenze multi-territoriali.

Sebbene il monopolio di SIAE, che rimaneva l'unico intermediario per i diritti d'autore a poter avere sede legale in Italia, non sia stato scalfito, sono qui introdotte novità pro-concorrenziali nell'ambito della gestione collettiva dei diritti connessi, grazie all'abrogazione di alcune norme che contrastavano il modello di mercato concorrenziale previsto dalla direttiva. Sono disposte le revisioni di governance, strategie e strumenti per un'efficace ed efficiente amministrazione dei compensi a favore dei titolari dei diritti.

Uno dei fini principali dell'intervento normativo è rivolto al miglioramento nella celerità e nell'equità della distribuzione dei diritti ai loro titolari. Tale prospettiva viene perseguita anche migliorando i rapporti di comunicazione e collaborazione tra le diverse *collecting*, tra esse e gli utilizzatori e tra esse e gli aventi diritto. Rilevante risulta la scelta di affidare all'AGCOM *Autorità per le Garanzie nelle Comunicazioni*, un ente terzo, compiti di vigilanza sul mercato dei diritti connessi.

Il provvedimento ha stabilito delle prerogative a cui devono rispondere gli enti che vogliono proporsi per la gestione collettiva del diritto d'autore e dei diritti connessi. Sono state formulate un insieme di norme, tratte dalla direttiva, riguardanti la riscossione, la redistribuzione e l'impiego dei proventi. Inoltre sono stati definiti chiaramente diritti e doveri dei diversi soggetti coinvolti nella gestione collettiva affinché vigi la trasparenza, al servizio di un meccanismo che dev'essere efficace ed efficiente. Altro aspetto importante trattato in questa sede è stato lo stabilire delle modalità di concessione, da parte delle *collecting*

---

<sup>422</sup> Atto Senato, Ordine del Giorno n. G20.101 al DDL n. 2345, 21 luglio 2016, seduta n. 655, <http://www.senato.it/japp/bgt/showdoc/frame.jsp?tipodoc=Emend&leg=17&id=00981470&idoggetto=00988119&stampa=si&toc=no>.

<sup>423</sup> <http://www.itsright.it/it/risorse/?idn=6#normativa-det> (ultima consultazione 25 settembre 2018).

<sup>424</sup> In GU n. 72 del 27 marzo 2017, è entrato in vigore l'11 aprile 2017. Emesso sulla base della delega espressa dalla citata legge 170/2016, è formato da 51 articoli.

*societies*, di licenze multi-territoriali per l'utilizzo di opere musicali diffuse telematicamente.<sup>425</sup>

Per “organismo di gestione collettiva” si intende, secondo quanto disposto dall'articolo 2 del decreto legislativo 35/2017, qualunque soggetto, SIAE inclusa, che abbia come scopo primario la gestione collettiva dei diritti d'autore o dei diritti connessi grazie al mandato conferitogli da più di un avente diritto. L'organismo deve perseguire il vantaggio collettivo, e possedere uno o entrambi i requisiti: di essere controllato o detenuto dai propri membri; di non avere scopo di lucro.

Sul mercato possono essere presenti anche “entità di gestione indipendente” alle quali sono richiesti requisiti diversi per poter operare. Anch'esse dedite alla gestione collettiva dei diritti d'autore e connessi per più di un avente diritto hanno come fine primario il vantaggio collettivo. Ciò che le differenzia è che devono soddisfare entrambi i seguenti requisiti: non essere detenute o controllate direttamente o indirettamente, integralmente o in parte, da titolari dei diritti; perseguire fini di lucro.

Il comma 1 dell'articolo 4 del decreto è importante poiché mutuando le disposizioni della direttiva, stabilisce che “gli organismi di gestione collettiva agiscono nell'interesse dei titolari dei diritti da essi rappresentati, senza imporre loro alcun obbligo che non sia oggettivamente necessario alla protezione dei loro diritti e interessi o alla gestione efficace di questi ultimi”. Diritto d'autore e diritti connessi sono ambiti della proprietà intellettuale separati sia nel nostro ordinamento che in quello europeo, per cui i titolari di suddetti diritti devono specificare per iscritto quale tipo di diritto affidano alla società di gestione collettiva. Il comma 5 dell'articolo 4 ribadisce come il titolare dei diritti abbia la possibilità di concedere licenze per usi non commerciali delle sue opere. Inoltre i titolari dei diritti hanno facoltà di rimuovere il mandato alle *collecting* totalmente o parzialmente, per territori da loro scelti, fatto salvo ci sia un preavviso compreso tra i quattro e i sei mesi.

Come precedentemente detto il decreto legislativo 35/2017 non toglieva le prerogative monopolistiche a SIAE, anzi le ribadiva all'articolo 4. Al suo comma 2 infatti, viene decretata come libera la scelta della *collecting* a cui affidarsi da parte dei titolari dei diritti ma è altresì previsto che sia rispettato quanto disposto dall'articolo 180 della legge 633/41 per quanto riguarda l'intermediazione del diritto d'autore. Il quadro delineato da questo comma è

---

<sup>425</sup> SIROTTI GAUDENZI, *Il nuovo diritto d'autore...* cit., pp. 142-44.

evidentemente confuso, di fronte a libertà concesse ai titolari dei diritti è ribadito il desueto, per le logiche comunitarie e di mercato, articolo 180.

L'articolo 5 del decreto legislativo recepisce parte dell'articolo 6 della direttiva; dichiara quali siano i requisiti per l'adesione agli organismi di intermediazione. Il mandatario nel momento dell'iscrizione deve trovare criteri oggettivi, trasparenti e non discriminatori presenti nello statuto o nelle condizioni di adesione. Lo stesso articolo dispone che qualora l'organismo respingesse una domanda di adesione, esso è tenuto a fornire spiegazione scritta entro sessanta giorni. Inoltre è sollecitato l'utilizzo di adeguati mezzi elettronici di comunicazione tra organismi e mandanti, da utilizzare per ogni evenienza nel rapporto.

I membri devono essere partecipi ai processi decisionali degli organismi grazie ad adeguati ed efficienti mezzi, così come dev'essere stabilito all'interno dei loro statuti (art. 6).

All'articolo 8 sono disposti i requisiti che le società, SIAE esclusa, devono osservare. Devono essere dotate di costituzione; rispettare la normativa; essere conformi alle disposizioni della Sezione II del Capo II del decreto, il quale prevede che le società siano munite di Assemblea Generale, organo di amministrazione, organo di sorveglianza e organo di controllo contabile;<sup>426</sup> abbia statuto che dichiari le modalità di amministrazione e intermediazione dei diritti connessi, che preveda la tenuta dei libri contabili e che disponga la redazione del bilancio.

La disciplina della gestione dei proventi è stabilita alla Sezione III del Capo II. L'articolo 14 dispone la separazione contabile tra la gestione dei proventi dei diritti e delle entrate derivanti dal loro investimento e quelli derivanti da altre attività. Il fine dev'essere quello di redistribuire i proventi agli aventi diritto, e l'organismo intermediario deve trattenere solamente le spese di gestione. Qualora con le entrate siano fatti investimenti, essi devono essere effettuati nell'esclusivo e migliore interesse dei titolari dei diritti.

L'articolo 20 del decreto recepisce l'articolo 14 della direttiva *Diritti gestiti nel quadro di accordi di rappresentanza*. È stabilito come non possa esserci alcuna discriminazione nei confronti dei titolari dei diritti per cui la gestione avviene a seguito di un accordo di rappresentanza, in particolare per quanto riguarda tasse, spese di gestione, condizioni per riscossione e ripartizione. E sono proprio gli accordi di rappresentanza a stabilire le modalità di riscossione da parte di enti stabiliti all'estero. L'articolo 21 ribadisce come oltre alle

---

<sup>426</sup> Assemblea Generale, organo di amministrazione, organo di sorveglianza e organo di controllo contabile sono poi trattati dettagliatamente dall'articolo 9 al 13 del decreto legislativo n. 35 del 15 marzo 2017.



detrazioni dovute alle spese, gli organismi di gestione collettiva non effettuino altri trattenimenti dai proventi dei diritti che gestiscono grazie ad accordi di rappresentanza.

Il comma 1 dell'articolo 22 riguarda la negoziazione tra organismi e utilizzatori i quali trattano in buona fede per l'ottimizzazione delle licenze, scambiandosi tutte le informazioni necessarie. Le licenze devono essere date sulla base di criteri semplici, chiari, oggettivi e ragionevoli. Il comma 4, dello stesso articolo, stabilisce che le tariffe relative a diritti esclusivi e a diritti al compenso devono garantire ai titolari dei diritti un'adeguata remunerazione e mantenere un'equa proporzione in rapporto al valore economico dei diritti negoziati e del servizio fornito dall'organismo di gestione collettiva.

Il Capo III *Concessione da parte di organismi di gestione collettiva di licenze multi-territoriali per l'esercizio di diritti su opere musicali diffuse su reti di comunicazione elettronica online*, è relativo ai requisiti che gli organismi devono utilizzare per rilasciare licenze multi-territoriali per i diritti su opere musicali online. Sono licenze che consistono nella “[...] riproduzione o la comunicazione attraverso reti di comunicazione elettroniche di un’opera musicale per il territorio di più di uno Stato dell’Unione Europea. [...]” come enunciato dall’articolo 2 del decreto. Significativi di questo Capo sono l’articolo 30, che esplica la necessità di strutture adeguate e trasparenti per una corretta e controllabile trasmissione telematiche di tali licenze, e l’articolo 31 (a recepimento dell’articolo 25 della direttiva), che prevede piena trasparenza da parte delle società nel fornire in modo telematico, ai titolari dei diritti e alle altre società e ai fornitori di servizi online dopo richiesta motivata, le informazioni necessarie ad individuare le opere musicali, i diritti rappresentati e i territori interessati. I successivi articoli 33 e 34 trattano rispettivamente il corretto uso delle opere online e la correttezza nei pagamenti dei titolari dei diritti.

Il Capo IV riguarda le *Risoluzione delle controversie, vigilanza e sanzioni*. L’articolo 38 dispone come gli organismi debbano mettere a disposizione dei propri membri e degli organismi stranieri che rappresentano, modalità efficaci ed efficienti per la risoluzione di reclami interventi la gestione dei diritti, ritiro e revoca di mandati, condizioni di adesione, riscossione degli importi, detrazioni e distribuzioni. Vengono inoltre forniti termini specifici per la risposta ai reclami.

L’articolo 39 (a recepimento dell’articolo 35 della direttiva 2014/26/UE) introduce all’articolo 156 della legge 633/41 il comma 3-*bis* con cui chiarisce che tutte le controversie previste dalla

Legge sul Diritto d'Autore debbano essere sottoposte alla competenza delle sezioni specializzate in materia di impresa, previste dal decreto legislativo n. 168 del 27 giugno 2003. Importante è il ruolo attribuito all'AGCOM dall'articolo 40, l'ente acquista facoltà di ispezione e controllo sull'operato delle società di gestione collettiva. Come vigilante agisce secondo quanto disposto dal decreto, inoltre i membri degli organismi di gestione, i titolari dei diritti e gli utilizzatori possono segnalare, in modo telematico, all'AGCOM “[...] attività o circostanze che costituiscono violazioni delle disposizioni del [...] decreto”.

Il sistema sanzionatorio è disciplinato dall'articolo 41; sanzioni amministrative e pecuniarie sono disposte dal decreto. Sono previste anche sospensioni fino a sei mesi o la cessazione delle attività (provvedimenti a cui però SIAE non è soggetta). È demandata ad un successivo regolamento, che sarà adottato con decreto del ministro dei beni e delle attività culturali e del turismo in concerto con il ministro della giustizia, la definizione delle procedure colte all'accertamento delle violazioni e all'irrogazione delle sanzioni.

I titolari dei diritti, gli organismi di gestione, le entità di gestione indipendente e gli utilizzatori possono rivolgere all'AGCOM, nell'ambito delle sue finalità, proposte per migliorare quanto attuato e disposto dal decreto (art. 44).<sup>427</sup>

### 1.2.2 Il decreto legge 148/2017

Visto quanto ribadito in merito al monopolio SIAE dall'articolo 4 del decreto legislativo 35/2017 il dibattito non si è placato, come vedremo nella prossima sezione del capitolo 3. Per far fronte alle pressioni, il Governo ha incluso la liberalizzazione della gestione collettiva del diritto d'autore nelle *Disposizioni urgenti in materia finanziaria e per esigenze indifferibili* del decreto legge n. 148 del 16 ottobre 2017.<sup>428</sup> Il decreto legge è stato successivamente convertito nella legge n. 172 del 4 dicembre 2017 dal Parlamento.<sup>429</sup>

---

<sup>427</sup> SIROTTI GAUDENZI, *Il nuovo diritto d'autore...* cit., pp. 144-50.

<sup>428</sup> Presente in GU n. 242 del 16 ottobre 2017 ed entrato in vigore nella stessa data; <http://www.gazzettaufficiale.it/eli/gu/2017/10/16/242/sg/pdf>.

<sup>429</sup> Pubblicata sulla Gazzetta ufficiale n. 284 del 5 dicembre 2017 ed entrata in vigore il 6 dicembre 2017; <http://www.gazzettaufficiale.it/eli/gu/2017/12/05/284/sg/pdf>.

L'articolo 19 del decreto modifica l'articolo 180 della Legge italiana sul Diritto d'Autore, comportando che l'attività di intermediazione dei diritti d'autore, fino a quel momento monopolio di SIAE, venga liberalizzata permettendo anche ad altri "organismi di gestione collettiva", definiti dall'articolo 2 del decreto legislativo 35/2017, che siano organizzazioni senza scopo di lucro o controllate dai propri membri, di operare. Alle "entità di gestione indipendente" non è dunque ancora concesso entrare nel mercato della gestione collettiva dei diritti d'autore.

Precedentemente era già stato posto l'interrogativo riguardante la legittimità costituzionale dell'articolo 180 della legge 633/41 ma la Consulta aveva sempre bocciato i ricorsi presentati. SIAE era vista dai Giudici della Corte non solo come un ente protettore dei diritti di autori ed editori ma anche come un istituto dedito alla promozione della cultura e alla diffusione delle opere dell'ingegno creativo.<sup>430</sup>

Fino al decreto legge 148/2017 SIAE è dunque stata monopolista con una posizione evidentemente dominante sul mercato. Vista tale situazione la Consulta aveva stabilito come SIAE avesse l'obbligo di contrattare con tutti gli utilizzatori garantendo loro parità di trattamento.<sup>431</sup>

Tenuto conto del considerando 15 della Direttiva Barnier, che auspica libertà per gli aventi diritto nella decisione di quale società scegliere per la gestione dei propri diritti, il monopolio legale vigente solamente in Italia, e in Repubblica Ceca, risultava in contrasto con i principi espressi dal legislatore europeo. La direttiva è comunque maggiormente incentrata sull'evitare situazioni discriminatorie, come disposto all'articolo 15, relative agli accordi di rappresentanza, alle tariffe applicate, alle spese di gestione, alle condizioni per la riscossione dei proventi dei diritti e alla distribuzione dei proventi.

Prima dell'ufficiale apertura ad altri organismi di gestione anche l'AGCM aveva puntualizzato come la posizione dominante di SIAE, seppur attribuita per legge, fosse desueta rispetto agli standard europei. Essa contrastava il normale evolversi di un ambito, quello della gestione collettiva appunto, profondamente mutato nell'ultimo decennio in forza del progresso tecnologico e delle nuove modalità commerciali che venivano impedito dall'accentramento della gestione del diritto d'autore in un unico ente. Erano così limitate la

---

<sup>430</sup> Corte Costituzionale, 15 maggio 1990, n. 241. SIROTTI GAUDENZI, *Il nuovo diritto d'autore...* cit., pp. 135-39.

<sup>431</sup> Tribunale di Roma, 21 marzo 1991.

libertà d'iniziativa economica degli operatori del settore e la libertà di scelta degli utilizzatori.<sup>432</sup> Gli aventi diritto non avevano dunque la possibilità di valutare quale società fosse la più adatta per la gestione dei propri diritti. Le realtà alternative a SIAE non potendo insediarsi nel territorio nazionale hanno dovuto stabilirsi in altri paesi UE per poter usufruire delle possibilità aperte dalla direttiva del 2014. L'AGCM auspicava un intervento normativo capace di coniugare la concorrenza nel mercato interno tra una pluralità di *collecting* e un'adeguata tutela dei titolari dei diritti.

Le controversie sorte hanno fatto sì che il Tribunale di Milano decretasse che il monopolio SIAE non possa essere ritenuto assoluto qualora operino in Italia società straniere per la diffusione di musica straniera che quindi non dev'essere necessariamente tutelata da SIAE. Questo perché altrimenti si andrebbe a contrastare il principio di libero mercato e libera concorrenza dell'UE.<sup>433</sup>

È l'AGCOM l'organismo preposto a decretare se le società, candidate ad operare nel mercato del diritto d'autore e dei diritti connessi, rispettino i criteri previsti dal decreto e quindi siano ammissibili all'albo (comma 2).<sup>434</sup>

---

<sup>432</sup> Parere AS1281 dell'1 giugno 2016.

<sup>433</sup> Tribunale di Milano, 12 settembre 2014, in *Dir. ind.*, fasc. 4, pag. 329, con nota di G. Remotti (sentenza Soundreef).

<sup>434</sup> SIROTTI GAUDENZI, *Il nuovo diritto d'autore...* cit., pp. 135-39.

## *Sezione 2, Le controversie scaturite e i concorrenti di SIAE*

In Italia, il percorso di recepimento della Direttiva Barnier è stato accompagnato da un'aspra discussione che ha sostanzialmente visto contrapposte due parti: i fautori di SIAE, convinti che il monopolio in questa specifica materia sia l'unica chiave per difendere e preservare i diritti degli autori, e i sostenitori del libero mercato, propensi alle società di gestione collettiva sorte negli ultimi anni come alternativa al monopolista legale. Non sono mancate anche prese di posizione più moderate, ma in ogni caso la situazione attuale risulta ai più ancora sbilanciata a favore del vecchio monopolista per legge. È dunque opportuno stilare un quadro di quanto successo nel nostro Paese dal momento in cui il tema liberalizzazione ha iniziato ad acquistare peso e giustificazione grazie alla direttiva comunitaria 2014/26/UE. Successivamente a ciò saranno descritte le realtà alternative di gestione collettiva che attualmente operano in Italia.

### 2.1 I contrasti sorti durante le fasi legislative del recepimento italiano della Direttiva Barnier

#### 2.1.1 L'inizio della discussione parlamentare e le prime controversie legali relative alla “musica d'ambiente”

Il punto di partenza della trattazione risale al 7 agosto 2013, data in cui in Parlamento è stata presentata una mozione volta a superare il monopolio SIAE e ad adeguare l'Italia agli standard presenti negli altri Stati Membri dell'Unione Europea. L'iniziativa parlamentare in questione è stata promossa dall'onorevole Andrea Romano, allora deputato di Scelta Civica per l'Italia, e co-firmata da dodici parlamentari del suo gruppo.<sup>435</sup> Romano, aspirando alla liberalizzazione del mercato del diritto d'autore, auspicava già in suddetta sede la separazione dei compiti di SIAE attraverso la formazione di due enti distinti: uno, ente pubblico economico con funzioni di vigilanza e controllo sul sistema di rispetto, raccolta e

---

<sup>435</sup> Mozione 1/00168, Legislatura 17, Seduta di annuncio 67 del 7 agosto 2013, <http://aic.camera.it/aic/scheda.html?numero=1-00168&ramo=C&leg=17>.

distribuzione dei diritti; l'altro, privatizzato e preposto alle attività di gestione collettiva dei diritti d'autore in concorrenza con altre società.<sup>436</sup> La mozione inoltre avvertiva che, di lì a breve, l'Unione Europea avrebbe promulgato una direttiva ad hoc sull'argomento *collecting*, con il fine di promuovere principi di trasparenza, equità e non discriminazione.<sup>437</sup> Romano ha dichiarato, sempre durante la presentazione della mozione, come l'obiettivo del Parlamento debba essere “quello di tutelare i produttori di cultura” e il loro diritto ad ottenere proventi economici dalle opere realizzate. Vista la valutazione negativa in termini di utilità e efficienza dell'operato di SIAE, i firmatari della mozione proponevano con essa l'abolizione del monopolio condividendo dunque la tesi del libero mercato. Quella di Scelta Civica è stata la prima di cinque mozioni<sup>438</sup> sull'argomento che hanno raccolto le firme di quasi cinquanta parlamentari di cinque schieramenti diversi (Scelta civica, Sinistra Ecologia e Libertà, Movimento 5 Stelle, Nuovo Centro Destra e Lega Nord).<sup>439</sup>

A seguito di quanto preannunciato nella mozione, il 28 gennaio 2014 Andrea Romano ha formulato una proposta di legge per la modifica degli articoli 172, 180 e 180-*bis* della Legge italiana sul Diritto d'Autore.<sup>440</sup> Lo scopo era quello di determinare dei requisiti minimi per le società di intermediazione e gestione collettiva, e di delegare il Governo alla revisione della disciplina ponendo dei criteri paritari nelle condizioni che i soggetti operanti nel settore devono osservare.

Nel frattempo però a livello comunitario, l'Unione Europea aveva emanato, il 26 febbraio 2014, l'annunciata Direttiva Barnier sulle *collecting* con fini, visti nella sezione precedente,

---

<sup>436</sup> Questa ipotesi è una delle più accreditate anche attualmente da altri sostenitori. Per approfondire si veda il capitolo 3 sezione 4.3.

<sup>437</sup> <http://www.sceltacivica.it/doc/885/diritto-dautore-andrea-romano-mozione-parlamentare-per-abolire-monopolio-siae-e-adequarci-a-regole-ue.htm> (ultima consultazione 26 luglio 2018).

<sup>438</sup> Le altre quattro mozioni concernenti iniziative per la riforma della normativa in materia di diritti d'autore e per la disciplina del relativo mercato sono: Costantino ed altri n. 1/00315, Battelli ed altri n. 1/00316, Tancredi e Dorina Bianchi n. 1/00317 e Caparini ed altri n. 1/00318 ([http://www.camera.it/leg17/410?idSeduta=0155&tipo=documenti\\_seduta&pag=allegato\\_a#mozioni.01](http://www.camera.it/leg17/410?idSeduta=0155&tipo=documenti_seduta&pag=allegato_a#mozioni.01)).

<sup>439</sup> SCORZA GUIDO, “Siae, il Parlamento al Governo: è ora di cambiare musica”, *Il Fatto Quotidiano*, 21 gennaio 2014, <https://www.ilfattoquotidiano.it/2014/01/21/siae-il-parlamento-al-governo-e-ora-di-cambiare-musica/851854/>.

<sup>440</sup> Proposta di legge n. 2011, XVII legislatura, [http://www.camera.it/\\_dati/leg17/lavori/stampati/pdf/17PDL0016620.pdf](http://www.camera.it/_dati/leg17/lavori/stampati/pdf/17PDL0016620.pdf).

similari a quelli prospettati dall'onorevole Romano. Entrata in vigore il 9 aprile dello stesso anno, la direttiva poneva come data termine per il suo recepimento il 10 aprile 2016.<sup>441</sup>

Il principale ente di gestione collettiva concorrente a SIAE è attualmente Soundreef,<sup>442</sup> realtà fondata da Davide D'Atri e Francesco Danieli a Londra nel 2011. La società, con sede legale in UK, dal gennaio 2012 ha reso disponibile in Italia un suo catalogo per la musica di sottofondo all'interno degli esercizi commerciali. È proprio in relazione all'erogazione delle licenze per "musica d'ambiente" che è sorta la prima controversia legale di interesse per la trattazione. Significativo è stato infatti l'esito dell'udienza emessa dal tribunale di Milano il 12 settembre 2014.<sup>443</sup> Il provvedimento cautelare emanato dal giudice ha legittimato l'attività di Soundreef in Italia dicendo che "Non vi sono allo stato sufficienti elementi per ritenere che la diffusione di musica da parte di Soundreef nel territorio italiano sia illecita in forza della riserva concessa alla SIAE dall'art. 180 L.aut. né sembra infatti potersi affermare che la musica, per lo più, se non esclusivamente, inglese, statunitense o comunque di autori ed interpreti stranieri, gestita da Soundreef e da questa diffusa in Italia in centri commerciali GDO e simili, debba obbligatoriamente essere affidata all'intermediazione di SIAE. Una simile pretesa entrerebbe in conflitto con i principi del libero mercato in ambito comunitario e con i fondamentali principi della libera concorrenza". Il Tribunale si era espresso inoltre dicendo che non esiste obbligo per le *collecting* straniere, come di fatto risultava essere Soundreef Ltd, di operare in Italia solamente attraverso accordi di reciprocità con SIAE. Gli accordi di reciprocità sono infatti una facoltà ma non un obbligo.<sup>444</sup> La *start-up*, con comunicato stampa del 15 ottobre 2014, ha commentato positivamente la decisione del

---

<sup>441</sup> Per approfondire la Direttiva Barnier si veda il capitolo 3 sezione 1.1.

<sup>442</sup> Soundreef è stata fondata da Davide D'Atri nel 2011, si veda il capitolo 3 sezione 2.2 per approfondimenti sulla sua storia e funzionamento.

<sup>443</sup> Il procedimento di reclamo è stato avanzato il 15 luglio 2014 dalla cantautrice Laura Piccinelli e dalla radio in-store Ros & Ros (specializzata nel produrre playlist per i centri commerciali). I reclamanti esortavano le istituzioni ad inibire Soundreef dal continuare la propria attività, chiamando in causa la presunta violazione dell'esclusiva di SIAE ed una condotta di concorrenza sleale da parte della società di Davide D'Atri. Il Collegio ha alla fine rigettato il reclamo, condannato Laura Piccinelli a rimborsare di 5.200 € Soundreef per le spese del giudizio dichiarato "la sussistenza dei presupposti per il versamento da parte della reclamante soccombente del doppio del contributo unificato previsto dal testo unico delle spese di giustizia, all'art. 13 comma 1-*quater* DPR 115/2002, in caso di inammissibilità o rigetto integrale delle impugnazioni".

<sup>444</sup> Tribunale di Milano Sezione Feriele RG. 48903/2014 [https://www.giurispudenzadelleimprese.it/wordpress/wp-content/uploads/2015/05/20140912\\_-RG48903-20141.pdf](https://www.giurispudenzadelleimprese.it/wordpress/wp-content/uploads/2015/05/20140912_-RG48903-20141.pdf).

giudice, ribadendo come fosse auspicabile la libera concorrenza anche per incentivare il miglioramento dell'efficienza nella gestione del diritto d'autore.<sup>445</sup>

Nel corso del 2014 Soundreef ha introdotto in Italia anche il servizio di riscossione dei diritti derivanti da eventi live diventando inizialmente di richiamo per artisti indipendenti ed emergenti. Nell'aprile 2016 il primo "big" a sposarne la causa è stato il rapper Fedez, nome d'arte di Federico Leonardo Lucia, il quale aveva dichiarato come la scelta fosse nata dal suo interesse verso la tematica *start-up* e la prospettiva di una "rendicontazione trasparente e analitica".<sup>446</sup> Di fronte a questa decisione SIAE ha risposto, per voce dell'allora presidente Filippo Sugar, dicendosi dispiaciuta per la perdita di uno dei suoi 80 mila associati, e sottolineando l'incremento dei numeri delle proprie iscrizioni nel biennio 2015/16 e gli sforzi in atto per migliorare i servizi attraverso la digitalizzazione dei servizi e una maggior trasparenza nell'operato.<sup>447</sup>

Rilevante ai fini della trattazione è la causa, anch'essa relativa al servizio di musica d'ambiente, tra SIAE e una società cliente di Soundreef. Il Tribunale di Milano, con un provvedimento del 27 maggio 2016, ha sospeso l'esecuzione promossa da SIAE contro la suddetta società accusata di aver pagato i diritti d'autore a Soundreef e non al vecchio monopolista. Era infatti la società concorrente ad essere incaricata alla tutela del repertorio

---

<sup>445</sup> Comunicato stampa di Soundreef del 15 ottobre 2014, [http://getfile.soundreef.com/Soundreef\\_Comunicato\\_Stampa\\_15\\_ottobre\\_2014.pdf](http://getfile.soundreef.com/Soundreef_Comunicato_Stampa_15_ottobre_2014.pdf).

<sup>446</sup> PRISCO FRANCESCO, "Diritto d'autore, Fedez diventa l'icona della liberalizzazione: lascia Siae e passa a Soundreef", *Money, it's a gas! L'economia della musica ai tempi dello streaming, blog online de Il Sole 24 Ore*, 29 aprile 2016, <http://francescoprisco.blog.ilsole24ore.com/2016/04/29/diritto-dautore-fedez-e-per-la-liberalizzazione-lascia-siae-e-passa-a-soundreef/>. Fedez, in termini economici, è un rilevante artista dell'industria musicale italiana; nel 2015 ha raccolto il maggior numero di biglietti venduti per concerti e la sua discografia ha venduto oltre 100.000 copie nello stesso anno. Successivamente altri "big" hanno annunciato il loro passaggio a Soundreef. In particolare Gigi D'Alessio nel maggio 2016 è passato alla *collecting* di Davide D'Atri dichiarando di preferire tempistiche di ripartizione ben più brevi al fatto che l'aggio di Soundreef sia del 25%, quindi maggiore rispetto a quello del 21% di SIAE. Successivamente, dall'1 gennaio 2018, anche Enrico Ruggeri e il rapper J-Ax (pseudonimo di Alessandro Aleotti) hanno affidato la gestione dei loro diritti a Soundreef. Oltre ai "big" passati a Soundreef, è doveroso però segnalare come autori SIAE abbiano sentito la necessità di esprimere la propria posizione favorevole nei confronti della Società attraverso una lettera firmata il 14 luglio 2016. Pippo Baudo, Jovanotti, Tiziano Ferro, Adriano Celentano, Nina Zilli e Emis Killa e molti altri hanno dichiarato: "Senza tutela del diritto d'autore sarebbe il caos, che costituirebbe un insormontabile ostacolo per il progresso", aggiungendo la loro posizione a difesa di "valori e diritti in una casa comune che non grava sulle finanze pubbliche: la Società italiana degli autori e degli editori".

<sup>447</sup> PRISCO FRANCESCO, "Dopo il gran rifiuto di Fedez, arriva la replica di Siae: «Rapper male informato»", *Money, it's a gas! L'economia della musica ai tempi dello streaming, blog online de Il Sole 24 Ore*, 29 aprile 2016, <http://francescoprisco.blog.ilsole24ore.com/2016/04/29/dopo-il-gran-rifiuto-di-fedez-arriva-la-replica-di-siae-rapper-male-informato/>.



diffuso dall'imputato, SIAE non aveva dunque alcun mandato per i brani diffusi oggetto della contesa. Preso atto di ciò, il Giudice ha pertanto interrotto l'atto d'accusa in attesa della definizione del giudizio. SIAE non ha potuto provvedere alla dimostrazione di essere mandataria del repertorio conteso, inoltre le penali che richiedeva risultarono del tutto improprie. Da tale caso si può evincere come il Tribunale di Milano abbia disposto che SIAE non possa rivendicare la riscossione del diritto d'autore senza disporre del mandato per la gestione e l'intermediazione dei diritti.<sup>448</sup>

### 2.1.2 Il mancato recepimento italiano e il successivo intervento dell'AGCM

I termini per il recepimento della Direttiva Barnier non sono stati rispettati dall'Italia e, in prossimità di votazione anche in Senato della legge delega<sup>449</sup> per l'avvio dei lavori di ricezione, l'antitrust AGCM *Autorità Garante della Concorrenza e del Mercato* si è espresso sulla questione monopolio. Con parere inviato ai presidenti delle Camere e del Consiglio dei Ministri dell'1 giugno 2016<sup>450</sup> e ai sensi dell'articolo 22 della legge n. 287 del 10 ottobre 1990, l'Autorità ha espresso un giudizio che sostanzialmente vede la concentrazione del mercato in un unico ente come una modalità desueta e d'intralcio allo sviluppo del settore. L'AGCM sottolinea che "il nucleo della direttiva è costituito dalla libertà di scelta. In virtù di questo principio, è riconosciuto ai titolari dei diritti la facoltà di individuare un organismo di gestione collettiva [...]. Il valore e la ratio dell'impianto normativo europeo risultano gravemente compromessi dalla presenza, all'interno dell'ordinamento nazionale, della disposizione contenuta nella legge sul diritto d'autore, ormai isolata nel panorama degli ordinamenti degli Stati membri, che attribuisce a un solo soggetto (SIAE) la riserva dell'attività di intermediazione dei diritti d'autore". Il monopolio legale è dunque giudicato

---

<sup>448</sup> <http://www.soundreef.com/blog/tribunale-di-milano-battuta-d-arresto-per-la-siae/> (ultima consultazione 6 agosto 2018). PRISCO FRANCESCO, "Sospensiva in attesa di giudizio per la causa tra Soundreef e Siae (che intanto si rafforza su Google)", *Il Sole 24 Ore*, 23 giugno 2016, [http://francescoprisco.blog.ilsole24ore.com/2016/06/23/sospensiva-in-attesa-del-giudizio-per-la-causa-tra-soundreef-e-siae-che-intanto-si-rafforza-su-google/?utm\\_content=bufferd095c&utm\\_medium=social&utm\\_source=facebook.com&utm\\_campaign=buffer](http://francescoprisco.blog.ilsole24ore.com/2016/06/23/sospensiva-in-attesa-del-giudizio-per-la-causa-tra-soundreef-e-siae-che-intanto-si-rafforza-su-google/?utm_content=bufferd095c&utm_medium=social&utm_source=facebook.com&utm_campaign=buffer).

<sup>449</sup> Per approfondire la legge delega n. 170 del 12 agosto 2016 si veda il capitolo 3 sezione 1.2.

<sup>450</sup> AS1281 - Gestione collettiva dei diritti d'autore e dei diritti connessi e concessione di licenze multi-territoriali per i diritti su opere musicali per l'uso online nel mercato interno.

come una limitazione alla libertà di scelta degli utilizzatori e alla libertà d’iniziativa degli operatori. L’Autorità, nel parere, si preoccupa di fornire consigli su come dovrebbe agire il legislatore che voglia “individuare criteri di attuazione della Direttiva compatibili con un adeguato grado concorrenziale del mercato interno, che garantiscono, nel contempo, la concorrenza fra una pluralità di *collecting societies* stabilite nel territorio italiano e un’adeguata tutela dei titolari dei diritti”.<sup>451</sup>

A tale dichiarazione SIAE ha reagito dichiarando che il mercato italiano risulta essere, a livello europeo, quello con il miglior tasso di crescita nel 2015 e che, a suo avviso, le disposizioni della direttiva possono essere recepite mantenendo l’esclusiva monopolistica per non ostacolare la crescita del mercato.<sup>452</sup>

Inoltre il parere AGCM dell’1 giugno 2016, in cui viene di fatto dichiarato come il monopolio SIAE debba essere abolito perché in contrasto con i principi europei, dà ragione anche all’esposto di Patamu<sup>453</sup> datato ancora 10 ottobre 2015. In esso la *start-up* dichiarava come “La possibilità per soggetti stranieri – o stabiliti all’estero – di riscuotere le *royalties* nel mercato italiano ingenera una lesione concorrenziale nei confronti dei soggetti italiani che non sono legittimati (stante il divieto di cui all’art. 180 della legge 633/41) ad esercitare l’attività di gestione collettiva dei diritti in forma associativa o societaria, salvo che non decidano di stabilirsi all’estero”.<sup>454</sup>

Quanto dichiarato dall’AGCM non può non aver influenzato le successive mosse legislative del Governo e l’opinione di quanti hanno preso parte al dibattito sulla liberalizzazione.

Un importante banco di prova per la “convivenza” delle due società è stato il Festival di Sanremo 2017; perché per la prima volta in tale manifestazione sono stati eseguiti brani di autori non associati solo a SIAE. Gli interessati, iscritti a Soundreef, erano: i cantanti Gigi

---

<sup>451</sup> ALIPRANDI SIMONE, “Basta giochi di monopoli”, *Apogeeonline*, 8 giugno 2016, <http://www.apogeeonline.com/webzine/2016/06/08/basta-giochi-di-monopoli> . <http://juriswiki.it/news/il-parere-dell-agcm-sul-mercato-dei-diritti-d-autore-e-sulla-questione-del-monopolio-siae> (ultima consultazione 6 agosto 2018).

<sup>452</sup> PRISCO FRANCESCO, “Diritto d’autore, l’Antitrust apre alla liberalizzazione ma SIAE replica: L’Ue non vieta l’esclusiva”, *Money, it’s a gas! L’economia della musica ai tempi dello streaming, blog online de Il Sole 24 Ore*, 6 giugno 2016, <http://francescoprisco.blog.ilsole24ore.com/2016/06/06/diritto-d-autore-lantitrust-apre-alla-liberalizzazione/> .

<sup>453</sup> Patamu è una società che offre servizi di marcatura temporale e di gestione dei proventi del diritto d’autore derivanti da esibizioni live; per approfondirne storia e funzionamento si veda il capitolo 3 sezione 2.2.

<sup>454</sup> <https://www.patamu.com/index.php/it/in-italia/item/281-esposto-patamu-agcm> (ultima consultazione 7 agosto 2018).

D'Alessio, Nesli e Tommaso Pini, e i maestri Adriano Pennino e Maurizio Fabrizio. Era necessario trovare una soluzione pratica alla ripartizione dei diritti delle due società visto che SIAE non amministrava i diritti di tutti gli autori che sono saliti sul palco del Festival.<sup>455</sup> Il Direttore di Rai 1 Andrea Fabiano ha dichiarato che avrebbe stretto accordi solamente con SIAE perché ente monopolista per legge, rendendo dunque vana la richiesta di Soundreef di raccogliere i proventi dei suoi associati.<sup>456</sup> Per risolvere la situazione, si è poi optato per l'utilizzo di un cavillo legale presente nell'articolo 180 della legge 633/41 che consente agli autori di mediare direttamente i propri diritti. Il Festival ha dunque chiuso accordi diretti con gli autori iscritti a Soundreef, scelta che però poteva comunque essere considerata valida per un singolo evento e non risolutiva della situazione.<sup>457</sup>

### 2.1.3 Il recepimento della Direttiva Barnier e altre problematiche sorte

Il recepimento della Direttiva Barnier è infine avvenuto ma con modalità che hanno eluso la questione monopolio. Al comma 2 dell'articolo 4<sup>458</sup> del decreto legislativo n. 35 del 15 marzo 2017,<sup>459</sup> è infatti ribadita l'esclusiva di SIAE nell'intermediazione dei diritti d'autore sul territorio italiano. Le società concorrenti già allora attive sono quindi sostanzialmente equiparate alle società estere, non risolvendo dunque la questione della “convivenza” tra diversi intermediari né tantomeno decretando il libero mercato. Con il decreto legislativo altre società potrebbero sì affacciarsi al mercato ma devono relazionarsi con SIAE, che continua ad essere l'unico intermediario per la riscossione dei diritti. Vista questa disposizione

---

<sup>455</sup> <http://www.lastampa.it/2017/01/27/spettacoli/la-battaglia-sui-diritti-dautore-si-sposta-a-sanremo-JhbaapDeazpNDoB2Eafv1I/pagina.html> (ultima consultazione 10 agosto 2018).

<sup>456</sup> CALVINI ANGELA, “E a Sanremo si combatte la guerra dei diritti (in cerca d'autore)”, *Avvenire.it*, 8 febbraio 2017, <https://www.avvenire.it/agora/pagine/e-a-sanremo-si-combatte-la-guerra-dei-diritti-in-cerca-dautore> .

<sup>457</sup> SANTINELLI FILIPPO, “Siae contro Soundreef, il caos dei diritti d'autore arriva a Sanremo”, *Repubblica.it*, 27 gennaio 2017, [http://www.repubblica.it/spettacoli/musica/2017/01/27/news/siae\\_vs\\_soundreef-156941046/](http://www.repubblica.it/spettacoli/musica/2017/01/27/news/siae_vs_soundreef-156941046/) .

<sup>458</sup> Articolo 4 del decreto legislativo n. 35 del 15 marzo 2017: [...] 2. I titolari dei diritti possono affidare ad un organismo di gestione collettiva o ad un'entità di gestione indipendente di loro scelta la gestione dei loro diritti, delle relative categorie o dei tipi di opere e degli altri materiali protetti per i territori da essi indicati, indipendentemente dallo Stato dell'Unione europea di nazionalità, di residenza o di stabilimento dell'organismo di gestione collettiva, dell'entità di gestione indipendente o del titolare dei diritti, fatto salvo quanto disposto dall'Articolo 180, della legge 22 aprile 1941, n. 633, in riferimento all'attività di intermediazione di diritti d'autore. [...].

<sup>459</sup> Per approfondire il decreto legislativo 15 marzo 2017, n. 35 si veda il capitolo 3 sezione 1.2.

nessun'altra *collecting* avrebbe potuto essere competitiva dato che le tempistiche per le remunerazioni sarebbero comunque state dettate da SIAE.

Preso atto di ciò Soundreef ha comunque deciso di non demordere ottenendo anzi l'aiuto di Endeavor, organizzazione internazionale *no-profit* con sede a New York che supporta imprese e imprenditori in espansione. L'operazione di finanziamento prospettava un aumento del capitale di Soundreef di 20 milioni tra debito ed *equity*, dato in buona parte dallo stesso fondo Endeavor Catalyst, con il fine di acquistare nuovi repertori da tutelare.<sup>460</sup>

Per giustificare la cautela dei provvedimenti presi dal decreto legislativo, il 2 maggio 2017, l'allora ministro dei beni culturali Dario Franceschini ha stretto un accordo con il ministro francese della Cultura Audrey Azoulay. Con tale atto i due ministri si impegnavano a trovare posizioni comuni per la promozione della creatività e la salvaguardia del diritto d'autore. I loro sforzi sarebbero stati finalizzati all'incentivo di una vera riforma europea sulla tematica, che ritenevano sarebbe dovuta derivare da un'attenta strategia in chiave digitale per favorire l'accesso degli utenti/utilizzatori e salvaguardare gli aventi diritto. I ministri hanno dichiarato di voler preservare il principio della territorialità in merito al diritto d'autore, visto come uno strumento importante per lo sviluppo, il finanziamento e la diffusione della cultura. Dall'incontro è emerso inoltre come la minaccia online al diritto d'autore sia rappresentata dalle violazioni del copyright che invece dovrebbe essere preservato attraverso "l'equa ripartizione del valore tra i creatori e gli intermediari che caricano in modo massivo materiale protetto da copyright, senza contribuire al relativo finanziamento". I due ministri hanno auspicato anche attenzione da parte dell'Unione Europea nella scrittura di direttive contenenti norme applicabili alle nuove piattaforme digitali per la condivisione di video. Inoltre per quanto riguarda l'effettiva tutela del copyright nel mercato unico digitale hanno dichiarato la necessità di un quadro unico efficace.<sup>461</sup>

In ogni caso però, SIAE ha dovuto rispettare quanto disposto dalla Direttiva Barnier adeguando i suoi modi di operare agli standard europei, garantendo una maggior partecipazione alla vita associativa e offrendo una più puntuale rendicontazione dei diritti.

---

<sup>460</sup> PRISCO FRANCESCO, «Esclusiva Siae, nun te temo». Soundreef viaggia verso un aumento di capitale da 20 milioni», *Money, it's a gas! L'economia della musica ai tempi dello streaming, blog online de Il Sole 24 Ore*, 30 marzo 2017, <http://francescoprisco.blog.ilsole24ore.com/2017/03/30/esclusiva-siae-nun-te-temo-soundreef-viaggia-verso-un-aumento-di-capitale-da-20-milioni/>.

<sup>461</sup> LE METRE GIANMARIA, «Dichiarazione congiunta sul diritto d'autore tra Italia e Francia», *Musicoff*, 4 maggio 2017, <https://www.musicoff.com/news/news-musica/dichiarazione-congiunta-sul-diritto-d-autore-tra-italia-e-francia>.

Filippo Sugar, allora presidente di SIAE, a commento di quanto deciso dal decreto legislativo n. 35 del 15 marzo 2017, ha portato in evidenza come sebbene all'interno dell'UE il monopolio legale fosse ancora vigente solamente in Italia e Repubblica Ceca, nel resto degli Stati Membri vi sia un monopolio di fatto. Confronti con il sistema concorrenziale in vigore negli USA non sono, a suo parere, rilevanti poiché il 30% dei ricavi totali del sistema statunitense provengono dalla raccolta dei diritti in altri territori; percentuale che il mercato italiano, principalmente interno, non può avere. Inoltre la liberalizzazione, insiste Sugar, non interesserebbe la raccolta di diritti appartenenti a settori di nicchia come il teatro e la lirica poiché la loro amministrazione va contro le logiche del profitto essendo alti i costi di gestione a fronte dei ricavi.<sup>462</sup>

Una problematica rilevante, non ancora risolta da un'apposita normativa, sorge nel momento in cui autori e co-autori di uno stesso brano musicale sono iscritti a diverse società di gestione. A tal proposito, i diritti del rapper Fedez sono stati oggetto di una controversia legale nel luglio 2017, quando l'organizzatore Show Bees Srl ha pagato solo SIAE e non Soundreef, *collecting* detentrici della quota dei diritti appartenenti al rapper. Il Tribunale di Milano con un decreto ingiuntivo, emesso il 19 luglio, ha ordinato all'organizzatore di versare a Soundreef il compenso dovuto all'artista per la sua quota di diritto d'autore. Show Bees ha avuto quaranta giorni per pagare la *collecting* di D'Atri o opporsi al decreto ingiuntivo promuovendo un giudizio ordinario.<sup>463</sup> La decisione, per Soundreef, ha costituito un importante precedente contribuendo “[...] a far chiarezza: chi utilizza i diritti d'autore di un artista o di un editore è tenuto a pagare direttamente i titolari dei diritti o chi abbia ricevuto da questi ultimi il mandato alla gestione dei diritti e non può pagare sempre e comunque la SIAE anche in relazione a diritti estranei al repertorio dei propri mandanti e associati”. In replica SIAE si è limitata a ribadire come allora la legislazione italiana non fosse ancora stata modificata e che come società di gestione collettiva “ha il dovere di incassare per tutte le

---

<sup>462</sup> BALESTRIERI GIULIANO, “J-Ax e Ruggeri seguono Fedez. Ma la SIAE serve a tutelare tutti, anche i piccoli. Soundreef invece fa gli interessi dei fondi speculativi”, *Business Insider Italia*, 3 luglio 2017, [https://it.businessinsider.com/il-monopolio-siae-serve-a-tutelare-tutti-gli-autori-anche-i-piu-piccoli-fedez-fa-gli-interessi-dei-fondi-speculativi/?refresh\\_ce](https://it.businessinsider.com/il-monopolio-siae-serve-a-tutelare-tutti-gli-autori-anche-i-piu-piccoli-fedez-fa-gli-interessi-dei-fondi-speculativi/?refresh_ce) .

<sup>463</sup> ANSA, “Giudice su Fedez, non basta pagare Siae. Società ottiene decreto ingiuntivo contro gli organizzatori”, *Ansa.it*, 24 luglio 2017, [http://www.ansa.it/lombardia/notizie/2017/07/24/giudice-su-fedez-non-basta-pagare-siae\\_caf41db2-0cff-4b6c-a971-475fa56410f8.html](http://www.ansa.it/lombardia/notizie/2017/07/24/giudice-su-fedez-non-basta-pagare-siae_caf41db2-0cff-4b6c-a971-475fa56410f8.html) .

opere che ha in tutela, a protezione di quel diritto d'autore che si cerca di scardinare e quindi a salvaguardia di tutto il mondo degli autori ed editori".<sup>464</sup>

Che il recepimento italiano fosse incompleto è parso evidente anche ai vertici europei, i quali hanno inviato una lettera al Governo per avere chiarimenti. Il 5 settembre 2017 in occasione del Festival del Cinema di Venezia, il ministro Franceschini ha incontrato la commissaria europea per l'economia digitale Mariya Gabriel alla quale ha sottoposto una revisione completa della disciplina italiana. Il MIBACT al termine dell'incontro ha divulgato una nota che riassume quanto stabilito dal ministro sulle società di gestione collettiva, esse "devono essere senza scopo di lucro e/o controllate dai propri associati autori ed editori; non devono operare alcuna discriminazione nei confronti dei titolari di diritti, sia gestiti direttamente che attraverso accordi di rappresentanza; devono pubblicare bilancio d'esercizio, relazione di trasparenza, condizioni di adesione e tariffe; devono essere in grado di concedere licenze multi-territoriali, ovvero strumento di *one-stop-shop* di offerta legale di contenuti. Gli organismi di gestione collettiva devono quindi fondarsi e operare sulla base di criteri oggettivi, trasparenti e non discriminatori".<sup>465</sup>

Con il decreto legge n. 148 del 16 ottobre 2017<sup>466</sup> l'Italia ha successivamente stabilito espressamente la "liberalizzazione in materia di diritti d'autore" e il conseguente superamento del monopolio SIAE limitando però la concorrenza a enti senza fine di lucro e a base associativa. L'esultanza dei sostenitori del libero mercato è quindi stata bloccata sul nascere. Soundreef, società privata, è al momento ancora estromessa dall'intermediazione diretta del suo catalogo nel territorio italiano.<sup>467</sup>

È opportuno inoltre precisare come sia stata liberalizzata la gestione collettiva dei diritti esclusivi, e non la gestione dei diritti a compenso come l'equo compenso per copia privata e

---

<sup>464</sup> [https://milano.corriere.it/notizie/cronaca/17\\_luglio\\_24/milano-fedez-concerto-giudice-pagare-diritti-d-autore-all-artista-non-basta-siae-6470fbe0-705e-11e7-be1b-246fdb5746c.shtml](https://milano.corriere.it/notizie/cronaca/17_luglio_24/milano-fedez-concerto-giudice-pagare-diritti-d-autore-all-artista-non-basta-siae-6470fbe0-705e-11e7-be1b-246fdb5746c.shtml) (ultima consultazione 9 agosto 2018).

<sup>465</sup> BIONDI ANDREA, PRISCO FRANCESCO, "Il governo prepara l'addio all'esclusiva della Siae", *Il Sole 24 Ore*, 17 settembre 2017, <http://www.ilsole24ore.com/art/norme-e-tributi/2017-09-17/il-governo-prepara-l-addio-all-esclusiva-siae-154217.shtml?uuid=AEUVPOUC>.

<sup>466</sup> Poi convertito nella legge n. 172 del 4 dicembre 2017 dal Parlamento, entrambi approfonditi al capitolo 3 sezione 1.2.

<sup>467</sup> CRISAFI CRISTINA, "Addio definitivo alla Siae. Il decreto fiscale approvato dal Consiglio dei Ministri sancisce la liberalizzazione in materia di diritti d'autore", *Studio Cataldi. Il diritto quotidiano*, 15 ottobre 2017, <https://www.studiocataldi.it/articoli/27833-addio-definitivo-alla-siae.asp>.

la reprografia, che rimangono un'esclusiva di SIAE.<sup>468</sup> Il Governo, modificando così l'articolo 180 della legge 633/41,<sup>469</sup> ha dunque indubbiamente optato per l'ennesima soluzione prudente e di compromesso.<sup>470</sup> Il superamento del monopolio SIAE in materia di raccolta dei diritti d'autore ha esteso a tutti gli organismi di gestione collettiva (senza fine di lucro e a base associativa) operanti sul territorio dell'UE la possibilità di intermediare direttamente la gestione del diritto d'autore sul territorio italiano.

#### 2.1.4 Sky e i mancati pagamenti a SIAE. Soundreef e LEA

A fine anno 2017 la *bagarre* sul diritto d'autore è stata alimentata dal contenzioso aperto tra la piattaforma televisiva satellitare Sky e SIAE. Al centro della questione c'erano i diritti d'autore non pagati per le trasmissioni musicali presenti nei canali Sky e in particolar modo quelli relativi al talent show X-Factor. Gaetano Blandini ha dichiarato che Sky, dall'1 luglio 2017, non ha più corrisposto gli importi dovuti alla Società di cui è presidente.<sup>471</sup> A questa "denuncia" pubblica e sono seguite dichiarazioni da parte di entrambe le parti coinvolte, senza però trovare un accordo. Sky ha sostanzialmente bloccato i pagamenti a SIAE, motivando tale presa di posizione per l'assenza di un contratto in linea con il quadro normativo successivo al recepimento della Direttiva Barnier, che sia conscio del nuovo assetto e delle logiche liberiste. Sky vuole aprire un negoziato che ridefinisca gli importi dei contributi per il diritto d'autore che deve versare a SIAE.<sup>472</sup>

---

<sup>468</sup> CHIMENTI LAURA, "L'oligopolio delle *collecting* UE: dl. 148/2017", *LinkedIn*, 22 ottobre 2017, <https://www.linkedin.com/pulse/oligopolio-delle-collecting-ue-dl-1482017-laura-chimenti/>.

<sup>469</sup> L'articolo 180 della legge 633/41 ora recita: 1. L'attività di intermediario, comunque attuata, sotto ogni forma diretta o indiretta di intervento, mediazione, mandato, rappresentanza ed anche di 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, è riservata in via esclusiva alla Società italiana degli autori ed editori S.I.A.E. ed agli altri organismi di gestione collettiva di cui al decreto legislativo 15 marzo 2017, n. 35. [...].

<sup>470</sup> ALIPRANDI SIMONE, "Fine del monopolio SIAE: il nuovo art. 180 della legge sul diritto d'autore", *BlogSpot*, 23 ottobre 2017, <http://aliprandi.blogspot.com/2017/10/fine-monopoli-siae-nuovo-art180.html>.

<sup>471</sup> SPARACIARI ANDREA, "X Factor, Sky non paga i diritti d'autore alla Siae. Blandini: Già da luglio sono morosi, li portiamo in Tribunale", *Business Insider Italia*, 18 dicembre 2017, <https://it.businessinsider.com/x-factor-sky-non-paga-i-diritti-dautore-alla-siae-blandini-gia-da-luglio-hanno-detto-stop-li-portiamo-in-tribunale/>.

<sup>472</sup> FITTIPALDI EMILIANO, "007 operazione Rovazzi", *L'Espresso*, n. 26, 24 giugno 2018.

Stando alle modalità di recepimento della Direttiva Barnier attuate dal Governo italiano, Soundreef, essendo una società privata a scopo di lucro, non può intermediare direttamente la gestione collettiva nel nostro Paese. Vista la determinazione nel volersi imporre come alternativa a SIAE era però prevedibile che Soundreef avrebbe cercato una nuova modalità per aggirare l'ostacolo normative e continuare il suo lavoro anche in Italia. Tale operazione è riuscita alla società di Davide D'atri stipulando un accordo con LEA *Liberi Editori e Autori*,<sup>473</sup> associazione *no-profit* nata a gennaio 2018 che corrisponde ai requisiti richiesti dalla legge n. 172 del 4 dicembre 2017. È dunque la neonata LEA ad acquisire l'amministrazione in Italia di tutto il catalogo Soundreef. L'escamotage appare evidente per rapidità e modalità con cui è stata fondata LEA e sono inoltre molti i nomi ricorrenti tra le due società.<sup>474</sup> Davide D'Atri, durante la conferenza stampa di presentazione della *no-profit*, ha dichiarato come facciano parte di LEA persone a lui fidate, con la stessa finalità d'intenti di Soundreef. Inoltre la *no-profit* ha accettato l'utilizzo di metodi e tecnologie sviluppati da Soundreef.<sup>475</sup>

SIAE, appresa la notizia, ha motivato il suo sconcerto appellandosi ad una verifica della liceità di LEA da parte delle istituzioni ed autorità preposte, dichiarando come “La tutela del diritto d'autore non è una attività che si improvvisa con una associazione *no-profit* creata ad hoc, in evidente conflitto di interessi - di cui Soundreef è cliente e fornitore - e presieduta da un consigliere di amministrazione di Soundreef stessa”.<sup>476</sup>

LEA è stata inclusa nell'elenco, stilato dall'AGCOM (autorità indipendente incaricata di vigilare sul diritto d'autore), degli organismi di gestione collettiva e delle entità di gestione indipendenti autorizzati ad operare in Italia, potendo così rappresentare lecitamente gli 11 mila iscritti di Soundreef.<sup>477</sup>

---

<sup>473</sup> Lo Statuto di 25 articoli e l'Atto Costitutivo di LEA sono stati trasmessi e registrati all'Agenzia delle Entrate il 12 febbraio 2018, <https://associazionelea.app.box.com/s/310nkckoamxwc7b6a6ycz8m8zfj1o3s1>.

<sup>474</sup> Ad esempio, l'avvocato Guido Scorza è il presidente del consiglio di amministrazione di LEA e fa anche parte del consiglio di amministrazione di Soundreef.

<sup>475</sup> [https://www.rockol.it/news-683926/soundreef-affida-diritti-autori-e-editori-a-lea-fine-monopolio-siae?refresh\\_ce](https://www.rockol.it/news-683926/soundreef-affida-diritti-autori-e-editori-a-lea-fine-monopolio-siae?refresh_ce) (ultima consultazione il 06 agosto 2018).

<sup>476</sup> <https://www.siae.it/it/iniziative-e-news/siae-soundreef-la-tutela-del-diritto-d'autore-non-e-una-attivita-che-si-improvvisa> (ultima consultazione il 06 agosto 2018).

<sup>477</sup> PRISCO FRANCESCO, “Ecco la lista delle *collecting* pubblicata da Agcom: c'è anche Lea, la onlus di Soundreef”, *Il Sole 24 Ore*, 24 gennaio 2018, <http://francescoprisco.blog.ilsole24ore.com/2018/01/24/ecco-la-lista-delle-collecting-pubblicata-da-agcom-ce-anche-lea-la-onlus-di-soundreef/>.



Intervistato dopo l'annuncio della scesa in campo di LEA, Blandini, il presidente di SIAE, ha dichiarato come quello della società che rappresenta “[...] resterà una sorta di esclusiva di fatto, come c’è in Francia [...]”, concetto che incalza sostenendo che “[...] in tutti gli altri Paesi significativi esistono dei monopoli o delle esclusive di fatto, quindi questo vuol dire che l’interesse degli utilizzatori e degli autori è coincidente [...]”. Ha criticato inoltre le dichiarazioni dell’Antitrust che continua a ritenere incompleto il recepimento italiano quando invece i vertici europei si sono detti soddisfatti di quanto previsto dal decreto legge n. 148.<sup>478</sup> Sulla fondazione di LEA ha preso parola anche Adriano Bonforti, amministratore delegato di Patamu. Sostenendo che un corretto recepimento della direttiva dovrebbe permettere anche alle società a scopo di lucro di operare nella riscossione, giudica il ripiego a LEA da parte di Soundreef come una rinuncia al voler far valere le norme europee.<sup>479</sup>

### 2.1.5 L’inchiesta de L’Espresso e istruttoria AGCM. Un’ultima sentenza a favore di SIAE

Un’inchiesta de L’Espresso, pubblicata a fine giugno 2018, rende noto come SIAE abbia stanziato 400 mila euro per pagare interventi di spionaggio, eseguiti a partire dal luglio 2017, fatti dall’italiana IFI *Informazioni Finanziarie ed Immobiliari* e dalla società di *intelligence* israeliana Black Cube. Il fine dell’operazione era quello di carpire informazioni sensibili a Soundreef, per evidenziarne eventuali comportamenti scorretti durante le cause e il dibattito pubblico. I dati sono stati ottenuti dagli investigatori incontrando i principali amministratori e associati famosi di Soundreef sotto falsa identità, attraverso profili virtuali “fantoccio” o vagliando telefonate e altre fonti aperte. Blandini, presidente SIAE, ha giustificato l’operazione dicendo che quanto commissionato a IFI è una normale mossa di *business intelligence*, fatta con l’intento di salvaguardare i propri associati in modo simile a quelle condotte da molte aziende nei settori più disparati. Davide D’Atri, CEO di Soundreef, si è

---

<sup>478</sup> GIARDINA GIANFRANCO, “Blandini (SIAE): LEA è uno stratagemma elusivo pieno di avvocati e parenti. Fedez? Credo abbia un contratto da testimonial”, *DDAY.it*, 30 gennaio 2018, <https://www.dday.it/redazione/25579/gaetano-blandini-siae-direttore-generale-intervista-soundreef-lea> .

<sup>479</sup> DALENZ CHRISTIAN, “Noi di Patamu facciamo della disobbedienza civile contro il monopolio Siae. A Bonforti, ad della società, non piace l’applicazione della direttiva Barnier”, *Lumsanews.it*, 26 gennaio 2018, <https://www.lumsanews.it/patamu-disobbedienti-civili-monopolio-siae/> .

invece detto tranquillo per eventuali conclusioni a cui potrà arrivare SIAE con i dati ottenuti. SIAE in questi anni di “corsa” alla concorrenza ha puntualmente risposto a dichiarazioni e atti di Soundreef attraverso mirate campagne di comunicazione e strategie. Di particolarmente sensibile non è stato carpito molto dall’operazione di intelligente: per attirare artisti famosi Soundreef propone contratti pluriennali e sborsa anticipi sui pagamenti. Inoltre artisti diventi “simbolo” della società concorrente di SIAE, Fedez su tutti, sarebbero stati pagati sia per gli anticipi che per la “sponsorizzazione”. L’accusa di Blandini è che Soundreef tratti in modo diverso gli artisti, destinando solo ai “big” cospicui anticipi. Altro punto di domanda viene sollevato da SIAE sull’effettiva operatività della sede legale londinese di Soundreef; nella Ltd lavorerebbero solo pochi impiegati, fungendo dunque da escamotage per aggirare la legislazione italiana. SIAE accusa inoltre Soundreef di non pagare l’Iva, ma in merito a ciò D’Atri ha risposto che nella transazione delle *royalties* verso l’estero viene applicata la ritenuta d’acconto alla fonte del 30%. Questi dati per essere determinati nella lotta per la definizione di un nuovo regolamento di gestione italiana del diritto d’autore dovranno però essere validati da un tribunale, altrimenti l’investimento di *intelligence* di SIAE risulterà esser stato vano.<sup>480</sup>

Parallelamente a quanto riportato finora si è mossa l’AGCM che ha aperto, nella sua adunanza del 5 aprile 2017,<sup>481</sup> un’istruttoria ai sensi dell’articolo 14 della legge 287/90 su SIAE per verificare la presenza di condotte abusive in contrasto con l’articolo 102 del TFUE, sull’abuso di posizione dominante per quanto riguarda la gestione collettiva del diritto d’autore. Il procedimento è nato dopo la segnalazione da parte di Innovaetica Srl (Patamu), Soundreef Ltd e numerosi artisti, di come SIAE avesse messo in atto meccanismi per ostacolare l’operato di altri organismi di gestione collettiva penalizzando conseguentemente la libertà di autori ed editori di scegliere a quale *collecting* dare mandato. Altro fine dell’istruttoria è l’accertamento, a verifica di un’eventuale violazione dell’articolo 101 del TFUE, del comportamento di Assomusica *Associazione Italiana Organizzatori e Produttori Spettacoli Musica dal vivo*. Era ipotizzato che l’associazione si stesse muovendo per limitare l’azione della concorrenza tramite l’adozione di comportamenti che portano le imprese ad

---

<sup>480</sup> FITTIPALDI, “007 operazione Rovazzi”... cit..

<sup>481</sup> Bollettino AGCM n. 14 del 18 aprile 2017.

essa associate a non effettuare accordi di licenza con società concorrenti a SAIE. I termini di chiusura dell'istruttoria erano stati fissati al 30 aprile 2018. Assomusica ha presentato i suoi impegni, che verranno pubblicati in data 18 settembre 2017 sul sito dell'AGCM, consistenti nel “[...] ritirare le “Linee guida per la gestione dei rapporti con *collecting* diverse dalla SIAE” e comunicare agli associati l'avvenuto ritiro lasciando che ciascun associato adotti in piena autonomia l'atteggiamento che riterrà più appropriato in caso di licenze e/o permessi per la pubblica esecuzione di composizioni musicali tutelate dal diritto d'autore da parte di società di *collecting* diverse da SIAE. [...]”.<sup>482</sup> Nell'adunanza del 31 gennaio 2018, l'AGCM ha deliberato come obbligatori per Assomusica gli impegni presentati chiudendo conseguentemente il procedimento nei suoi confronti.<sup>483</sup> L'istruttoria contro SIAE è invece stata prorogata per due volte, una prima al 31 luglio 2018<sup>484</sup> e una seconda al 30 settembre 2018, termine fissato per la conclusione del procedimento.<sup>485</sup>

Gli autori, oltre 30 personalità di rilievo da Morricone a Mogol e da Ligabue a Salvatores, hanno reagito all'istruttoria dell'Antitrust scrivendo una lettera che conclude dicendo “La logica di puro mercato non deve distruggere una cultura di civiltà preziosa come la protezione del Diritto d'autore: Diritto di tutti gli Autori”. Ciò che temono è che il libero mercato possa danneggiare gli aventi diritto anziché agevolarli. Il giusto compenso per il lavoro degli autori non dovrebbe essere messo, a loro avviso, in pericolo da logiche di mercato conseguenti alla liberalizzazione. SIAE dal canto suo si dice in “piena conformità alle normative nazionali e comunitarie delle sue attività, sempre volte alla tutela e alla valorizzazione degli oltre 80 mila associati, rigettando con decisione qualsiasi ipotesi di ostacolo alla concorrenza”.<sup>486</sup> Sarà quindi interessante capire come SIAE riuscirà a difendere la propria posizione e se ci saranno provvedimenti da parte dell'AGCM.

---

<sup>482</sup> Bollettino AGCM n. 35 del 18 settembre 2017.

<sup>483</sup> Bollettino AGCM n. 6 del 19 febbraio 2018.

<sup>484</sup> Bollettino AGCM n. 17 del 7 maggio 2018.

<sup>485</sup> Bollettino AGCM n. 25 del 2 luglio 2018. In data 4 ottobre 2018 non è stato ancora pubblicato l'esito della conclusione del procedimento.

<sup>486</sup> [https://spettacoli.cultura.ilmessaggero.it/cultura/siae\\_morricone\\_benigni\\_33\\_big\\_spettacolo\\_scrivono\\_antitrust\\_diritto\\_autore\\_non\\_puro\\_mercato-3869297.html](https://spettacoli.cultura.ilmessaggero.it/cultura/siae_morricone_benigni_33_big_spettacolo_scrivono_antitrust_diritto_autore_non_puro_mercato-3869297.html) (ultima consultazione 7 agosto 2018).

L'ultima sentenza finora emessa sull'argomento trattato è del Tribunale di Milano e risale al 26 luglio 2018. Relativa alla causa tra SAIE e il supermercato IperMontebello avanzata ancora nel 2012, quando erano ben diverse le dinamiche normative, ha assegnato la vittoria al vecchio monopolista. Il commento di SIAE è stato: "Battuta di arresto per Soundreef i cui contratti di licenza non sono stati ritenuti dal Tribunale di Milano prova sufficiente della legittimazione ad intermediare i diritti di autori americani che hanno conferito mandato alla società di categoria statunitense ASCAP e, quindi, alla SIAE". Soundreef aveva di fatto stipulato dei contratti per la diffusione di musica d'ambiente con il supermercato in provincia di Pavia, ma essendo stati riprodotti anche brani di artisti statunitensi associati ad ASCAP il Tribunale ha potuto decretare l'inidoneità della licenza di utilizzo poiché non conforme al fatto che sussiste un contratto di reciproca rappresentanza tra SIAE e ASCAP. La società statunitense infatti non concede ai suoi autori di appoggiarsi ad altri intermediari, e permette ai suoi associati di rilasciare licenze dirette soltanto ad utilizzatori musicali. Quindi i singoli accordi tra Soundreef e gli associati ASCAP non possono essere ritenuti validi perché "non appaiono conformi alla disciplina che regola i rapporti tra ASCAP ed i propri associati".<sup>487</sup> Soundreef ha commentato la dichiarazione vittoriosa di SIAE sostenendo che l'ex monopolista non ha riportato come il Giudice abbia ritenuto fondata la richiesta di risarcimento solo per la metà dell'importo preteso. Altro aspetto desunto dalla sentenza che consente a Soundreef di trarre comunque qualcosa di positivo è dovuto al fatto che il giudice si è espresso ignorando l'argomentazione di SIAE per cui la *collecting* di D'Atri avrebbe agito in violazione del monopolio, considerandolo quindi come già superato sebbene ancora legittimato dalla legge ai tempi delle licenze illecite stipulate tra il concorrente e il supermercato.<sup>488</sup>

---

<sup>487</sup> <https://www.primaonline.it/2018/08/02/275905/diritto-dautore-siae-vince-contro-soundreef-supermontebello-tribunale-piena-legittimita-ad-intermediare/> (ultima consultazione 10 agosto 2018).

<sup>488</sup> <https://www.rockol.it/news-693905/soundreef-vittoria-della-siae-solo-a-meta#.W2jAhUdixHA.linkedin> (ultima consultazione 10 agosto 2018).

## 2.2 Soundreef e Patamu, i principali concorrenti di SIAE e il loro funzionamento

Soundreef Ltd, è stata fondata a Londra nel 2011 da Davide D'Atri e Francesco Danieli. I due fondatori erano entrati nel mercato dei diritti d'autore già nel 2006 quando crearono, sempre nella capitale inglese, Beatpick, azienda che si occupa di fornire licenze musicali per tv e internet.<sup>489</sup> Soundreef è tecnicamente un ente di gestione indipendente (ai sensi della direttiva 2014/26/UE), iscritto al registro pubblico dell'*Intellectual Property Office* del Regno Unito<sup>490</sup> e attualmente attivo in tutta Europa e nel Mondo. Nata come *start-up* ha fatto il suo ingresso in Italia a fine 2015 come Spa dopo l'investimento di 3,5 milioni da parte di VAM Investments e di LVenture Group. Fin dalla sua fondazione nel 2011, la sua mission è stata quella di porsi come valida alternativa nel mercato della gestione collettiva dei diritti d'autore offrendo ai propri associati e agli utilizzatori servizi che sfruttano tecnologie all'avanguardia e offrono supporto personalizzato. Equità, trasparenza e velocità nelle operazioni offerte sono stati i punti a suo favore perseguiti dal momento della sua nascita. Attualmente Soundreef detiene i diritti di circa 31.000 autori ed editori, per i quali gestisce licenze di utilizzo che concede a radio/tv, teatri e cinema, esercizi commerciali, etichette discografiche, organizzatori di eventi e digital service provider. Soundreef Spa sviluppa la tecnologia presente nella piattaforma di gestione dei contenuti utilizzata dalla *collecting*. La tecnologia del sistema ha come fine il monitoraggio, la raccolta e la massimizzazione delle *royalties* distribuite ad autori ed editori. Sono milioni le transazioni processate e l'obiettivo della società è quello di migliorare la sicurezza e l'efficacia dei servizi. Soundreef Ltd è stata acquistata da Soundreef Spa a fine 2015.<sup>491</sup>

Come precedentemente visto,<sup>492</sup> è ora la *no-profit* LEA a riscuotere in Italia i diritti d'autore per conto di Soundreef. LEA contratta e raccoglie i diritti relativi alle utilizzazioni provenienti da eventi di musica dal vivo, musica d'ambiente e licenze radio/tv mentre Soundreef continua a gestire direttamente i diritti provenienti dagli utilizzi online, perché regolamentati a livello europeo e non nazionale. Per quanto riguarda l'operato di LEA, quest'ultima ha garantito agli

---

<sup>489</sup> BALDI CHIARA, "Storia della startup che ha fregato la Siae: Soundreef", *StartupItalia! WeBlog Storie*, 2 novembre 2015, <http://blog.startupitalia.eu/79574-20151102-soundreef-spiegato>.

<sup>490</sup> È stata riconosciuta come società di gestione collettiva dal marzo 2016.

<sup>491</sup> <http://www.soundreef.com/chi-siamo/> (ultima consultazione 7 agosto 2018).

<sup>492</sup> Per approfondire la fondazione di LEA si veda il capitolo 3 sezione 2.1.4.

iscritti a Soundreef procedure di rendicontazione analitiche incassando un aggio in linea con quanto richiesto da SIAE. Per il monitoraggio e la rendicontazione utilizza le tecnologie sviluppate da Soundreef.

Essendo comunque Soundreef il “cervello” del sistema è opportuno analizzarne il funzionamento.

Per autori ed editori l’iscrizione è gratuita ed effettuabile online; la procedura prevede come ultima fase il deposito degli mp3 dei brani per i quali si vuole ottenere la corresponsione dei relativi diritti d’autore.<sup>493</sup> In Italia, LEA rilascia le licenze agli utilizzatori ed effettua le riscossioni che poi Soundreef ripartisce attraverso una rendicontazione totalmente analitica.

Il servizio “Live” consente la raccolta dei diritti provenienti da concerti ed esibizioni dal vivo mediante un servizio analitico al 100%. I calcoli avvengono entro sette giorni dall’esecuzione e i mandanti ricevono i pagamenti entro novanta giorni. Come corrispettivo per la sua attività Soundreef trattiene il 25% sui compensi, per le esecuzioni pubbliche, poi incassati dal mandante. Attraverso un’attività di monitoraggio, incrociata con i dati provenienti dai broadcaster, Soundreef crea un report dei passaggi in radio e tv fatti dai brani dei propri mandanti. Gli associati potranno poi visionare sul portale i passaggi dei loro brani entro 48 ore dall’esecuzione. Per questa categoria di diritti l’aggio trattenuto da Soundreef è del 19%.

L’ente di D’Atri era nato offrendo un servizio di diffusione di musica d’ambiente, attività ancora disponibile che dà la possibilità ai brani degli associati di essere inseriti nella diffusione di esercizi in 20 Paesi del mondo. Anche in questo caso la rendicontazione avviene in modo analitico e trasparente visto che ogni *store* aderente deve fornire un report della programmazione musicale. Dal portale Soundreef il mandante può dunque visionare dove e

---

<sup>493</sup> La gestione dei brani può avvenire in modo “totale” se l’autore che li deposita detiene il 100% dei diritti o la esegue in concomitanza con gli altri aventi diritto. Se l’autore non si ha stipulato alcun contratto di edizione deve inoltre attribuirsi le percentuali del 50% sui campi “autori ed editori” sia per i DEM (Diritti di Esecuzione Musicale) che per i DRM (Diritti di Riproduzione Meccanica). Inoltre deve selezionare anche la percentuale dei diritti connessi che detiene che se è del 100% permette l’iscrizione della propria musica anche al servizio In-Store (musica d’ambiente per esercizi). Nel caso in cui vi siano co-autori, per l’iscrizione al servizio di musica d’ambiente, essi dovranno essere tutti iscritti al portale Soundreef e dichiarare congiuntamente la percentuale di diritti detenuta. Segue a queste dichiarazioni l’*upload* dei file mp3. Nel caso in cui un autore non detenga il 100% dei diritti e voglia iscriversi a Soundreef per tutelare la propria percentuale può farlo attraverso la “gestione parziale”. Per le due tipologie di gestione è possibile selezionare i tipi di servizi e territori che si vogliono attivare per l’amministrazione dei propri diritti da parte di Soundreef. Tratto da [http://www.soundreef.com/blog/deposito\\_opere\\_guida\\_pratica\\_autori\\_editori/](http://www.soundreef.com/blog/deposito_opere_guida_pratica_autori_editori/) (ultima consultazione 7 agosto 2018).

quando un suo brano sia stato trasmesso (le commissioni trattenute da Soundreef sono del 20% per questo servizio).

Aspetto spinoso della raccolta dei diritti è quello delle utilizzazioni delle opere che avvengono in rete. Anche in questo caso Soundreef riesce a calcolare le *royalties* in base all'effettivo utilizzo. Tramite appositi accordi riscuote i diritti relativi ai passaggi che le opere fanno nelle principali piattaforme online (YouTube, Spotify, Deezer, GooglePlay, Apple Music, Soundcloud, Tidal, iTunes, Amazon).<sup>494</sup> Soundreef, da maggio 2018, è la prima *collecting* a rendicontare mensilmente i passaggi sui canali di YouTube. Le *royalties* generate dalla piattaforma di Google sono versate agli aventi diritto ogni tre mesi. Dagli utilizzi online (*streaming, download, webcasting, ...*) Soundreef trattiene il 19% di commissione.

Il servizio DRM (diritti di riproduzione musicale) permette di fornire licenze ai produttori e alle etichette che stampano le copie di un disco permettendo un conteggio analitico delle *royalties* (sulla riproduzione fotomeccanica viene applicato un aggio del 9%).

Per tutelare i suoi mandati Soundreef ha stipulato un accordo con Safe Creative, azienda che fornisce un servizio di registrazione e tutela delle opere certificandone la paternità attraverso marcatura temporale, prova inconfutabile in caso di controversie legali e accuse di plagio.

Come precisato nell'Accordo per la gestione dei diritti, il recesso di mandato può essere chiesto dai mandanti per iscritto e con un preavviso di almeno 60 giorni.

Anche per gli utilizzatori di Soundreef sono attivi servizi online che permettono la richiesta delle licenze in modo facile ed immediato.

Le licenze per la diffusione di musica d'ambiente, acquistate dagli esercenti, contengono il catalogo Soundreef suddiviso per genere, stile e testi per agevolare una corretta scelta della musica da trasmettere.

---

<sup>494</sup> Nel gennaio 2018 Soundreef ha chiuso un accordo con la società di gestione dei diritti d'autore svizzera SUIA grazie a cui le due *collecting* raccolgono e ripartiscono reciprocamente i diritti dei propri autori ed editori per le utilizzazioni multi-territoriali online. Le due società con tale accordo hanno unito i rispettivi repertori per rapportarsi al meglio con alcuni dei più importanti DSP *Digital Service Provider* (Apple Music, Apple iTunes, Google Play, Amazon, Beatport, Deezer, Napster, Soundcloud, Spotify, Starmaker, Tidal, 7Digital, Vevo, Qobuz e Traxsource). Altra novità importante per Soundreef è stata l'accesso alla piattaforma MINT, creata da SUIA con la *collecting* statunitense SESAC, che gestisce dunque le utilizzazioni online multi-territoriali anche del repertorio della società di D'Atri. La critica di SIAE, espressa tramite comunicato, su tale annuncio esprime perplessità legata al fatto che Soundreef si è sempre detta tecnologicamente avanzata e invece ora si affida a terzi per monitorare i passaggi online. SIAE rivendica che per la gestione dei diritti online ha stretto contratti con oltre 3.000 DSP e che controlla i diritti dei propri mandatari attraverso il *Licensing Hub Armonia*, creato in collaborazione con importanti società europee tra cui la spagnola SGAE e la francese SACEM, che permette l'accesso al repertorio di SIAE.

Radio e Tv che intendono utilizzare il repertorio affidato a Soundreef sono tenute a contattare la *collecting* di D'Atri tramite il *form* presente sul sito. Seguirà la stipulazione di una licenza apposita alle loro esigenze. Analogamente deve comportarsi chi voglia utilizzare online il catalogo o stampare dischi contenenti brani depositati a Soundreef. Chi organizza un evento privato può richiedere una licenza apposita per diffondere brani del catalogo Soundreef.

Gli organizzatori di eventi pubblici possono richiedere licenze apposite per artisti registrati a Soundreef. La richiesta del permesso può avvenire solamente online, attraverso un borderò digitale pre-compilato, e prevede che anche l'organizzatore sia iscritto al portale. Dal database l'organizzatore seleziona gli artisti Soundreef che si esibiranno.

Nascono degli interrogativi quando in uno stesso contesto, si esibiscono autori diversi iscritti a Soundreef e a SIAE o nel caso in cui un autore esegua i suoi brani tutelati da Soundreef e delle cover di artisti iscritti a SIAE. In questi casi l'organizzatore dovrà richiedere una licenza anche a SIAE e nei permessi delle due *collecting* saranno indicati i brani di competenza. I costi saranno dunque ripartiti tra le due licenze in base alle percentuali di diritti gestiti da Soundreef e SIAE, senza oneri aggiuntivi per l'organizzatore.

Essendo però LEA ad intercedere per conto di Soundreef sul territorio Italiano, attualmente con la creazione dell'evento online dal profilo artista o organizzatore Soundreef viene automaticamente generata una licenza LEA. Per i tariffari bisogna dunque far riferimento a quest'ultima.<sup>495</sup>

---

<sup>495</sup> La procedura di creazione di un evento live se effettuata dall'artista prevede che sia creato l'evento sulla sezione dedicata del portale Soundreef. Nell'evento devono essere indicati giorno, luogo e artisti partecipanti, anche qualora siano iscritte ad altre *collecting*. È possibile segnalare chi è il principale artista del concerto e chi è di supporto. Una volta inseriti questi dati l'artista può indicare il repertorio che eseguirà e a questo punto l'organizzatore potrà fare la richiesta di licenza. Il procedimento è analogo se è l'organizzatore a creare l'evento sul portale. Al termine di firma e accettazione da parte dell'artista si genera la licenza e si può procedere al pagamento. Le tariffe sono calcolate in base al cachet percepito dall'artista. Se è inferiore a 300 € la licenza è calcolata in base alla capienza del luogo in cui si svolge il concerto e se è richiesta da un'associazione culturale va da un minimo di 19 € (con capienza 0-150 persone) ad un massimo di 99 € (con capienza 1001-2000 persone, se la capienza è superiore il costo va concordato con LEA), se invece la richiesta arriva da una società di capitali la tariffa minima è di 29 € (con capienza 0-150 persone) e la massima di 650 € (con capienza 2001-3000, se la capienza è superiore il costo va concordato con LEA). È possibile sostituire questa tariffazione contattando LEA e calcolando i costi della licenza in base all'8% degli introiti della biglietteria. Quando il cachet è invece superiore a 300 € la licenza LEA ha un costo percentuale del 10% su cachet tra 300 e 750 €, del 12% su cachet tra 751 e 2000 €, del 15% su cachet oltre 2000 €. Nel caso di eventi live con artisti sia Soundreef/LEA che SIAE il corrispettivo della licenza di LEA è calcolato in proporzione alla percentuale dei diritti gestiti da LEA dei brani eseguiti rispetto a SIAE. Esso non comporta costi aggiuntivi ed è calcolato in caso di presenza di biglietto d'ingresso in base all'imponibile C1 o se ad ingresso gratuito secondo il forfettario SIAE. Per approfondimenti <https://app.box.com/s/odkrym3y05mrjlvnjbmryrt4etfxj4m92> (ultima consultazione 8 agosto 2018).



Patamu è una piattaforma online, gestita da Innovaetica SRL fondata nel 2012 da Adriano Bonforti, che offre un servizio di marcatura temporale e di raccolta *royalties* dai concerti live. Nata come *start-up*, sostenuta da investitori privati e grazie a premi derivanti dalle vincite dei concorsi “Inventare il Futuro” dell’Università Alma Mater di Bologna e “Fondo per la creatività” della Provincia di Roma, conta oggi 70852 opere protette e 17334 utenti iscritti. Ad essi fornisce anche un servizio agevolato di consulenza legale su copyright e Creative Commons.

Forte dell’utilizzo di tecnologia all’avanguardia, tutela artisti e creativi generando prove d’autore per le loro opere. Ciò avviene grazie alla marcatura temporale, un legale metodo informatico che attribuisce data certa ad un file permettendo dunque agli autori di pubblicare e condividere in sicurezza perché provvisti di una prova inconfutabile di paternità. Con questo sistema Patamu non acquisisce la gestione dei diritti degli autori, i quali mantengono quindi pieno controllo e autonomia sulle proprie opere, decidendo che utilizzo farne. Il servizio può essere sfruttato da creativi di diversi ambiti, le opere inserite nei registri di Patamu possono essere brani musicali, scritti, fotografie, software e sviluppo IT, articoli giornalistici, ricerche scientifiche, progetti di design e moda, opere derivata (es. *remix* o *mash-up*). La marcatura temporale può avvenire con due gradi di tecnologia. Attraverso “marcatura classica” o tramite tecnologia “blockchain”. La differenza tra le due è che la prima è rilasciata da un ente certificatore istituzionale ed è garantita per 20 anni, mentre la seconda utilizza una rete di distribuzione blockchain mondiale, nel caso di Patamu quella della *criptovaluta* Bitcoin.<sup>496</sup> Una volta registrata l’opera l’autore è libero di distribuirla ponendola sotto copyright o Creative Commons. Per il servizio di *registry*, Patamu ha previsto diversi tipi di account. È anche possibile testarne il funzionamento in modalità gratuita per 15 giorni, durante i quali però non è possibile scacciare le prove d’autore generate. La protezione di una singola opera

---

<sup>496</sup> La modalità classica è valida in tutti i Paesi che hanno aderito alla Convenzione di Berna e il sistema è validato e riconosciuto dall’Unione Europea perché l’autorità certificante produttore delle marcature temporali è iscritta come TSPq *Trust Service Provider* qualificato per la fornitura di servizi riconosciuti a livello europeo dal regolamento 2014/910/UE eIDAS *electronic IDentification Authentication and Signature* sui servizi di Digital Trust. La tecnologia blockchain consiste invece in un registro la cui validità è data ogni secondo da milioni di computer presenti sul globo, rappresentando dunque un’alternativa efficace, garantita dallo stesso protocollo matematico su cui si basa, per la certificazione della data certa di un deposito. <https://www.patamu.com/index.php/it/patamu/item/346-patamu-registry.-blockchain-e-marcature-digitali> (ultima consultazione 7 agosto 2018); <https://www.patamu.com/index.php/it/aboutpatamu> (ultima consultazione 8 agosto 2018).

ha un costo di 10 € mentre i due tipi di account “Advanced” e “Professional”, della durata di un anno, costano rispettivamente 36,60 € e 73,20 €. <sup>497</sup>

L'altro principale servizio offerto da Patamu è legato alla riscossione dei proventi per diritto d'autore dei concerti. Il sistema si pone come alternativa a SIAE, è un servizio analitico e trasparente. Il servizio si attiva attraverso la compilazione di un borderò online, che funge da permesso di esecuzione, accessibile al sito di Patamu, non comporta vincoli o esclusive di permanenza e può essere utilizzato senza limitazioni. È l'artista iscritto al portale che inserisce i dati dell'evento in cui dovrà esibirsi e sarà poi Patamu ad inoltrare la richiesta agli organizzatori tramite e-mail. Essi, una volta dato riscontro positivo, procederanno al pagamento, e la transizione sarà visionabile sul profilo dell'artista interessato. Tramite conto PayPal quest'ultimo potrà incassare la somma. <sup>498</sup> Il sistema Patamu Live elude quindi l'intermediazione di SIAE e la licenza di esecuzione fornita permette l'esecuzione di brani di autori non iscritti ad altre *collecting* o che ne abbiano limitato il mandato sui live. Anche un iscritto a SIAE o ad altra società può richiedere la licenza Patamu sempre previa limitazione al mandato sui live. Con la compilazione del borderò Patamu il gestore è dunque esente dal pagamento alla SIAE se i brani eseguiti non appartengono al catalogo SIAE o se sia stata fatta la limitazione di mandato per i live. SIAE non può infatti esigere pagamenti di diritti d'autore per brani non facenti parte del suo repertorio. Nel caso in cui in uno stesso evento vengano eseguiti sia brani sotto licenza Patamu che appartenenti al catalogo SIAE, l'organizzatore dovrà munirsi di un doppio permesso. Patamu richiederà il pagamento di un permesso

---

<sup>497</sup> Se si decide di proteggere una singola opera il servizio offerto consente di: usare tecnologia di protezione Legal Timestamp, proteggere un'opera, eseguire il *download* della prova d'autore, avere visibilità privata, effettuare *upload* di file fino a 500 mb, inserire coautori nel permesso, caricare file multipli per singolo deposito (file zip), eseguire l'*upload* di file *zip* con password per privacy totale. Con l'account Advanced si può disporre di: tecnologia di protezione Legal Timestamp, eseguire l'*upload* di massimo 5 opere al mese, effettuare il *download* di massimo 30 prove d'autore, visibilità privata, *upload* di file fino a 100 mb, rinnovo non obbligatorio. L'account Professional invece permette di: usufruire della tecnologia di protezione Legal Timestamp, effettuare l'*upload* di opere illimitate, eseguire *download* illimitati delle prove d'autore, avere visibilità privata, caricare file fino a 500 mb, inserire coautori nel permesso, utilizzare di uno pseudonimo/nome d'arte, caricare file multipli per singolo deposito (file zip), eseguire l'*upload* di file *zip* con password per privacy totale, non rinnovare obbligatoriamente.

<sup>498</sup> Il tariffario Patamu è calcolato in base alla capienza del luogo che ospita il concerto. Il costo per l'organizzatore, sprovvisto di iva, è dato da un prezzo fisso che va da un minimo di 10 € (per capienza 0-50 persone) ad un massimo di 60 € (per capienza 501-1000 persone) al quale va sommato il numero delle opere eseguite (massimo 15 per il calcolo), moltiplicate per il loro singolo costo che va da 3 € (per capienza 0-50 persone) a 10 € (per capienza 501-1000 persone). Gli artisti possono eseguire più di 15 opere, tale numero è il massimale per il conteggio. Il prezzo massimo totale della licenza non può superare 55 € per luoghi con capienza 0-50 persone e 210 € per luoghi con capienza 501-1000 persone. La tabella del tariffario è stata ottenuta contattando l'helpdesk di Patamu.

proporzionato al numero di brani eseguiti.<sup>499</sup> Per il servizio l'autore può scegliere la quota di trattenimento di Patamu che va dal 20 al 30%.

---

<sup>499</sup> <http://patamulive.com> (ultima consultazione 8 agosto 2018).

## Sezione 3, La musica in rete e i metodi *open* di licenza creativa.

### La proposta di nuova direttiva UE

#### 3.1 Musica in rete: *file sharing*, *download* e *streaming* musicale

Distribuzione e fruizione della musica sono notevolmente mutati conseguentemente all'evoluzione tecnologica. Le nuove modalità, sorte sul finire degli anni '90, hanno visto contrapporsi gli interessi dell'industria tecnologica, delle case discografiche/produttori di musica e dei consumatori/utilizzatori. Le case discografiche hanno inizialmente cercato di trasporre le logiche del mercato "fisico" dei supporti tangibili al consumo musicale mediato dalla rete internet. Il tentativo non ha avuto riscontri vista la sostanziale diversità nelle modalità di diffusione e distribuzione della musica nel web che avviene mediante: *file sharing*, *download* e *streaming*.

La rete, rivoluzionando le logiche dell'industria musicale, ha da un lato penalizzato l'affermato assetto commerciale di distribuzione delle *major* discografiche e dall'altro permesso ad autori ed etichette indipendenti di sfruttare le sue enormi potenzialità, dando così la possibilità di distribuire fonogrammi a costi irrisori rispetto alle modalità "fisiche" tradizionali. Grazie alla rete le *major* discografiche hanno comunque potuto accrescere la loro capacità di monitorare e analizzare i gusti e le tendenze del pubblico avvantaggiandosi nelle scelte commerciali, influenzando e condizionando le logiche dell'industria musicale.

La fruizione di contenuti digitalizzati<sup>500</sup> è una delle caratteristiche della società dell'informazione. La digitalizzazione ha pesato sulla diffusione dei contenuti frutto della creatività e quindi protetti da diritto d'autore poiché, a livello domestico, è possibile effettuare e condividere mediante la rete copie di opere in pochi istanti. Tali potenzialità costituiscono una vera novità che influisce anche sui sistemi di tutela e controllo del diritto d'autore. Oltre all'immaterialità del diritto d'autore con la digitalizzazione dei contenuti manca anche un supporto tangibile e facilmente tracciabile su cui le opere sono fissate.

---

<sup>500</sup> La digitalizzazione delle opere provoca la separazione dell'atto creativo dal suo tradizionale supporto materiale, che nel caso della diffusione online diventa dunque superfluo.

Le sostanziali innovazioni delle opere digitalizzate sono la dematerializzazione dei contenuti, la conseguente facilità di elaborazione e la possibilità di fruizione in tempi e luoghi diversi del mondo a velocità impossibili per i supporti fisici. La musica si è inoltre ben prestata a questo tipo di cambiamenti grazie anche alla sua precedente evoluzione nei metodi di produzione, passati da analogici a digitali. Le sfide poste dall'era digitale alla tutela del diritto d'autore sono: la facilità di riproduzione, che può avvenire con mezzi tascabili e con un costo limitato; l'impossibilità di distinzione tra file originale e copia; la facilità di distribuzione delle opere. Se da un lato il diritto d'autore cerca di riconoscere i diritti esclusivi degli autori nel contesto digitale, in cui l'attribuzione dell'opera è così labile, come in quello "fisico", dall'altro la tecnologia "mina alla base la possibilità di rendere coercibili ed effettivi tali diritti".<sup>501</sup>

Le tecnologie di produzione digitale hanno facilitato anche la possibilità di estrarre frammenti da file musicali e riutilizzarli come campionamenti o semplicemente reinserendoli in altre opere. Questo processo fa sorgere l'interrogativo, legato al diritto d'autore, se tali casi siano plagio<sup>502</sup> o episodi di citazione legittima. La citazione è una pratica che si ritrova già ben prima dell'avvento della musica digitale ed è dunque difficile a livello normativo stabilire come comportarsi in tali casistiche.<sup>503</sup>

La dematerializzazione delle opere digitalizzate e la globalizzazione degli scambi non permettono una tutela giuridica pari a quella che è possibile concedere alle opere su supporti tradizionali. È altresì da considerare che nell'epoca della *New (o Net) Economy* hanno acquisito valore proprio idee, concetti ed immagini privi di un supporto tangibile e che i beni fisici stanno diventando sempre meno rilevanti. In ogni caso le nuove modalità di produzione, distribuzione e fruizione della musica e degli altri contenuti attraverso il web non sanciscono la fine del copyright ma obbligano ad un ripensamento degli strumenti di tutela.<sup>504</sup>

---

<sup>501</sup> DI COCCO, PELINO, RICCI, *Il diritto d'autore nella società dell'information technology...* cit., pp. 9-11.

<sup>502</sup> Il plagio consiste nell'illecita rivendicazione totale o parziale di un'opera dell'ingegno altrui coperta da diritto d'autore. Nella Legge italiana sul Diritto d'Autore non vi sono disposizioni a riguardo ma sono disposti articoli in merito alla contraffazione. In ambito musicale il plagio è ipotizzabile qualora un brano susciti nell'ascoltatore il riconoscimento di una composizione antecedente coperta da diritti d'autore. In Italia il giudice per accertare l'accusa di plagio nomina un consulente tecnico d'ufficio che esegue la perizia del caso. Non sono fissati standard per cui un minimo di note o battute musicali uguali tra le opere configurino il plagio.

<sup>503</sup> SIBILLA GIANNI, *Musica e media digitali*, Milano, Bompiani, 2010, p. 78.

<sup>504</sup> SIROTTI GAUDENZI ANDREA, *Proprietà intellettuale e diritti della concorrenza. Volume IV. Comunicazioni elettroniche e concorrenza*, Torino, UTET, 2010, p. 59.

La proprietà intellettuale è stata considerata dai legislatori comunitari importante per la crescita dell'occupazione e lo sviluppo della concorrenza, oltre che per la promozione dell'innovazione e delle attività di creazione. È necessario trovare il non facile equilibrio tra legittima remunerazione per i creatori e massima diffusione di opere, idee e conoscenze.<sup>505</sup> All'interno della società dell'informazione il giurista deve dunque cercare le modalità più appropriate per tutelare ogni diritto minacciato utilizzando le norme esistenti.<sup>506</sup>

Prima dell'introduzione della tecnologia *streaming*<sup>507</sup> per riprodurre file contenenti opere creative era necessario eseguirne il *download*,<sup>508</sup> quindi effettuarne una copia sul proprio dispositivo.<sup>509</sup> Oltre che sui siti web, gli utenti della rete possono venire in possesso di file da scaricare attraverso il *file sharing* sistema che consente la condivisione e il successivo *download* di contenuti. Attraverso questo sistema, mediato da appositi programmi, i computer dei diversi utenti sono in connessione tra loro con la possibilità di scaricare file presenti in un *server* (*client server*) o condivisi direttamente da altri utilizzatori del servizio grazie ad una rete *peer to peer*. In quest'ultima tutti i computer connessi alla rete mettono a disposizione degli altri utenti aderenti i contenuti presenti nei loro *hard-disk* (in questo caso gli utenti sono allo stesso tempo *client* e *server*). Il primo esempio di *file sharing* musicale è stata la rete Napster,<sup>510</sup> ibrida perché sia *peer to peer* che con *server* centralizzato sfruttato come database.<sup>511</sup>

Il sistema di *file sharing* non può essere giudicato a priori illegale poiché non nasce per condividere file illecitamente e, neppure il salvataggio di file tutelati su un hard-disk privato

---

<sup>505</sup> SIROTTI GAUDENZI, *Proprietà intellettuale e diritti della concorrenza. Volume IV...* cit., p. 344.

<sup>506</sup> *Ivi*, p. 351. Per approfondire le normative a riguardo si faccia riferimento al capitolo 2 sezione 1.4.

<sup>507</sup> Lo *streaming* consiste in un flusso di dati trasmessi da una fonte-sorgente a uno o più utenti attraverso una rete telematica. I dati sono riprodotti man mano che arrivano sul dispositivo atto alla riproduzione e non sono scaricati. Essi sono inviati in formato compresso e successivamente decompressati dal dispositivo che li deve riprodurre. Attraverso un *buffer* il dispositivo immagazzina i dati che altrimenti latenze e micro interruzioni della rete potrebbero provocare blocchi della riproduzione. Si parla di *streaming on demand* quando, su richiesta dell'utente, avviene la riproduzione di contenuti i cui file sono stati precedentemente caricati e compressi su di un server. Nello *streaming live* invece la trasmissione e la ricezione dei contenuti avviene in tempo reale, senza che l'utente possa decidere quando fruirne.

<sup>508</sup> Con *download* si intende, in informatica, l'atto di ricevere o prelevare da una rete telematica un file, trasferendolo sul disco rigido/*hard disk* del dispositivo dell'utente. L'azione inversa è definita *upload*.

<sup>509</sup> CALOGERO ARMANDO, *Streaming online e tutela del diritto d'autore*, Napoli, Jovene editore, 2011, pp. 1-2.

<sup>510</sup> Il caso Napster sarà visto con maggior dettaglio in seguito in questa sezione.

<sup>511</sup> CALOGERO, *Streaming online...* cit., pp. 3-6.

può essere vietato per il diritto alla copia privata (in Italia presente all'articolo 71-*sexies* della legge 633/41).<sup>512</sup>

Ma come si arriva a generare le *royalties* poi distribuite agli aventi diritto? Il principio su cui si basa la *net economy* è sempre lo stesso fin dai suoi albori. Il *business model* mira alla creazione di ampie *community* di utenti i cui interessi, carpiti dalle loro interazioni con il web, sono “venduti” a società di marketing e a inserzionisti pubblicitari. Le attuali piattaforme di streaming musicale distribuiscono agli aventi diritto *royalties* derivate dalla pubblicità e dagli abbonamenti ai loro servizi.

Questo meccanismo era quello messo in atto anche dalla sopra citata Napster, *start-up* di distribuzione musicale di tipo *peer to peer* coadiuvato da server centrale.<sup>513</sup> Il sistema scardinava le consuete modalità di diffusione musicale sperando che il successo generato portasse le *major* ad un accordo per il pagamento forfettario di diritti d'autore o alla sua conversione, sempre da parte delle *major*, in un canale legale di distribuzione online. La RIAA *Recording Industry Association of America* passò però ad un contrattacco legale che la vide trionfare grazie all'applicazione del DMCA *Digital Millennium Copyright Act*. L'azione legale, iniziata il 3 dicembre 1999, basava l'accusa a Napster sul favoreggiamento di atti di pirateria compiuti dagli utenti dei servizi messi a disposizione e di ricevere vantaggio patrimoniale nell'illecito commesso dai suoi utilizzatori.

La vittoria definitiva per RIAA avvenne il 12 febbraio 2001 quando i giudici della Corte d'appello decretarono l'impossibilità di Napster di controllare lo scambio illegale che avveniva attraverso la sua piattaforma e di adempiere a quanto deciso il 26 luglio 2000 dal tribunale federale di San Francisco: l'applicazione di “filtri” che inibissero l'uso illegale del servizio. Il tutto decretato a breve distanza, negli ultimi mesi del 2000, dall'inizio dell'assorbimento della *start-up* da parte della *major* BMG, del gruppo Bertelsmann. Si stava dunque concretizzando l'obiettivo di Napster di diventare parte del sistema di vendita

---

<sup>512</sup> ALIPRANDI, *Capire il copyright...* cit., p. 126.

<sup>513</sup> Il fondatore del sistema Napster è Shawn Fanning che nel maggio 1999, ancora studente della Northeastern University di Boston, ha iniziato a diffondere ad amici e conoscenti il programma. L'idea di base del sito è quello della cooperativa virtuale grazie a cui gli utenti del servizio scambiano tra loro file musicali con la mediazione di un server centrale che permette la ricerca e la distribuzione dei file immagazzinati negli hard disk dei singoli utilizzatori. Nell'estate 2000 gli utenti del servizio ammontavano a 37 milioni e, l'8,5% degli 80 milioni di ascoltatori statunitensi di musica scaricava brani con Napster. Nello stesso periodo erano presenti 600.000 file nel catalogo centrale.

digitalizzata di una *major*. Durante il processo Napster sosteneva che il suo intento era quello di favorire lo scambio e la diffusione di contenuti non coperti da copyright e che quindi non poteva essere imputabile dell'uso illegale fatto dai suoi utenti. Questa motivazione fu invalidata per un motivo tecnico: il flusso di dati era governato da un server centralizzato che poteva dunque impedire l'uso illegale delle tecnologia.

La situazione non poteva comunque dirsi risolta poiché l'industria discografica ad inizio millennio subì un notevole calo delle vendite dovuto anche al sorgere di altri metodi alternativi per la diffusione della musica.

Fu l'utilizzo della sola tecnologia *peer to peer* ad eludere l'immagazzinamento dei file in un server centrale.<sup>514</sup> Gli ex utilizzatori di Napster si sono dunque potuti avvicinare ad altri sistemi di *file sharing* presto oggetto di azioni di dissuasione psicologica da parte della RIAA. La stessa associazione intraprese anche azioni legali e ideò un sistema per la scansione delle reti *peer to peer* con l'intento di identificare i file protetti da copyright scambiati e gli indirizzi Ip di chi li inviava illegalmente, insistendo anche nel convincere gli *internet service provider* a rivelarne i nominativi degli utenti.<sup>515</sup>

Il caso Napster è dunque uno spartiacque rilevante per tutte le successive modalità di diffusione e consumo musicale degli anni 2000.<sup>516</sup>

Il successo della diffusione della musica digitale ha avuto come fattore determinante la creazione del formato mp3.<sup>517</sup> Inoltre la musica ha avuto il vantaggio di essere il primo contenuto digitalizzato e diffuso con successo grazie alla sua modalità di fruizione finale che sostanzialmente non cambia rispetto al precedente supporto tradizionale. Altro aspetto rilevante è rappresentato dall'abbattimento dei costi che ha subito la produzione musicale con l'avvento della digitalizzazione di tutte le fasi della sua catena produttiva. La tecnologia a supporto della nuova modalità di fruizione si è inoltre sviluppata conseguentemente. Rio PMP300, il primo lettore mp3 della storia è apparso sul mercato nell'ottobre 1998, frutto del

---

<sup>514</sup> Il successo di Napster, chiuso dopo le azioni legali condotte dalle *major* discografiche statunitensi, ha incentivato il sorgere di altre realtà simili che agivano come rete *peer to peer* al 100% come Gnutella e Freenet. Successivamente si sono affermate realtà come eMule e eDonkey che agiscono concedendo agli utilizzatori la possibilità dare una priorità alle fonti del *download*, per accelerare la ricerca di dati durante il *download*.

<sup>515</sup> FORMENTI CLAUDIO, *Not economy. Economia digitale e paradossi della proprietà intellettuale*, Milano, ETAS, 2003, pp. 6-15.

<sup>516</sup> NESPOR, DE CESARIS, *Internet e la legge...* cit., pp. 193-97.

<sup>517</sup> Tecnologia che permette una compressione dei file rimuovendo le frequenze non udibili dall'orecchio umano grazie a cui si è notevolmente ridotta la quantità di memoria digitale necessaria per ogni brano musicale



lavoro dell'azienda californiana Diamond Multimedia System, era una sorta di lettore cd portatile dotato di una memoria su cui trasferire brani mp3.<sup>518</sup>

Per far fronte al fenomeno del *file sharing* le industrie discografiche si sono a loro volta attrezzate disponendo un sistema legale di negozio musicale digitale. Il primo esempio di tali piattaforme è sorto però solo nel 2003, e si tratta dell'iTunes store di Apple. Il colosso della Silicon Valley ha inoltre sviluppato una gamma di apparecchi elettronici portatili in grado di riprodurre file mp3, gli iPod. I lettori mp3 Apple hanno segnato il primo decennio degli anni 2000 come strumento top gamma per la riproduzione portatile di musica. Di come la modalità di fruizione stia cambiando rapidamente è d'esempio la notizia del luglio 2017 in cui l'azienda californiana ha annunciato lo stop alla produzione di due dei tre modelli di I-pod ancora in produzione. Rimane infatti ancora disponibile il dispositivo nella sua "declinazione" *touch* che permette l'utilizzo della rete e la possibilità di utilizzare applicazioni che vanno ben al di là di un riproduttore di file musicali. Il mercato musicale sta infatti passando sempre più alla modalità *streaming*.<sup>519</sup>

L'utilizzo dello *streaming* comporta qualora ci sia diffusione e fruizione di contenuti protetti da diritto d'autore la necessità di capire se essi siano utilizzati in modo lecito e non lesivo nei confronti degli aventi diritto. La materia in tale ambito assume caratteri difficili in quanto la "convergenza digitale" e la modalità *streaming* sono ormai integrate in tutti gli ambiti della comunicazione telematica. Autorizzazioni e sistema sanzionatorio devono quindi assumere un consolidato *modus operandi* che tuteli chi produce i contenuti trasmessi sulla rete.<sup>520</sup> Le varie piattaforme online che distribuiscono contenuti hanno infatti serie politiche relative al copyright.<sup>521</sup> Una delle contrapposizioni di interessi generate dalla rete vede opposti gli utenti che vogliono usufruire dei contenuti liberamente, senza censure e con un minor esborso economico possibile e gli autori i quali generalmente chiedono remunerazione per il loro lavoro e tutela da modifiche che i file digitali possono facilmente subire. Se il

---

<sup>518</sup> NESPOR, DE CESARIS, *Internet e la legge...* cit., pp. 187-89.

<sup>519</sup> COSIMI SIMONE, "Addio iPod Nano e Shuffle: Apple manda in pensione i lettori musicali", *La Repubblica.it*, 28 luglio 2017, [http://www.repubblica.it/tecnologia/prodotti/2017/07/28/news/addio\\_ipod\\_nano\\_e\\_shuffle\\_apple\\_manda\\_in\\_pensione\\_i\\_lettori\\_musicali-171838933/](http://www.repubblica.it/tecnologia/prodotti/2017/07/28/news/addio_ipod_nano_e_shuffle_apple_manda_in_pensione_i_lettori_musicali-171838933/).

<sup>520</sup> CALOGERO, *Streaming online...* cit., pp. 9-10.

<sup>521</sup> Per approfondire le politiche relative al copyright delle piattaforme online si veda il capitolo 3 sezione 3.3.

*download* attraverso piattaforme *peer to peer* è perlomeno sempre stato condannato da autori, case discografiche e sostenitori dei loro diritti, poiché metodo che non permette un controllo di quanto condiviso e scaricato, lo *streaming* ha invece progressivamente acquisito sempre più spazio nel mercato culturale online e rappresenta oggi il maggior canale di diffusione e consumo della musica.

Distinzione dev'essere comunque fatta tra due utilizzi dello *streaming*. Da un lato si ha quello concesso da servizi che lecitamente caricano sul web contenuti audio o video protetti da diritto d'autore (si tratta di piattaforme web che permettono riproduzione musicale come Spotify); questi sono provvisti, si presume, delle apposite licenze o sono caricati direttamente dagli autori.<sup>522</sup> Altro discorso invece va fatto in riferimento ai siti che consentono l'*upload* direttamente anche agli utenti i quali possono poi fruire di quanto caricato dagli altri iscritti al servizio (ad esempio YouTube e i social network come Facebook). In entrambi i casi i contenuti vengono caricati sui server dove rimangono disponibili agli utenti, ma nel secondo, anche involontariamente, si può incorrere a violazione dei diritti d'autore qualora siano presenti nei file caricati contenuti protetti da diritto d'autore. Ad esempio, un video postato su un social network in cui si percepisce, anche in sottofondo, un brano tutelato da diritto d'autore corrisponde ad una violazione. Social network e piattaforme di condivisione audio e video si stanno dunque attrezzando affinché tali violazioni non sussistano.<sup>523</sup>

### 3.2 Dati di un mercato in evoluzione

Per capire come stia evolvendo il consumo della musica è opportuno analizzare i dati messi a disposizione dalla DiMA *Digital Media and Streaming Association*, rappresentante di tutti i maggiori brand che includono nei loro servizi la distribuzione di musica digitale in *streaming* e *download*.<sup>524</sup> Nell'ultimo report riferito al mercato degli USA (primo mercato mondiale

---

<sup>522</sup> Il 20 settembre 2018 Spotify ha annunciato che attiverà un servizio di *upload* diretto sulla piattaforma dei brani musicali accessibile ad un selezionato numero di artisti indipendenti che testeranno il nuovo servizio. Si aprirebbe dunque una nuova possibilità per gli artisti indipendenti che finora hanno dovuto appoggiarsi a servizi terzi di aggregazione digitale per distribuire la propria musica negli store e nelle piattaforme digitali. <https://www.musicconnection.com/independent-artists-can-now-upload-music-directly-spotify/> (ultima consultazione 21 settembre 2018).

<sup>523</sup> CALOGERO, *Streaming online...* cit., pp. 11-17.

<sup>524</sup> Rappresenta Amazon.com, Apple, Google/YouTube, Microsoft, Napster, Pandora, Spotify.

nell'industria musicale), pubblicato nel marzo 2018, è riportato come lo *streaming* abbia rivitalizzato nel 2017 il mercato discografico statunitense decretando una crescita degli iscritti ai servizi gestiti dalle piattaforme dedicate del 63%.<sup>525</sup> Il consumo di servizi *on demand* è aumentato del 50,3%; incremento suddiviso nell'aumento del 27,3% degli account gratuiti, ma obbligati a inserzioni pubblicitarie, e del 57,5% degli account a pagamento.<sup>526</sup> Il report dedica un paragrafo al “potere” della *playlist*, scaletta musicale che contiene brani appartenenti ad autori diversi ma legati tra loro per genere, stile o tematica. L'incremento di questa formula di fruizione è nel 2017 del 54%, e solo in Spotify il 50% degli ascolti viene effettuato tramite una playlist precostituita dal servizio o creata dagli utenti.

Il grande vantaggio dal lato produttori ed artisti dell'esistenza e del massiccio uso di queste piattaforme è dato dalla possibilità di monitorare gli ascolti fatti dagli utenti targhettizzandoli.<sup>527</sup> Inoltre l'aggiunta di tools, che permettono agli artisti di comunicare con i propri followers, aumenta la possibilità per gli artisti di promuovere la propria musica online e altre attività, come le esibizioni dal vivo.

I ricavi dell'industria discografica statunitense derivano all'80% da *download* e *streaming*, percentuale che aumenta al 95% considerando gli introiti dei soli membri di DiMA.

L'incremento degli iscritti ai servizi *streaming* è stimato che arrivi nel 2025 a 90,1 milioni nei soli USA. L'avvento dello *streaming* e la facilità che ha introdotto nelle possibilità di accesso alla riproduzione legale di musica, ha inciso enormemente anche sulla riduzione della pirateria che rispetto al 2013 è diminuita più del 50%. L'utilizzo di sistemi *peer to peer* per lo scambio di musica nel 2013 aveva un'incidenza del 9,8% scesa al 4,1% nel 2017.<sup>528</sup>

Un report analogo è rilasciato annualmente anche dalla IFPI *International Federation of the Phonographic Industry* organizzazione che rappresenta gli interessi dell'industria

---

<sup>525</sup> Sulle rendite delle *royalties* l'incremento della fruizione *streaming* ha fruttato l'aumento dei ricavi da 2,5 miliardi di \$ del 2016 a 4 miliardi di \$ nel 2017.

<sup>526</sup> I tariffari delle diverse piattaforme hanno costi livellati che risultano comunque irrisori se paragonati al classico mercato discografico dei supporti fisici. Alcuni esempi: Spotify Premium, Amazon Music Unlimited, Apple Music, Google Play Music, Napster, Pandora Premium, YouTube Red hanno tutti un costo per l'abbonamento mensile di 9,99 \$. Esistono agevolazioni per gli studenti, ai quali è offerto l'abbonamento mensile di Amazon, Apple e Spotify a 4,99 \$. Iscrizioni mensili per tutta la famiglia sono invece offerte a 14,99 \$ per i servizi di Amazon Music Unlimited, Apple Music, Google Play Music, Napster e Spotify Premium.

<sup>527</sup> Spotify e Apple Music hanno realizzato una versione delle rispettive piattaforme in cui gli artisti possono monitorare gli ascolti dei propri brani.

<sup>528</sup> <https://dima.org/wp-content/uploads/2018/04/DiMA-Streaming-Forward-Report.pdf> .

discografica a livello mondiale. Il trend del mercato musicale mondiale sta riscontrando aumenti per il terzo anno consecutivo (8,1% di crescita totale) e buona parte dei meriti va attribuita allo *streaming*. I dati relativi al 2017 segnalano una crescita del 41,1% che compensano il calo del mercato fisico (-5,4%) e del *download* (-20,5%). In riferimento specifico ai servizi di *streaming* è inoltre riportato il riscontro di un aumento del 45,5% di account a pagamento per le varie piattaforme disponibili. In generale i ricavi del mercato dell'industria musicale sono ripartiti percentualmente come 38% dallo *streaming*, 30% da supporti fisici, 16% dai *download*, 14% dai diritti derivati da performance live, 2% da sincronizzazioni. Da segnalare inoltre come i ricavi dai diritti d'autore provenienti dall'uso di musica da parte dei broadcaster e da eventi live sia incrementato del 2,3% nel 2017 a livello globale.

In riferimento all'Europa il 2017 i ricavi dell'industria fonografica hanno avuto un ritmo di crescita più lento del 4,3% rispetto al 9,1% del 2016. I ricavi digitali del mercato musicale hanno comunque riscontrato esiti di crescita rilevanti aumentando del 17,5% e incidendo sul mercato del 43%. Lo *streaming* nel vecchio continente è cresciuto del 30,3%, il cui 70% è dato dagli abbonamenti a pagamento. Il mercato dei supporti fisici è diminuito del 7,4% e i *download* sono calati del 21%.<sup>529</sup>

Anche in Italia lo *streaming* ha superato il mercato fisico con una percentuale di crescita del 67,5% nel primo trimestre del 2018.<sup>530</sup>

---

<sup>529</sup> <http://www.ifpi.org/downloads/GMR2018.pdf> .

<sup>530</sup> CENICCOLA VEZIO, "La musica in streaming fa più soldi dei dischi e dei download digitali, anche in Italia", *Smartworld.it*, 25 aprile 2018, <https://www.smartworld.it/streaming/musica-streaming-sorpasso-dischi-dei-download-digitali.html> .

### 3.3 YouTube, Facebook e Spotify tra copyright, *fair use* e *royalties*

YouTube<sup>531</sup> ha una seria politica sul rispetto del copyright, appositamente regolamentata.<sup>532</sup> I video presenti sulla piattaforma contenenti opere protette se non provvisti di lecita autorizzazione possono essere segnalati e rimossi, dopo accertamenti, dalla piattaforma. Il sistema Content ID<sup>533</sup> consente ai titolari del copyright di gestire facilmente i propri contenuti sulla piattaforma. Ogni video caricato su YouTube viene analizzato e confrontato con il database dei Content ID. Nel caso in cui i titolari dei diritti ricevano un avviso di violazione possono decidere di: far rimuovere il video, o disattivare l'audio nel caso in cui sia un brano musicale l'oggetto della contesa; evitare che chi lo ha caricato monetizzi; monetizzare loro in quanto aventi diritto, grazie ad inserzioni pubblicitarie.<sup>534</sup>

Il *fair use*<sup>535</sup> è un concetto ripreso da YouTube che riguarda l'utilizzo di contenuti senza l'autorizzazione del titolare del copyright. La piattaforma ne incentiva la diffusione chiedendo a chi riscontra violati i propri diritti di copyright di prendere in considerazione i suoi principi prima di chiedere la rimozione dei contenuti.<sup>536</sup>

---

<sup>531</sup> YouTube è una piattaforma web, fondata il 14 febbraio 2005, che dall'ottobre 2006 appartiene all'azienda Google.Inc. Offre servizi di condivisione e visualizzazione in rete di video.

<sup>532</sup> L'articolo 6 dei Termini di Servizio di YouTube regola la policy in materia di copyright: "6.1 YouTube adotta una chiara policy in materia di copyright in relazione a Contenuti che siano presumibilmente in violazione del copyright di un terzo. I dettagli di tale policy possono essere consultati al seguente indirizzo [https://www.youtube.it/t/copyright\\_notice](https://www.youtube.it/t/copyright_notice). 6.2 Come parte della policy sul copyright di YouTube, YouTube potrà interrompere l'accesso di un utente al Servizio qualora tale utente sia stato individuato come contravventore abituale. Un contravventore abituale è un utente cui sia stato comunicato di avere commesso una violazione per più di due volte".

<sup>533</sup> YouTube ammette in Content ID solo i titolari di copyright che rispondono a criteri specifici. È un sistema automatico di scansione che traccia i diritti musicali di artisti, etichette ed editori.

<sup>534</sup> <https://support.google.com/youtube/answer/2797370> ; <https://support.google.com/youtube/answer/6013276?hl=it> (ultima consultazione 14 agosto 2018).

<sup>535</sup> Considerato come un'esclusiva della legislazione degli USA in cui opere di commento, critica, ricerca, insegnamento o giornalismo rientrano nel concetto di *fair use*. Nei paesi anglosassoni esiste il concetto di *fair use* riferito principalmente all'ambito didattico mentre nell'Europa continentale esso non trova vera applicazione. Attualmente sta venendo introdotto anche nell'Unione Europea. In Italia l'articolo numero 70, della legge 633/41, è quello maggiormente assimilabile al concetto di *fair use* (1. Il riassunto, la citazione o la riproduzione di brani o di parti di opera e la loro comunicazione al pubblico sono liberi se effettuati per uso di critica o di discussione, nei limiti giustificati da tali fini e purché non costituiscano concorrenza all'utilizzazione economica dell'opera; se effettuati a fini di insegnamento o di ricerca scientifica l'utilizzo deve inoltre avvenire per finalità illustrative e per fini non commerciali. [...]).

<sup>536</sup> <https://www.youtube.com/intl/it/yt/about/copyright/fair-use/#yt-copyright-protection> (ultima consultazione 14 agosto 2018).

Al termine dell'*upload* di un video YouTube chiede all'utente di scegliere che tipo di licenza apporre. Con la licenza "standard"<sup>537</sup> il video è accessibile per le visualizzazioni solo dalla piattaforma di Google e non può essere riprodotto o distribuito in qualsiasi altra forma senza il consenso del proprietario dei diritti. L'utilizzo della licenza Creative Commons CC BY permette a chi ha caricato il video di mantenere i diritti sui contenuti e agli altri utenti il riutilizzo e modifica dell'opera. Le licenze CC sono destinate ai contenuti originali, ai video derivati da altri contenuti CC e da opere di pubblico dominio; dunque non possono essere applicate qualora vi sia rivendicazione di Content ID.<sup>538</sup>

Ogni visualizzazione dei video di YouTube genera delle *royalties* che una volta raggiunto un importo minimo sufficiente alla liquidazione vengono ripartite al proprietario del canale su cui i video sono stati caricati. Nel caso in cui si stia parlando di opere musicali entra in gioco SIAE che avendo stipulato un accordo con YouTube percepisce e ripartisce le *royalties* per i propri associati. Questo contratto tra la Società e la piattaforma di Google prevede un complesso meccanismo di analisi in cui le informazioni presenti nel video, i metadati, vengono inseriti da chi lo ha caricato; nel caso si tratti di canali ufficiali di distribuzione delle case discografiche sarà premura dello stesso produttore indicare le specifiche, oltre a fornire il file musicale. SIAE interviene autonomamente inserendo i metadati qualora risultassero mancanti attraverso il Content Management System di YouTube.<sup>539</sup> Analogamente operano le altre società di gestione collettiva.

---

<sup>537</sup> L'articolo 8 dei Termini di Servizio di YouTube regola la licenza standard: "8. Diritti concessi in licenza dall'utente. 8.1 Quando l'utente carica o pubblica Contenuti su YouTube, contestualmente concede: A) a YouTube, una licenza per il mondo intero, non esclusiva, gratuita, trasferibile (con diritto a concedere sub-licenze) ad usare, riprodurre, distribuire, preparare opere derivate, visualizzare ed eseguire tali Contenuti in connessione alla fornitura del Servizio ed in altro modo in connessione con la fornitura del Servizio e dell'attività commerciale di YouTube, comprese, a titolo meramente esemplificativo, la promozione e la ridistribuzione di tutto o parte del Servizio (e delle relative opere derivate) [in qualsiasi formato e tramite qualsiasi canale di comunicazione]; B) a ciascun utente del Servizio, una licenza per il mondo intero, non esclusiva, gratuita, ad accedere ai suoi Contenuti tramite il Servizio e ad usare, riprodurre, distribuire, preparare opere derivate, visualizzare ed eseguire tali Contenuti nella misura permessa dalla funzionalità del Servizio ed ai sensi dei presenti Termini. 8.2 Le licenze di cui sopra concesse da parte dell'utente relative ai Video dell'Utente cesseranno nel momento in cui l'utente rimuova o elimini i suoi Video dell'Utente dal Sito web. Le licenze di cui sopra relative ai Commenti degli Utenti sono concesse dall'utente per un periodo di tempo indefinito, ma non pregiudicano in altro modo i suoi diritti di proprietà, che rimangono di sua titolarità come previsto al precedente articolo 7.2".

<sup>538</sup> <https://support.google.com/youtube/answer/2797468?hl=it> (ultima consultazione 14 agosto 2018). Per approfondire le licenze Creative Commons si veda il capitolo 3 sezione 3.4.

<sup>539</sup> [https://www.rockol.it/news-677407/diritto-d-autore-e-musica-internet-youtube-guida-siae-faq-18?refresh\\_ce](https://www.rockol.it/news-677407/diritto-d-autore-e-musica-internet-youtube-guida-siae-faq-18?refresh_ce) (ultima consultazione 14 agosto 2018).

Facebook è il social network più diffuso ed utilizzato al mondo.<sup>540</sup> Attualmente sta puntando a nuovi metodi di socializzazione virtuale in cui sono preponderanti comunicazione visiva, dirette *streaming* e l'uso di intelligenze artificiali. Lo sviluppo tecnologico che ha subito negli ultimi anni ha fatto sì che il metodo più incisivo e utilizzato nella comunicazione tra i suoi utenti sia quello dei video. Chiunque sia iscritto al social inventato da Mark Zuckerberg può caricare un video sul proprio profilo o effettuare una diretta *streaming*. È dunque inevitabile che in taluni di questi contenuti finiscano suoni e brani musicali coperti da copyright. Ciò comporta una violazione dei diritti e di conseguenza il social network, dopo segnalazione dei titolari o grazie a filtri tecnologici, è solito rimuovere i contenuti incriminati. Per favorire e incentivare la comunicazione tramite video Facebook ha pensato di stipulare degli accordi con *major* discografiche ed editori affinché, previo pagamento forfettario di ingenti somme, essi permettano la diffusione della musica con diritti da loro detenuti all'interno della piattaforma social.

Al momento le *major* che hanno firmato accordi di partnership con Facebook sono Universal Music Group (dicembre 2017), Sony Music (gennaio 2018) e Warner Music Group (marzo 2018). Inoltre Facebook ha stipulato accordi con alcune delle più importanti società indipendenti (tra cui l'agenzia Merlin, nell'aprile 2018, che raccoglie molte etichette e distributori).<sup>541</sup> In tal modo le etichette permettono agli utenti del social di utilizzare i brani dei loro cataloghi all'interno dei video postati sulla piattaforma. Dagli accordi, di diversi milioni di dollari, gli autori guadagnano *royalties* in modo percentuale in base alle visualizzazioni dei video in cui “compaiono”.

Questa campagna di azione da parte di Facebook fa presagire che il social abbia intenzione di inserirsi sempre più nel mercato della musica digitale permettendo ai propri utenti la fruizione di audio e video musicali. Tale strategia di mercato è da considerare nell'ottica della “battaglia” con cui i vari social, sempre più catalizzatori dell'informazione liquida, si contendono il tempo degli utenti. Facebook cerca quindi di offrire agli utenti un servizio completo a 360°.

---

<sup>540</sup> Facebook è stato lanciato il 4 febbraio 2004 e a luglio 2018 conta 2,3 miliardi di utenti.

<sup>541</sup> <https://www.musicbusinessworldwide.com/facebook-signs-global-licensing-deal-universal-music-group/> , <https://www.musicbusinessworldwide.com/now-facebook-signs-multi-year-licensing-deal-with-sony-atv/> , <https://www.musicbusinessworldwide.com/facebook-signs-global-licensing-deal-with-warner-music-group/> , <https://www.musicbusinessworldwide.com/facebook-signs-new-music-deals-with-merlin-beggars-group-pias-and-ingrooves/> (ultima consultazione 27 agosto 2018).

L'investimento con le *major*, per garantire l'integrità del diritto d'autore, ha delle motivazioni anche nel *business system* di Facebook. Il social mira alla realizzazione di un sistema di monitoraggio dei contenuti trasmessi sui suoi server sempre più efficace, con fine lo sviluppo di strategie di marketing e la competizione con altri colossi del settore. Il social di Zuckerberg sta infatti sviluppando un nuovo ramo della sua attività denominato "Facebook Watch", attualmente in sperimentazione negli USA, in cui sarà possibile trovare apposite sezioni per vlog, web series, news, musica.

Spotify<sup>542</sup> è la principale piattaforma di *streaming* musicale che permette ad iscritti abbonati e non di usufruire di tutto il catalogo presente sui suoi server. Ha negli anni, come il sopracitato Facebook, concluso accordi con varie case discografiche per poter includere nel suo servizio i brani da loro prodotti. I ricavi di Spotify derivano dalle inserzioni pubblicitarie che compaiono agli utenti che utilizzano un account gratuito e dai trattenimenti del 30% sui ricavi totali dagli abbonamenti. Il restante 70% dei proventi dagli abbonamenti costituisce la somma delle *royalties* che vengono suddivise in modo percentuale tra gli artisti iscritti. Questo criterio percentuale, non legato agli ascolti effettivi, avvantaggia gli artisti delle prime posizioni delle classifiche. Nel proprio sito l'azienda svedese dichiara di aver concluso accordi con i titolari dei diritti per cui le *royalties* sono calcolate sulla frequenza di ascolto. Per ogni riproduzione viene calcolata una quota proveniente dalle inserzioni pubblicitarie presenti su Spotify. Quanto effettivamente percepisce ogni artista è poi misurato in base al rapporto tra proventi pubblicitari ed effettivo numero di *streaming* mensile.

Per la gestione delle *royalties* Spotify ha negli anni affinato i suoi metodi, recentemente ha inglobato l'azienda Loudr per una più efficace identificazione delle *royalties* e dei successivi pagamenti. Ha inoltre acquistato Mediachain una società che gestisce database protetti da tecnologia *blockchain*<sup>543</sup> per gestire i propri contenuti e le informazioni relative ad autori ed opere.<sup>544</sup> L'obiettivo ultimo di Spotify è infatti quello di creare una rete di *royalties-cracking* che sia efficace ed efficiente.

---

<sup>542</sup> Realtà lanciata nel 2008 dalla *start-up* svedese Spotify AB. A giugno 2018 contava più di 83 milioni di iscritti.

<sup>543</sup> Di tecnologia *blockchain* si è parlato in precedenza per quanto riguarda le modalità di marcatura temporale di Patamu. Per approfondire si veda il capitolo 3 sezione 2.2.

<sup>544</sup> <https://mobile.hdblog.it/2018/04/13/spotify-acquisizione-loudr-brevetti-royalties/>



Ad inizio 2018 l'azienda svedese è stata accusata, dall'etichetta Wixen Music Publishing, di aver violato il copyright. L'accusa nasce dal fatto che Spotify avrebbe reso disponibile ai propri utenti migliaia di brani prodotti dall'etichetta californiana senza averle corrisposto nessuna licenza e senza aver stipulato alcun tipo di accordo per l'utilizzo delle canzoni.<sup>545</sup> Il risarcimento richiesto ammonta a 1,6 miliardi di dollari, che comunque sembra poca cosa rispetto ai precedenti 43 miliardi pagati da Spotify nel maggio 2017 per coprire un caso di distribuzione non adeguato delle *royalties*.<sup>546</sup>

Spotify prevede, attraverso apposito *form* presente sul suo sito, che gli utenti possano chiedere l'avvio di una procedura d'accertamento di violazione di copyright.

### 3.4 Le Creative Commons

Le CC *Creative Commons* sono basate sul principio della riservatezza di soltanto alcuni diritti dell'autore. Costituiscono una terza via rispetto al copyright e all'uso totalmente libero dei contenuti presenti in rete, proponendo dunque un uso alternativo dei diritti d'autore.

Sono una branca dei modelli cosiddetti *opensource* e *opencontent* nati nel mondo della programmazione informatica in opposizione ai software con codice chiuso e ai contenuti non accessibili liberamente. Questa visione "aperta" è diventata un vero e proprio movimento culturale che ha l'obiettivo di condividere e diffondere cultura e conoscenza a livello informatico. I sistemi *opencontent* rilasciano anch'essi delle licenze che quindi non pongono direttamente le opere in pubblico dominio ma fanno sì che vi siano *some right reserved*, e non *all right reserved* come nel caso del copyright.

La licenza d'uso è a livello giuridico lo strumento attraverso cui il titolare dei diritti dell'opera sancisce le modalità di utilizzo e distribuzione dell'opera stessa. È dunque uno strumento di diritto privato che "fondandosi sul diritto d'autore, si occupa di chiarire ai fruitori dell'opera che cosa sia possibile fare e non fare con essa".

---

<sup>545</sup> DI MARCO MASSIMILIANO, "Spotify accusata di violazione di copyright: causa da 1,6 miliardi di dollari", *DDay.it*, 3 gennaio 2018, <https://www.dday.it/redazione/25287/spotify-accusata-di-violazione-di-copyright-causa-da-1-6-miliardi-di-dollari>.

<sup>546</sup> <https://www.reuters.com/article/us-spotify-lawsuit/spotify-hit-with-1-6-billion-copyright-lawsuit-idUSKBN1ER1RX> (ultima consultazione 17 settembre 2018).

Esistono tipologie di licenze aperte standardizzate, la più famosa sono dunque le Creative Commons regolamentate attraverso un *Legal Code*.<sup>547</sup>

Le licenze Creative Commons sono rilasciate da un'organizzazione senza scopo di lucro fondata nel 2001 da Lawrence Lessig con il fine di sviluppare forme di copyright che siano in linea con le tecnologie digitali per sfruttarne al massimo le potenzialità di diffusione e utilizzo. Sono dunque state sviluppate delle licenze che hanno gradi di esclusività diversi una volta applicate alle opere digitali. Sostanzialmente l'autore nel momento in cui pubblica mettendo in rete la propria opera decide cosa può essere fatto e cosa no con essa.<sup>548</sup>

La filosofia delle Creative Commons si basa su quella del Copyleft<sup>549</sup> e ha sviluppato un sistema di licenze tramite cui l'autore, il detentore originario dei diritti, stabilisce i tipi di utilizzo che possono essere fatti sulla sua opera. Queste autorizzazioni sono delle licenze che fungono da forme contrattuali atipiche. Danno flessibilità all'opera vincolandola solo in parte e in riferimento ad alcune modalità di utilizzo stabilite preventivamente.

A scanso di equivoci il sito [copyleft-italia.it](http://copyleft-italia.it) precisa che i sostenitori di questo movimento non rifiutano i principi del diritto d'autore ma cercano un diverso modello di applicazione ad esso. Le Creative Commons e il Copyleft non sono quindi un'alternativa al diritto d'autore ma un suo diverso modo di utilizzo attraverso modalità più flessibili. Il Copyleft dunque “non è un metodo per tutelare le opere ma solo un metodo per gestirne i diritti”.<sup>550</sup> Da “tutti i diritti riservati”, come nel copyright, ad “alcuni diritti riservati” con le Creative Commons; esse si pongono dunque a metà tra il copyright e il pubblico dominio.

Le licenze<sup>551</sup> concesse da questo sistema fanno sì che i creatori dell'opera possano proteggere i loro diritti d'autore permettendo però agli utilizzatori di copiare, distribuire e compiere alcuni usi sulle loro opere. Le libertà concesse dalle licenze sono quelle di copia (che comprende: distribuire, comunicare, rappresentare, eseguire, recitare, esporre in pubblico,

---

<sup>547</sup> FERRETTI ALESSANDRO, *Il nuovo diritto d'autore. Manuale operativo*, Milano, Edizioni FAG, 2015, pp. 216-19.

<sup>548</sup> SIBILLA, *Musica e media digitali...* cit., pp. 268-69.

<sup>549</sup> Espressione nata come gioco di parole su copyright. Utilizzata anche per identificare il movimento culturale sviluppatosi su questa tematica.

<sup>550</sup> <http://www.copyleft-italia.it/intro.html> (ultima consultazione 17 settembre 2018).

<sup>551</sup> Sono state messe a disposizione a partire dal 16 dicembre 2002 dall'organizzazione Creative Commons. Arrivate alla loro versione 4.0 nel novembre 2013, hanno una struttura in due parti che indicano le libertà concesse dall'autore per la propria opera ed esplicano le condizioni di utilizzo dell'opera stessa.

trasmetterla in formato digitale) e rielaborazione dell'opera. Le condizioni di utilizzo sono quattro<sup>552</sup> e una volta combinate tra loro formano le sei licenze CC.<sup>553</sup>

Ognuna è composta da un *Commons Deed* (che attraverso simboli indica come si può utilizzare l'opera) e da un *Legal Code* (l'accordo di licenza vero e proprio). Sono valide in tutto il mondo, hanno durata che scade alla fine del diritto d'autore congiunto e sono irrevocabili. Alle sei licenze va aggiunta una settima (CC 0) che equivale al rilascio dell'opera in pubblico dominio.

La scelta di adottare o meno le licenze Creative Commons spetta all'autore qualora esso voglia, attraverso la condivisione in rete, che il frutto della sua creatività: sia d'ispirazione per altri creativi; possa generare collaborazioni, dibattito e confronto; sia facilmente condivisibile così da poter arrivare ad un'utenza più vasta. Sembra dunque che le CC siano una soluzione aperta nei confronti della rete e del suo più "fisiologico" utilizzo.

È opportuno precisare che le CC non svolgono alcun ruolo di intermediazione sul diritto d'autore. Sono una sorta di autoregolamentazione scelta dagli autori per le proprie opere. Nel momento in cui un autore da mandato ad una società di gestione collettiva per la gestione esclusiva delle sue opere non ha più facoltà diretta di amministrarne i diritti per cui la sua posizione è incompatibile nel momento in cui volesse rilasciar opere in licenza CC. Chi le adotta dev'essere dunque certo di poter licenziare le proprie opere con le CC. Una volta

---

<sup>552</sup> Le condizioni sono: BY *Attribution*, permette all'utente di distribuire, modificare, eseguire copie e lavori derivanti dell'opera a patto che menzioni l'autore; NC *Non Commercial*, permette all'utente di distribuire, modificare, eseguire copie e lavori derivanti dell'opera a patto che si tratti di operazioni non commerciali; ND *No Derivate Work*, permette all'utente di distribuire, eseguire copie identiche ma non consente trarre opere derivate o effettuare modifiche; SA *Share Alike*, permette all'utente di distribuire opere derivate a patto che vengano fatte circolare con le stesse licenze d'uso dell'opera originale.

<sup>553</sup> Le sei licenze: CC BY, consente la distribuzione, la modifica, la creazione di opere derivate, anche a fini commerciali con condizione che venga attribuita la paternità dell'opera al licenziatario, sia fornito un *link* alla licenza e sia indicato se sono state effettuate modifiche; CC BY-ND, consente la distribuzione dell'opera originale senza modifiche, anche a fini commerciali a patto che sia riconosciuta e menzionata la paternità e sia fornito un *link* alla licenza (non permette dunque la distribuzione di opere modificate, remixate o basate sull'opera licenziata con questa licenza); CC BY-NC, consente di distribuire, modificare, creare opere derivate dall'originale ma senza scopi commerciali a condizione che sia menzionata la paternità, fornito un *link* alla licenza e sia indicato se sono state effettuate modifiche (chi modifica l'originale non è tenuto ad utilizzare le stesse licenze per le opere derivate); CC BY-SA, consente di distribuire, modificare, creare opere derivate dall'originale, anche con fini commerciali a patto che sia menzionata la paternità, fornito un *link* alla licenza, sia indicato se sono state effettuate modifiche e inoltre che sia attribuita alle copie la stessa licenza dell'originale (ad ogni opera derivata sarà dunque consentito l'uso commerciale); CC BY-NC-SA, consente la distribuzione, la modifica, la creazione di opere derivate, ciò non a scopi commerciali e a condizione che sia riconosciuta adeguata paternità, sia fornito un *link* alla licenza e venga indicato se sono state apportate modifiche all'originale, inoltre alla nuova opera dev'essere apposta la stessa licenza dell'originale; CC BY-NC-ND, permette solamente di scaricare e condividere i lavori originali a condizione che non siano modificati né utilizzati a scopi commerciali, segnalando sempre la paternità dell'opera all'autore originario.

pubblicate le opere in licenza CC sono irrevocabili; anche nel momento in cui l'autore si ricreda e riveda i termini di utilizzo le copie dell'opera distribuite in CC rimangono disponibili agli utenti.

Esistono diversi canali di diffusione per le opere in Creative Commons. L'autore le può diffonderle attraverso il proprio sito web o attraverso siti che concedono questo tipo di pubblicazioni. In specifico riferimento all'ambito musicale i principali siti in cui si possono trovare brani con licenze CC sono Jamendo,<sup>554</sup> Sound Cloud,<sup>555</sup> Band Camp<sup>556</sup> e YouTube.<sup>557</sup> Lo stesso sito *creativecommons.org* mette a disposizione un motore di ricerca attraverso il quale è possibile individuare i contenuti licenziati con CC presenti sul web. Anche la modalità di ricerca avanzata<sup>558</sup> di Google dà la possibilità di filtrare contenuti rilasciati sotto licenze Creative Commons.<sup>559</sup>

### 3.5 La proposta di nuova direttiva UE sul copyright

La proposta di una nuova direttiva sul diritto d'autore nel mercato unico digitale, codice 2016/0280(COD) della Commissione europea e del relatore Alex Voss, è stata inizialmente respinta (318 voti contrari, 278 favorevoli e 31 astenuti) dall'Europarlamento il 5 luglio 2018.<sup>560</sup> Nella seduta plenaria del 12 settembre 2018 si è tenuta una nuova discussione con relativa votazione, decretando in quest'occasione un netto successo dei favorevoli (438 voti favorevoli, 226 contrari e 39 astenuti). La vittoria non ha comunque dato automatica

---

<sup>554</sup> Jamendo ([jamendo.com](http://jamendo.com)) è un sito di *streaming* e *download* musicale dove è possibile acquistare anche licenze ad uso commerciale. Gli artisti devono pubblicare obbligatoriamente i loro contenuti sotto licenza CC.

<sup>555</sup> Sound Cloud ([soundcloud.com](http://soundcloud.com)) piattaforma musicale dove gli utenti possono decidere se apporre alla loro musica copyright o licenza CC.

<sup>556</sup> Band Camp ([bandcamp.com](http://bandcamp.com)) sito di *streaming* e vendita tramite *download* che consente ai propri utenti di caricare brani liberi da *royalties* e in CC.

<sup>557</sup> Per approfondimenti sulla politica relativa al copyright di YouTube si veda il capitolo 3 sezione 3.3.

<sup>558</sup> [https://www.google.com/advanced\\_search](https://www.google.com/advanced_search) .

<sup>559</sup> ALIPRANDI SIMONE, *Creative Commos: manuale operativo*, Lecce, SUM edizioni, 2013.

<sup>560</sup> La direttiva è stata inizialmente proposta dalla Commissione europea il 14 settembre 2016, dopo la comunicazione del dicembre 2015 *Verso un quadro normativo moderno e più europeo sul diritto d'autore* per un aggiornamento della normativa europea sul diritto d'autore. Una prima versione del testo è stata approvata dal Comitato dei rappresentanti permanenti del Consiglio dell'Unione europea il 25 maggio 2018. Un secondo testo è stato prima approvato dalla Commissione giuridica del Parlamento europeo (JURI) il 20 giugno 2018 e poi respinto dal Parlamento europeo in seduta plenaria il 5 luglio 2018.

applicazione ad una nuova direttiva ma ha sancito l'inizio del negoziato in trilogia tra Commissione, Consiglio e Parlamento europeo che porterà al testo definitivo che a sua volta dovrà essere approvato e recepito dagli Stati dell'Unione Europea. Si tratta, ad ogni modo, di un fatto rilevante per l'innovazione europea nel campo del copyright. La necessità di una nuova direttiva scaturisce dal sostanziale cambiamento nei modi di distribuzione e fruizione dei contenuti nell'ambiente digitale. Le motivazioni della proposta di direttiva sono date anche dalla volontà di non frammentare troppo questa tipologia di mercato interno dell'Unione. L'ultimo aggiornamento in tal senso risale al 2001, momento storico in cui non era ancora così preponderante l'utilizzo della rete.<sup>561</sup> Lo stesso eurodeputato promotore, Axel Voss, ha dichiarato come il fine della proposta sia quello di rafforzare la posizione dei creativi nei confronti delle piattaforme web su cui circolano le loro opere e per il cui sfruttamento non sono adeguatamente remunerati.<sup>562</sup>

Gli articoli della direttiva proposta sono 24 e i numeri 11 e 13, entrambi parte del Titolo IV *Misure miranti a garantire il buon funzionamento del mercato del diritto d'autore*, sono stati quelli oggetto della maggior discussione che ha preceduto le due votazioni.

Nella stesura della proposta di direttiva il Consiglio europeo si è impegnato: a preservare la tutela delle pubblicazioni a stampa; a ridurre il *value gap* tra i profitti delle piattaforme internet di distribuzione di contenuti e i compensi effettivamente percepiti dai creatori di tali contenuti, per un mercato più equo del diritto d'autore; ad incentivare la cooperazione tra le parti coinvolte; a riconoscere eccezioni alla rivendicazione del diritto d'autore; a permettere un maggiore accesso trans-frontaliero ai contenuti disponibili online.<sup>563</sup>

Sono gli articoli 3 e 4 a proporre rispettivamente delle eccezioni al diritto d'autore ai fini della ricerca scientifica e delle attività didattiche digitali e trans-frontaliere.<sup>564</sup>

---

<sup>561</sup> BORSA GIANNI, "Copyright rimandato a settembre. Strasburgo vota no. Ma cosa dice la proposta di Direttiva?", *Agensir.it*, 5 luglio 2018, <https://agensir.it/europa/2018/07/05/copyright-voto-a-strasburgo-ma-cosa-dice-la-proposta-di-direttiva/>.

<sup>562</sup> <https://www.certifico.com/ambiente/legislazione-ambiente/2-contenuto/6799-copyright-internet-il-testo-della-direttiva-approvata> (ultima consultazione 20 settembre 2018).

<sup>563</sup> <http://www.consilium.europa.eu/en/press/press-releases/2018/05/25/copyright-rules-for-the-digital-environment-council-agrees-its-position/> (ultima consultazione 27 agosto 2018).

<sup>564</sup> Il testo del Parlamento precisa inoltre che i suoi provvedimenti non coinvolgono i *market place online* (es. Ebay) i servizi enciclopedici senza scopo di lucro (es. Wikipedia), l'archiviazione in cloud ad uso privata (es. DropBox), fornitori di servizi di accesso ad internet, sviluppo di software *open source* senza fini di lucro.

L'articolo 11 *Protezione delle pubblicazioni di carattere giornalistico in caso di utilizzo digitale* prevede che agli editori sia riconosciuto direttamente il diritto d'autore per l'uso delle proprie pubblicazioni fatte dalle piattaforme online. L'articolo obbliga le piattaforme, su cui sono presenti *link* o *snippet*<sup>565</sup> ad ottenere preventivamente una licenza d'uso rilasciata dal detentore dei diritti previo un compenso. Secondo il successivo articolo 12, l'avente diritto può reclamare una quota a compenso sull'utilizzo dell'opera.

L'articolo 13 *Utilizzo di contenuti protetti da parte di prestatori di servizi della società dell'informazione che memorizzano e danno accesso a grandi quantità di opere e altro materiale caricati dagli utenti* sostanzialmente consiste nella messa a punto, da parte delle piattaforme che consentono ai propri utenti di caricare contenuti, di un sistema di filtraggio e controllo dei materiali multimediali affinché non vi siano violazioni dei diritti d'autore con pubblicazioni non autorizzate.

Il confronto extra-istituzionale sulla tematica è acceso, e presenta posizioni fortemente contrapposte. Le associazioni dei creativi e le società del settore dell'informazione si sono schierate a favore degli interventi della direttiva, visti soprattutto come una garanzia nei confronti dei creatori e degli aventi diritto nell'ottenimento di un compenso equo per il loro lavoro. Le grandi società del web come Google, Apple, Facebook e Amazon si sono invece opposte alle modalità di monitoraggio preposte dalla direttiva poiché limitanti per il loro *business*. Da segnalare è inoltre la presa di posizione di un numero consistente di esperti e accademici i quali hanno contrastato l'approvazione perché convinti che la direttiva limiti libertà intellettuale, di espressione e informazione, dando a pochi soggetti la facoltà di monitorare la diffusione dei contenuti sul web.<sup>566</sup> Alla protesta ha preso parte anche Wikipedia Italia, il 3 luglio 2018, rendendo inaccessibili le sue pagine.<sup>567</sup>

L'articolo 11 introdurrebbe una sorta di "tassa" sui *link* a carico delle piattaforme che permettono di riportare i *link* degli articoli di siti d'informazione. Tra piattaforme e editori

---

<sup>565</sup> È l'anteprima di poche righe del contenuto visualizzabile sulle piattaforme di aggregazione di notizie.

<sup>566</sup> <https://www.lentepubblica.it/cittadini-e-imprese/copyright-direttiva-europea-rinvio-settembre/> (ultima consultazione 27 agosto 2018).

<sup>567</sup> Nonostante l'articolo 2 della proposta di direttiva dichiara che l'atto non coinvolge enciclopedie *no-profit*, la protesta di Wikipedia parte dal fatto che le sue informazioni hanno come fonte contenuti con licenze d'uso con utilizzo a scopo commerciale. ( [https://it.wikipedia.org/wiki/Proposta\\_di\\_direttiva\\_sul\\_diritto\\_d%27autore\\_nel\\_mercato\\_unico\\_digitale#cite\\_ref-73](https://it.wikipedia.org/wiki/Proposta_di_direttiva_sul_diritto_d%27autore_nel_mercato_unico_digitale#cite_ref-73) , <https://juliareda.eu/2018/06/article-11-13-vote/> ).

dovrebbe esserci quindi un contratto di licenza. La problematica di ciò, secondo gli avversari, è che le piattaforme potrebbero decidere di non pagare le licenze per alcune determinate testate/siti o articoli limitando così la libertà di diffusione delle informazioni

Il filtraggio dei contenuti previsto dall'articolo 13 andrebbe ad agire come il Content ID di YouTube,<sup>568</sup> meccanismo efficace per la piattaforma di Google che però i critici non considerano applicabile a tutti i contenuti web caricati online all'interno dell'Unione Europea, a maggior ragione vista la vaghezza con cui è formulato l'articolo in questione. Ma ciò che spaventa maggiormente i critici è che esso andrebbe ad imporre un controllo preventivo, contrario ai principi di apertura e libera circolazione delle informazioni di Internet.<sup>569</sup>

La bocciatura della proposta di direttiva avvenuta nella votazione di luglio del Parlamento europeo, aveva trovato sostegno nell'attuale Governo italiano. Il ministro dello sviluppo economico e ministro del lavoro e delle politiche sociali Luigi Di Maio aveva dichiarato, all'Internet Day 2018 svoltosi il 26 luglio alla Camera dei Deputati, di non essere a favore dei provvedimenti della nuova direttiva sul copyright che considera un provvedimento "bavaglio". Il ministro, nella stessa sede, si era esposto dicendo che l'Italia contrasterà la direttiva, presentando ricorso, qualora venga definitivamente approvata. FIMI *Federazione Industria Musicale Italiana* sosteneva invece come la mancata approvazione non facesse altro che avvantaggiare ulteriormente i grandi colossi dell'informazione digitalizzata, Google e Facebook su tutti.<sup>570</sup>

Prima della votazione di settembre i parlamentari hanno avuto modo di rivedere pro e contro della proposta, che in maggioranza hanno poi deciso di approvare, forse consci del fatto che si trattasse dell'ultima opportunità per farlo vista la legislatura in scadenza. Gli emendamenti<sup>571</sup> discussi prima del voto di settembre non hanno di fatto apportato grosse modifiche al testo. Le proposte più radicali, non accolte, erano quelle presentate dal Movimento 5 Stelle e

---

<sup>568</sup> Per approfondire il Content ID di YouTube si veda il capitolo 3 sezione 3.3.

<sup>569</sup> <https://www.ilpost.it/2018/06/23/unione-europea-regolamento-copyright/> (ultima consultazione 27 agosto 2018).

<sup>570</sup> <http://www.fimi.it/news/litalia-non-puo-contrastare-la-direttiva-ue-sul-copyright> (ultima consultazione 27 agosto 2018). Anche AFI *Associazione Fonografici Italiani* ha pubblicato un appello simile nei contenuti a difesa di del lavoro e dei diritti dei produttori discografici indipendenti.

<sup>571</sup> Gli emendamenti sono le proposte di correzione o modifica che possono essere presentati durante le sedute parlamentari.

dall'EFDD *Europe of Freedom and Direct Democracy Group* che richiedevano il taglio dei due articoli più discussi, l'11 e il 13. La vittoria dei favorevoli non ha cambiato le opinioni tra i politici italiani. Soddisfazione è stata espressa dal Presidente del Parlamento europeo Antonio Tajani che, oltre a commentare la vittoria dichiarandola un successo per la cultura europea e italiana, ha invitato il Presidente del Consiglio Giuseppe Conte a prendere le distanze dalle dichiarazioni del leader del M5S Di Maio che considera i provvedimenti della direttiva come atti di censura preventiva.<sup>572</sup> Enzo Mazza CEO di FIMI si è detto soddisfatto dopo la votazione positiva di settembre dichiarando come la direttiva non sia una modifica della struttura giuridica atta a regolare il settore ma uno strumento per definire il ruolo di specifici soggetti coinvolti in particolare modo le piattaforme che permettono *upload* e *streaming*.<sup>573</sup> Probabilmente le fazioni contrapposte vedono con eccessiva radicalità le rispettive posizioni poiché, come sottolineato da fonte critica, l'applicazione della direttiva non porterà né a una contrattura della libertà di espressione su internet né a grandi vantaggi economici per gli autori ed editori. Inoltre per capire che grado di incidenza avrà la direttiva sul traffico delle informazioni in rete bisognerà attendere anche il recepimento da parte degli Stati.<sup>574</sup>

Nella migliore delle ipotesi l'iter legislativo europeo si concluderà nel gennaio 2019, ma viste le imminenti elezioni europee, previste per maggio 2019, la conclusione della nuova direttiva sul copyright potrebbe slittare alla prossima legislatura.

---

<sup>572</sup> <https://www.ilfattoquotidiano.it/2018/09/12/copyright-parlamento-ue-approva-la-proposta-di-riforma-resta-larticolo-sul-bavaglio-al-web-di-maio-censura/4620683/> (ultima consultazione 21 settembre 2018).

<sup>573</sup> MAZZA ENZO, "Copyright, Mazza: La riforma UE farà bene alla musica, il Governo italiano non si opponga", *AgendaDigitale.eu*, 14 settembre 2018, <https://www.agendadigitale.eu/mercati-digitali/copyright-mazza-la-riforma-ue-fara-bene-alla-musica-il-governo-italiano-non-si-opponga/> .

<sup>574</sup> RICCIO GIOVANNI MARIA, "Direttiva europea sul copyright, gli scenari possibili", *Che-fare.com*, 14 settembre 2018, <https://www.che-fare.com/direttiva-europea-copyright-scenari/> .



## Sezione 4, Le organizzazioni internazionali e il diritto d'autore.

### L'opinione degli aventi diritto e i plausibili scenari

#### 4.1 WIPO, BIEM, CISAC e GESAC, diritto d'autore e gestione collettiva

La WIPO *World Intellectual Property Organization*<sup>575</sup> sostiene la gestione collettiva del diritto d'autore, e suddivide le *collecting* (siglate nei suoi comunicati come CMOs *Collective Management Organizations*) in tre tipologie che rispecchiano il loro *modus operandi*: le *Traditional CMOs*, che intermediano per conto dei propri mandanti vari tipi di licenze distribuendo poi agli aventi diritto le *royalties*; gli *one-stop-shops*, coalizzazioni di diverse *collecting* che utilizzano un unico ente come controllore e riscossore centralizzato dei vari tipi di licenze, le cui *royalties* sono poi versate alle CMOs di competenza con compito di ripartizione agli aventi diritto; i *Rights clearance centers*, non presenti nel ramo musicale, per cui le licenze agli utilizzatori sono concesse dai singoli detentori dei diritti, i quali rimangono dunque coinvolti nello stabilire i termini d'uso dei loro lavori.<sup>576</sup>

Nel 2005 la WIPO ha divulgato un documento che indica quali siano, a suo avviso, i passaggi necessari alla nascita di una società di gestione collettiva dei diritti in ambito musicale. Il catalogo delle opere amministrato da una *collecting* dev'essere una "garanzia" dell'efficienza operativa della stessa. A maggior ragione gli accordi di reciproca rappresentanza, fatti con

---

<sup>575</sup> La WIPO è un'agenzia specializzata delle Nazioni Unite creata con Convenzione istitutiva a Stoccolma nel 1967. Conta attualmente 188 Stati membri e ha sede a Ginevra. Per approfondimenti sulla Convenzione istitutiva si veda il capitolo 1 sezione 1.

<sup>576</sup> <http://www.wipo.int/copyright/en/management/> (ultima consultazione 17 agosto 2018). Il portale *Collecting Societies Handbook* (sviluppato dalla WIPO e Baker & McKenzie) rappresenta uno strumento di ricerca online su servizi e caratteristiche di ogni società di gestione collettiva. Oltre alla panoramica mondiale sulle *collecting* fornisce informazioni sugli organismi preposti alla risoluzione di dispute sul copyright e sulle tariffe delle licenze ( <http://www.collectingsocietieshb.com> ). Nel 2012 la WIPO ha anche rilasciato il software WIPOCOS *Software for Collective Management of Copyright and Related Rights* per dotare le società di gestione collettiva di un sistema efficiente per la gestione delle operazioni mantenendo standard elevati. Sviluppato in cooperazione con le CMOs interessate, ha l'obiettivo di assicurare una gestione rapida, trasparente e autonoma delle *royalties*. Inizialmente il software è stato sviluppato nella prospettiva delle *collecting* musicali, ma può essere riadattato sviluppandolo nell'ottica della raccolta di altri tipi di diritti. Il software è strutturato affinché ci siano dei database interconnessi tra loro che interagiscono a loro volta con un server centrale costituito dalle CMOs mondiali. Il WIPOCOS è sostanzialmente costituito da cinque moduli database (*Prime* per la combinazione dei cinque database, *Perform* per l'amministrazione dei diritti dei performer e dei produttori di fonogrammi, *Artist* per ogni singolo performer appartenente alle CMOs, *Producer* per amministrare i diritti dei produttori, *Copyright* per l'amministrazione della musica) che lavorano in modo interconnesso o indipendente. ( [http://www.wipo.int/edocs/pubdocs/en/copyright/957/wipo\\_pub\\_957.pdf](http://www.wipo.int/edocs/pubdocs/en/copyright/957/wipo_pub_957.pdf) ).

società estere, e l'appartenenza a circuiti internazionali, CISAC su tutti, salvaguardano gli autori dando peso alla società a cui si affidano. È dunque difficile per eventuali nuove *collecting* presentarsi come operatori convincenti sul mercato ottenendo “sulla fiducia” la stipulazione di accordi di reciprocità con altre società e l'amministrazione dei brani degli autori. Gli obiettivi per una nuova CMO devono coniugare l'importante ruolo sociale che esse hanno in ambito culturale e un efficace posizionamento sul mercato rispettando gli oneri verso i propri mandanti.<sup>577</sup>

Tutti i soggetti implicati nel processo di produzione e utilizzo delle opere creative sono avvantaggiati dall'esistenza delle *collecting*. Gli aventi diritto possono così concentrarsi sulla creazione di nuovi contenuti, avendo la sicurezza che le loro opere sono tutelate da enti preposti che limitano gli utilizzi illeciti. Gli utilizzatori, siano essi privati cittadini o piattaforme online di diffusione, hanno la possibilità di ottenere, grazie alla mediazione delle *collecting*, licenze per tutti gli artisti inseriti nel circuito della tutela. L'autonomia negoziale e operativa delle *collecting* permette loro di rispondere alle esigenze del mercato senza necessariamente attendere le modifiche normative dei legislatori che, dal canto loro, legiferano affinché l'intero sistema di gestione collettiva sia efficace e in linea con le richieste della società. La cultura e lo sviluppo della sua industria sono infatti un patrimonio economico e sociale per ogni Stato, essendo in media il 5,4% del PIL i danni causati dalla pirateria sono una perdita per tutta la società.<sup>578</sup>

La buona gestione della proprietà intellettuale è la base di un mercato musicale equo e funzionale. La WIPO si ripropone anche di supportare gli aventi diritto nello sviluppo delle proprie competenze a riguardo poiché il copyright dev'essere per loro un'addizionale fonte di reddito.<sup>579</sup>

L'impatto di internet nei lavori creativi è evidenziato anche dalla WIPO. Il nuovo “ecosistema” di distribuzione e fruizione obbliga le CMOs ad adattarsi facendo fronte a nuove problematiche: il declino del “valore” del copyright nella distribuzione online; la frammentazione territoriale del mondo senza barriere di internet; la frammentazione delle

---

<sup>577</sup> UCHTENHAGEN ULRICH, “The Setting-up of New Copyright Societies. Some Experiences and Reflexions”, *WIPO*, maggio 2005, [http://www.wipo.int/edocs/pubdocs/en/copyright/926/wipo\\_pub\\_926.pdf](http://www.wipo.int/edocs/pubdocs/en/copyright/926/wipo_pub_926.pdf).

<sup>578</sup> KOSKINEN-OLSSON TARJA, LOWE NICHOLAS, “Educational material on collective management of copyright and related rights. Module 1: General aspects of collective management”, *WIPO*, 31 agosto 2012, [http://www.wipo.int/edocs/pubdocs/en/wipo\\_pub\\_emat\\_2014\\_1.pdf](http://www.wipo.int/edocs/pubdocs/en/wipo_pub_emat_2014_1.pdf).

<sup>579</sup> [http://www.wipo.int/copyright/en/creative\\_industries/music.html](http://www.wipo.int/copyright/en/creative_industries/music.html) (ultima consultazione 29 agosto 2018).

licenze; il meccanismo *opt-out* per cui non c'è un consenso preventivo alle comunicazioni commerciali; problemi di applicazione delle modalità operative tradizionali di gestione collettiva. La riscossione mondiale riferita ai tipi di contenuti avviene per l'87,2% dalla musica, mentre ben minore è l'incidenza degli altri settori artistici: 6,1% dall'*audio-visual*; 2,6% dalla letteratura; 2,4% dal teatro; 1,5% dalla *visual-art*. A livello mondiale invece il 61% dei ricavi derivano dall'Europa, il 17% dall'Asia, il 15% da Canada e USA, il 7% dall'America Latina e l'1% dall'Africa.<sup>580</sup> A fronte delle sfide tecnologiche che creano opportunità lavorative e una sempre maggior richiesta di contenuti, la gestione del copyright dev'essere dunque in continuo aggiornamento per essere sempre rilevante e permettere alle CMOs, che rimangono il miglior modo per tutelare gli aventi diritto, di agire come intermediari tra le parti.<sup>581</sup>

Il 29 giugno 2018, WIPO ha pubblicato un *working document* intitolato *Good Practice Toolkit for CMOs* il cui scopo è quello di delineare buone pratiche e strumenti di gestione collettiva analizzando legislazioni, regolamenti e codici di condotta. Ogni sezione della guida è suddivisa: nella spiegazione del perché viene posta attenzione all'aspetto trattato; nelle fonti normative che danno giustificazione alla pratica trattata; in una serie di strumenti applicabili dalle CMOs o dagli Stati membri WIPO. Uno dei punti della guida riguarda, ad esempio, le "informazioni amministrative e finanziarie comunicate ai membri delle *collecting*". Esse devono essere complete nei dati e fornite in modo rapido affinché i titolari dei diritti possano verificare le fonti degli introiti; le legislazioni prese a riferimento sono quelle dell'Andean Community, di Ecuador, Brasile e altri Stati; infine vengono suggerite buone pratiche per la realizzazione del punto della guida, come la realizzazione di un report annuale che includa statistiche accurate.

---

<sup>580</sup> Dati relativi al 2014.

<sup>581</sup> Intervento di Mr. Edmund Lam al *Regional Seminar on Building Awareness of the Principles and Functions of Copyright in Today's Changing Environment*, tenuto dal 27 al 29 aprile 2016 a Singapore ( [http://www.wipo.int/edocs/mdocs/mdocs/en/wipo\\_cr\\_sin\\_16/wipo\\_cr\\_sin\\_16\\_t9.pdf](http://www.wipo.int/edocs/mdocs/mdocs/en/wipo_cr_sin_16/wipo_cr_sin_16_t9.pdf) ).

Il BIEM *Bureau International des Sociétés Gérant les Droits d'Enregistrement et de Reproduction Mécanique*<sup>582</sup> ha lo scopo di centralizzare la discussione relativa alla negoziazione e alla riscossione del diritto d'autore dovuto a fronte delle utilizzazioni delle opere musicali nei vari ambiti dell'industria musicale.<sup>583</sup> Si occupa dunque della rappresentanza delle società che gestiscono i diritti di riproduzione meccanica.<sup>584</sup>

Entrando nell'orbita CISAC,<sup>585</sup> ha assunto ruolo e funzione di organizzazione internazionale per conto delle società aderenti. Le rappresenta e ne difende gli interessi nei forum internazionali relativi al diritto d'autore, indetti da WIPO, UNESCO, WTO. Ha quindi funzione di:

- negoziazione del “contratto standard” atto a definire le modalità d'uso del repertorio delle opere musicali da parte delle Società di percezione nazionale sue associate;
- mediazione nel rapporto tra le Società e tra i suoi membri;
- rappresentanza e difesa, come organismo non governativo, degli interessi delle Società che rappresenta di fronte agli organismi internazionali.

Nel 1975 ha stabilito un accordo con IFPI *International Federation of the Phonographic Industry* con l'obiettivo di uniformare il contratto standard economico-normativo per l'utilizzatore nell'industria fonografica del “repertorio musicale” amministrato dalle società di *collecting* affiliate alla BIEM.<sup>586</sup> Il tasso di *royalties* concordato tra BIEM e IFPI per i diritti di riproduzione meccanica è dell'11% sul PPD *Published Price to Dealers* (prezzo pubblicato per i rivenditori, che consiste nel prezzo più alto addebitato da un produttore discografico a un

---

<sup>582</sup> Il BIEM è stato fondato come normale società di diritto civile francese nel 1929 a Parigi, città tuttora sede. Attualmente rappresenta 55 società di 58 stati. I membri di dette società sono compositori, autori ed editori, e i loro clienti sono le case discografiche e gli altri utenti di musica registrata. Le società aderenti autorizzano anche gli aspetti meccanici del *download* di musica via internet. Nel momento della produzione di un'opera musicale protetta, in forma di CD, musicassetta o LP, i produttori devono richiedere una licenza al proprietario dell'opera al quale devono versare delle *royalties* per ogni copia prodotta e venduta. Il ruolo del BIEM è quello di assistenza nella collaborazione tra le sue società membro e di aiutare nella risoluzione delle controversie. Facendo parte dell'orbita CISAC, ruolo e funzione di organizzazione internazionale per conto delle società aderenti. Le rappresenta e ne difende gli interessi nei forum internazionali relativi al diritto d'autore, indetti da WIPO, UNESCO e WTO. SIAE ne fa parte.

<sup>583</sup> VISCO, GALLI, *Il diritto della musica...* cit., p. 8.

<sup>584</sup> Il termine “diritto meccanico” risale a quando tutte le riproduzioni della musica venivano eseguite da processi meccanici. Sebbene oggi le riproduzioni avvengano attraverso metodi elettronici e digitali, il termine “meccanici” è stato inserito nel gergo del settore. <http://www.biem.org/index.php?lang=en> (ultima consultazione 30 agosto 2018).

<sup>585</sup> CISAC *International Confederation of Societies of Authors and Composers* sarà analizzata nel prossimo paragrafo.

<sup>586</sup> VISCO, GALLI, *Il diritto della musica...* cit., p. 9.

rivenditore che vende direttamente ai consumatori) e riguarda solo i prodotti audio fisici. Due detrazioni sono applicate sul tasso di *royalties* lordo: 12% per sconti e 10% per costi di imballaggio. Ciò si traduce in un tasso effettivo di 8,712% di PPD. Le tariffe per l'uso audiovisivo delle opere protette sono negoziate su base territoriale, così come le tariffe internet e altri usi. Il contratto standard prevede *royalties* minime pari a due terzi del normale tasso di *royalties*. Sono previste anche delle *royalties* di bilancio minime pari al 57% dei diritti minimi normali, riguardanti solo la riedizione dei fonogrammi non prima di un anno dopo l'emissione originale, con un prezzo inferiore del 35% al prezzo originale.<sup>587</sup>

Ai sensi del suo Statuto, nulla vieta che contratti analoghi vengano stipulati tra BIEM e i singoli utilizzatori, o associazioni di utilizzatori o altre organizzazioni internazionali di produttori di fonogrammi. Il contratto standard comporta due categorie di norme:

- inderogabili, trattano le condizioni di concessione ai produttori di fonogrammi del repertorio gestito, i criteri con cui è calcolato il diritto d'autore, il luogo, le tempistiche e i modi di pagamento e altri dati finalizzati ad uno sfruttamento controllato ed adeguato dell'opera dell'autore;
- derogabili, permettono l'allineamento a particolari situazioni interne.

Tale contratto è adottato da tutti i paesi europei e viene periodicamente aggiornato. Questo mezzo di negoziazione centralizzata permette che si evitino sviamenti, abusi e condotte concorrenzialmente sleali nel mercato, le quali potrebbero danneggiare la proprietà intellettuale in modo irreversibile.

Dal 1995 BIEM e CISAC hanno collaborato per lo sviluppo di un database che consente l'identificazione e l'attribuzione di paternità all'opera e agli elementi che la caratterizzano.<sup>588</sup>

Sul sito di BIEM sono riportate le caratteristiche necessarie affinché una società di gestione dei diritti meccanici possa entrare a far parte del BIEM. Le domande di adesione devono essere approvate dall'Assemblea Generale su raccomandazione del Comitato di gestione.<sup>589</sup>

---

<sup>587</sup> [http://www.biem.org/index.php?option=com\\_k2&view=item&layout=item&id=20&Itemid=442&lang=en](http://www.biem.org/index.php?option=com_k2&view=item&layout=item&id=20&Itemid=442&lang=en) (ultima consultazione 28 agosto 2018).

<sup>588</sup> VISCO, GALLI, *Il diritto della musica...* cit., pp. 9-10.

<sup>589</sup> [http://www.biem.org/index.php?option=com\\_k2&view=item&layout=item&id=34&Itemid=441&lang=en](http://www.biem.org/index.php?option=com_k2&view=item&layout=item&id=34&Itemid=441&lang=en) (ultima consultazione 30 agosto 2018).

La CISAC *International Confederation of Societies of Authors and Composers*<sup>590</sup> è una confederazione internazionale di società di autori e compositori, che ha come scopo la salvaguardia a livello internazionale e la protezione economica e morale di ogni creazione letteraria o artistica attraverso il coordinamento delle attività delle società di autori ed editori. Sul suo sito internet è evidenziato come il lavoro che persegue su politica globale e affari legali sia a sostegno e protezione del diritto d'autore/copyright, ponendo al centro del processo legislativo/decisionale internazionale la voce dei creatori. L'ambiente legislativo, a cui mira la CISAC, è a supporto delle industrie culturali e creative per contribuire alla diversità culturale e alla loro crescita economica. Le società che si uniscono al suo circuito devono aderire ad un Codice di Condotta, contenente regole professionali e risoluzioni vincolanti, entrano così in contatto con le migliori conoscenze e pratiche in materia di gestione collettiva dei diritti. Viene inoltre offerto ai membri supporto legale, operativo e di *information technology*.<sup>591</sup>

Per monitorare le opere musicali tutelate CISAC ha creato l'ISWC *International Standard Work Code*, codice univoco che identifica le composizioni musicali. È stato presentato nell'ottobre 2001 dall'ISO *International Standards Organization* e costituisce un notevole strumento per la tutela dei diritti d'autore. Consente infatti il monitoraggio rapido ed efficiente della circolazione e utilizzazione delle opere e della relativa distribuzione delle *royalties*. Si tratta di un codice a barre che agevola l'attribuzione del diritto patrimoniale e la rendicontazione delle tipologie di sfruttamento di una composizione musicale. L'ISWC identifica le opere musicali facendo riferimento al titolo di un'opera e ai suoi creatori (compositori, autori e arrangiatori).<sup>592</sup> CISAC ha messo a disposizione il Network-ISWC, un

---

<sup>590</sup> La CISAC è stata fondata nel 1926 da diciotto società europee di gestione collettiva, è formata attualmente da 238 società appartenenti a 121 stati, in rappresentanza di più di 4 milioni di creatori. Le sue società membro hanno raccolto nel 2017 9,2 miliardi di euro. La sua azione trova fondamento sulla Carta del Diritto d'autore del 1956 e ha assunto un ruolo centrale nella tutela dei diritti collaborando con le grandi organizzazioni governative OMPI, UNESCO, WTO, OAPI *Organization Africaine de la Propriété Intellectuelle* e non governative BIEM, GESAC, AIDAA. Le condizioni di ammissione alla Confederazione, sancite all'articolo 5 dello Statuto CISAC, permettono l'accesso a qualsiasi società che: abbia come fine istituzionale il rafforzamento e la tutela dei diritti d'autore patrimoniali e morali; sia dotata di una struttura amministrativa efficace alla percezione e alla distribuzione dei proventi incassati; non amministri, se non come attività secondaria, i diritti connessi. Una società che non abbia tali requisiti può far parte della CISAC solo ricoprendo ruolo subalterno di associato. SIAE è membro CISAC.

<sup>591</sup> <http://www.cisac.org/What-We-Do> (ultima consultazione 28 agosto 2018).

<sup>592</sup> 35,4 milioni di opere hanno un ISWC ad essi associato. 45 Agenzie di Registrazione hanno incorporato l'uso del codice ISWC nei loro processi aziendali.

portale pubblico che facilita l'identificazione delle opere e dei relativi codici, fornendo i metadati essenziali ma non le informazioni riservate ai creatori e alle società membro.

La CISAC ha dunque come fine la semplificazione della gestione dei dati relativi ai diritti, attraverso identificatori standard, metadati-smart e collaborazione inter-industriale. Già nel 1994 ha lanciato il CIS,<sup>593</sup> un *information system* adottato da tutti i membri CISAC. Questo sistema si prefigge di: agevolare tutte le società e i repertori, facilitando il rilascio di licenze per l'utilizzo e lo sfruttamento delle opere più estese ed efficaci; permettere una più completa ed accurata distribuzione delle *royalties*. Oltre al codice ISWC, legato alle opere musicali, il CIS utilizza altri identificativi specifici per le altre tipologie di opere, per i titolari dei diritti, per gli strumenti e database, e per lo scambio di informazioni e formati standardizzati.<sup>594</sup>

Per lo sviluppo interno dell'organizzazione, attraverso *councils* internazionali viene dato spazio a tavoli di dibattito sulle arti e sulle modalità di *business* attuali, sulle priorità di lavoro cooperativo, sul futuro della gestione del diritto d'autore/copyright.<sup>595</sup>

Allo scopo di applicare al massimo il campo d'azione preposto dal suo statuto, la CISAC si è strutturata come una Confederazione di quattro Federazioni Internazionali di Società di percezione e ripartizione dei proventi.<sup>596</sup> La Confederazione prevede, ogni due anni, assemblee ordinarie dei soci e assemblee straordinarie da indire ogni qual volta se ne ravvisi l'opportunità o la necessità. Specifiche commissioni hanno il compito di: intensificare la collaborazione tra le società attraverso accordi di reciprocità; perseguire lo studio di nuove normative e nuovi statuti per i paesi in via di sviluppo; armonizzare le normative già esistenti; attivare connessioni con enti pubblici e privati, o loro organizzazioni, al fine di predisporre contratti-tipo per regolare i rapporti con gli enti utilizzatori più importanti; relazionarsi con l'UNESCO e l'OMPI.<sup>597</sup>

---

<sup>593</sup> Il CIS è uno standard per database costituito da tre tipologie di "nodi": locali, gestiti dalle società; regionali, sviluppati da gruppi regionali; centri WID, database di opere musicali. Questo sistema ha portata globale, e attualmente detiene 21 nodi, 74 società contribuenti con repertori nazionali, 48 società contribuenti con repertori internazionali. 122 società utilizzano quotidianamente il CIS per i loro processi interni e le opere contenute al suo interno sono complessivamente 81,1 milioni.

<sup>594</sup> <http://www.cisac.org/What-We-Do/Information-Services> (ultima consultazione 28 agosto 2018).

<sup>595</sup> Attualmente sono operativi tre *council*: il CIAM (*International Council of Music Author*), il CIAGP relativo alle arti grafiche, plastiche e fotografiche, e il Writers and Directors Worldwide.

<sup>596</sup> Le quattro federazioni sono: Federazione Internazionale delle Società degli Autori e Compositori per i diritti di rappresentazioni; Federazione Internazionale delle Società degli Autori e Compositori per i diritti di esecuzione; Federazione Internazionale delle Società degli Autori e Compositori per i diritti di riproduzione meccanica; Federazione Internazionale delle Società degli Autori letterari.

<sup>597</sup> VISCO, GALLI, *Il diritto della musica...* cit., pp. 6 - 8.

CISAC stila annualmente un report complessivo sul suo lavoro in cui espone la governance, gli accordi e gli standard tecnologici che promuove. L'incipit del report 2018 ribadisce come la Confederazione sia portavoce degli autori nei confronti delle organizzazioni governative e dei media. In riferimento alla proposta di direttiva europea sul copyright, l'Ufficio Regionale Europeo CISAC ha sostenuto i suoi membri attraverso iniziative per la promozione di modelli legislativi efficaci e con programmi di cooperazione tra *collecting*. Azioni in tal senso sono state fatte in modo congiunto con altre organizzazioni BIEM, GESAC, EVA *European Visula Artists* e SAA *Society of Audiovisual Authors*, enti che raggruppano le diverse *collecting*, nonché con associazioni industriali (ad esempio ICMP *The global voice of music publishing*) e organizzazioni internazionali (ad esempio, WIPO). Gli sforzi si sono inoltre concentrati sul monitoraggio della conformità alle Regole Professionali e sull'implementazione delle Recensioni di Sviluppo.<sup>598</sup>

Dopo l'iniziale stop del 5 luglio 2018 alla proposta di direttiva da parte del Parlamento europeo, CISAC aveva dichiarato come fosse importante aprire una discussione sui difetti del mercato digitale, dando modo ai creatori di contenuti di ottenere corrispettivi economici maggiormente equi per l'utilizzo delle loro opere in rete.<sup>599</sup> CISAC nei mesi successivi ha continuato un lavoro di mediazione per giungere ad una soluzione atta a risolvere quello che è uno dei principali problemi per gli autori di contenuti. Il successivo voto favorevole del 12 settembre 2018 alla proposta di direttiva è stato accolto positivamente dal Direttore Generale Gadi Oron, che ha commentato sostenendo come essa sia una decisione storica incoraggiante per gli autori e l'industria culturale.<sup>600</sup>

---

<sup>598</sup> CISAC, Annual report 2018, <http://www.cisac.org/Newsroom/News-Releases/Building-a-better-future-for-creators-of-all-repertoires-CISAC-releases-2018-Annual-Report> .

<sup>599</sup> <http://www.cisac.org/Newsroom/News-Releases/European-Copyright-Directive-A-missed-opportunity-but-work-for-a-positive-solution-for-creators-worldwide-continues> (ultima consultazione 28 agosto 2018).

<sup>600</sup> <http://www.cisac.org/Newsroom/News-Releases/Europe-vote-on-copyright-sends-a-message-to-governments-worldwide> (ultima consultazione 25 settembre 2018).



La GESAC *European Grouping of Societies of Authors and Composers*<sup>601</sup> nella discussione relativa alla proposta di nuova direttiva sul copyright ha avuto un attivo ruolo di sostegno al provvedimento. Il principio di base che ruota attorno alla sua posizione deriva dal fatto che le *user upload content platforms* generano grandi ricavi grazie all'utilizzo di contenuti creativi presenti in rete spesso senza aver ottenuto corrette licenze a danno degli autori dei contenuti. GESAC richiede, per voce del suo presidente Anders Lassen, che i creatori possano ottenere una giusta remunerazione nel momento in cui le loro opere vengono utilizzate nel web. Le nuove regole sono, secondo la GESAC, necessarie ad un equo sviluppo economico e competitivo affinché i creatori non siano assoggettati ai colossi dell'industria informatica.<sup>602</sup>

In sostegno della nuova direttiva sul copyright, GESAC ha ampiamente dibattuto per la sensibilizzazione sul tema del cosiddetto *value gap* o *transfert of value*. Gli autori che utilizzano i servizi di diffusione web per le loro opere musicali non sono infatti equamente retribuiti dalle piattaforme *streaming*. La proposta di direttiva mira a far sì che gli OCSSP *Online Content Sharing Service Providers* siano obbligati a negoziare i diritti con gli aventi diritto. Gli obiettivi devono essere quelli di: arrivare ad un sistema rapido di remunerazione degli aventi diritto; dare certezza agli utenti delle piattaforme di poter utilizzare e uploadare i contenuti. La gestione delle licenze deve avvenire in modo più efficace ed efficiente attraverso la cooperazione tra OCSSP e società di gestione collettiva che erogano le licenze mediante l'utilizzo di sistemi di controllo tecnologico. Inoltre devono essere previsti nel caso di dispute tra *consumer* e piattaforme web. In tale modo il cambio d'approccio nei confronti della rete dovrebbe essere sostanziale poiché gli utilizzatori avrebbero a disposizione maggiori certezze riguardo all'utilizzo dei contenuti, e gli aventi diritto gioverebbero di un più efficiente sistema remunerativo. Dal punto di vista della condivisione e della crescita culturale aumenterebbero le opportunità di usufruire e condividere contenuti creando una maggiore diversità culturale. Libertà di espressione e rispetto della privacy sarebbero garantiti, e il

---

<sup>601</sup> La GESAC è l'unione formata nel 1990 dalle società di gestione collettiva dei Paesi dell'Unione Europea, dell'Islanda, della Norvegia e della Svizzera rappresentando dunque così oltre un milione di aventi diritto nei settori musicale, audiovisivo, delle arti visuali, della letteratura e del teatro. I suoi scopi sono: sostenere campagne per un'equa remunerazione degli aventi diritto, in particolar modo dagli utilizzi online; assicurare lo sviluppo di un ecosistema culturale sostenibile; promuovere la gestione collettiva del diritto d'autore come miglior soluzione per l'amministrazione dei diritti degli aventi diritto. Fanno parte di GESAC le 32 principali società di *collecting* europee, tra cui SIAE.

<sup>602</sup> <http://authorsocieties.eu/mediaroom/315/33/Copyright-Directive-vote-A-missed-opportunity-to-overcome-in-the-next-Plenary> (ultima consultazione 22 agosto 2018).

sistema economico legato allo sviluppo tecnologico dell'industria creativa aumenterebbe grazie alla parità di condizioni e al contenimento del fenomeno del *free riding*.<sup>603</sup>

GESAC ha promosso, in vista della sessione plenaria del Parlamento europeo del 12 settembre 2018 in cui è stata rivotata la proposta di direttiva,<sup>604</sup> la campagna *Europe for Creators to Support EU Copyright Directive*. Si tratta di un movimento formato da cittadini, creativi e organizzazioni del settore volenterosi di migliorare il riconoscimento economico percepito dagli autori per l'utilizzo delle loro opere su internet. L'iniziativa è sorta il 30 agosto 2018 ed ha come partner anche CISAC, SIAE e le altre principali *collecting* dell'UE.<sup>605</sup>

#### 4.2 L'opinione degli aventi diritto sulla gestione collettiva del diritto d'autore

Molti aventi diritto italiani sottovalutano la tematica del diritto d'autore anche a causa della sfiducia nei confronti del sistema collettivo gestito in monopolio da SIAE che, come visto in precedenza, ha maturato inefficienze e mala gestione. Gli utilizzatori invece, proprietari di esercizi pubblici o organizzatori di concerti spesso percepiscono i pagamenti a SIAE come una "tassa" ingiustificata che grava sulle loro attività e non come un giusto compenso per il lavoro dei creativi del settore musicale. Sicuramente il problema è culturale poiché la disinformazione dilaga in tutte le parti coinvolte del mercato del diritto d'autore.

Attraverso un questionario, compilato da un campione di aventi diritto (120 persone), è possibile avere un quadro del grado di conoscenza della materia e di quali siano le esigenze e le aspettative relative alla gestione collettiva. Gli intervistati rappresentano in modo eterogeneo professionisti del settore musicale, studenti di Conservatorio, musicisti dilettanti con all'attivo pubblicazioni, produttori indipendenti ed editori. Sono stati "inquadri" chiedendo loro a quale categoria di aventi diritto appartengono. Il 52,5% si è dichiarato

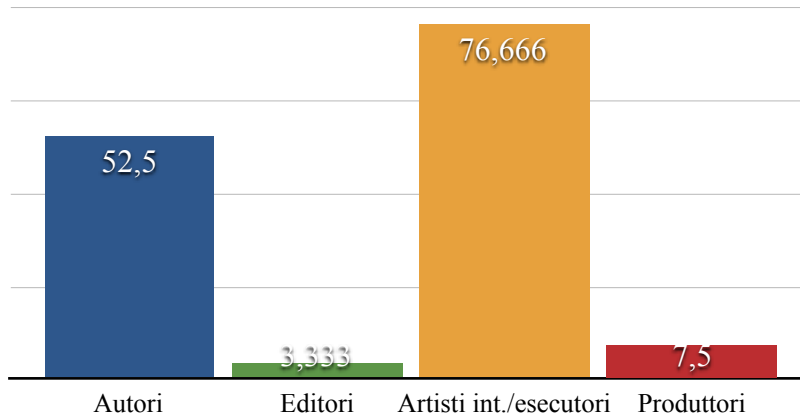
---

<sup>603</sup> Il *free rider* è l'utente che beneficia del servizio senza pagarlo a scapito quindi dei contribuenti. <http://authorsocieties.eu/policy-positions/copyright-directive> , <http://authorsocieties.eu/policy-positions/copyright-directive/transfer-of-value> (ultima consultazione 24 agosto 2018).

<sup>604</sup> Per approfondire la proposta di nuova direttiva sul copyright si veda il capitolo 3 sezione 3.5.

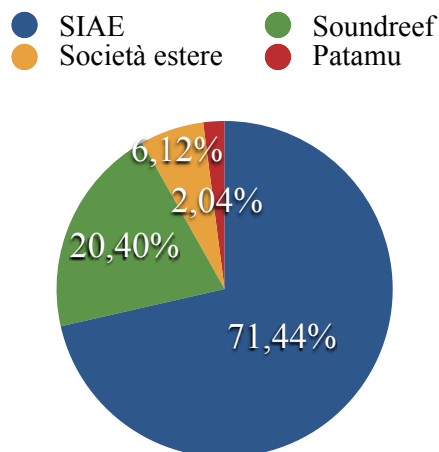
<sup>605</sup> <http://authorsocieties.eu/mediaroom/316/33/EUROPE-FOR-CREATORS-Launches-Campaign-to-Support-EU-Copyright-Directive> ; <https://www.europeforcreators.eu> (ultima consultazione 3 settembre 2018).

autore, il 3,333% editore, il 76,666% artista interprete o esecutore e il 7,5% produttore fonografico.<sup>606</sup>



Il 59,2% del campione ha poi dichiarato di non essere iscritto ad alcuna società di gestione collettiva di diritti d'autore mentre il 40,8% ha risposto di sì.

La suddivisione dei mandanti intervistati, rispetto alle varie società di diritto d'autore, è a SIAE per il 71,44%, a Soundreef per il 20,40%, per il 6,12% a società estere (PRS, SGAE, SACEM) e per il restante 2,04% a Patamu.



<sup>606</sup> Il campione poteva dichiarare di appartenere a una o più categorie di aventi diritto.

Il 18,36% di chi ha dichiarato di essere iscritto ad una *collecting* di diritto d'autore non aveva però segnalato di essere autore o editore, dichiarandosi invece artista interprete ed esecutore. Ciò denota scarsa conoscenza anche sulle tematiche base che identificano l'appartenenza alle diverse tipologie di aventi diritto. Ad ogni modo, è significativo che già quasi il 30% degli intervistati iscritti ad una *collecting* si affidi a realtà alternative di SIAE.

I diritti connessi risultano essere, dal sondaggio, un argomento sconosciuto per il 50% degli intervistati. La restante metà, che conosce la tematica, per il 39% non ha dato mandato a nessuna società di gestione collettiva dei diritti connessi mentre il restante 11% ha dichiarato di essere iscritto ad una società collettiva di diritti connessi.

È emersa però un'altra grande incongruenza, degli artisti interpreti o esecutori e dei produttori che si sono dichiarati iscritti ad una *collecting* di diritti connessi ben il 76,92% ha però segnato il nome di un ente di gestione dei diritti d'autore (scrivendo incongruamente di affidarsi per 50% a Soundreef, il 20% a SIAE, il 20% a "cooperativa", il 10% a SGAE). È perciò alto il grado di ignoranza sulla tematica dei diritti connessi, aspetto comunque più complicato e meno noto della materia. Ad ogni modo, gli intervistati che invece danno effettivamente mandato ad una *collecting* di diritti connessi, sono iscritti per il 75% a Itsright e per il restante 15% a Nuovo IMAIE. Essi rappresentano solamente il 3,333% delle persone che hanno preso parte al sondaggio.

Essendo ormai affermata una società privata come Soundreef è sembrato opportuno chiedere al campione "Affideresti la gestione dei tuoi diritti ad una società sostenuta da investitori privati anziché essere *no-profit*?". Tale quesito ha riportato il 70,3% di favorevoli e il restante 29,7% di contrari.

Analizzando le singole risposte è però emerso che il 18,18% di chi precedentemente aveva dichiarato di essere mandante di una società privata, alternativa a SIAE, si è detto contrario alla gestione collettiva fatta da società sostenute da investitori privati. Si deduce perciò anche da questa domanda una certa confusione sul tema *collecting* da parte degli aventi diritto.

Successivamente sono state poste delle domande per verificare quali siano le maggiori esigenze di tutela collettiva percepite dagli aventi diritto e quali siano le loro aspettative nei confronti delle società a cui si affidano.

Ogni società di gestione collettiva dei diritti d'autore può essere operativa nella riscossione dei diritti derivanti da diversi tipi di utilizzazioni. È perciò stato chiesto al campione quali siano i proventi per loro più importanti.<sup>607</sup> Il 52,6%, di chi ha risposto al quesito, ha dichiarato importante la riscossione dei diritti derivanti dalle esibizioni dal vivo, il 29% ha selezionato i proventi derivanti dagli utilizzi online, il 25,8% ha indicato le sincronizzazioni radio/tv e il 22,5% la diffusione di musica d'ambiente in esercizi pubblici. Solo il 10,7% ha selezionato i diritti derivanti dall'equo compenso per copia privata, mentre i diritti fotomeccanici sono stati indicati dall'8,6% dei votanti. Infine il 37,6% ha dichiarato che la *collecting* ideale dovrebbe gestire e riscuotere tutti i diritti derivanti dagli ambiti indicati.

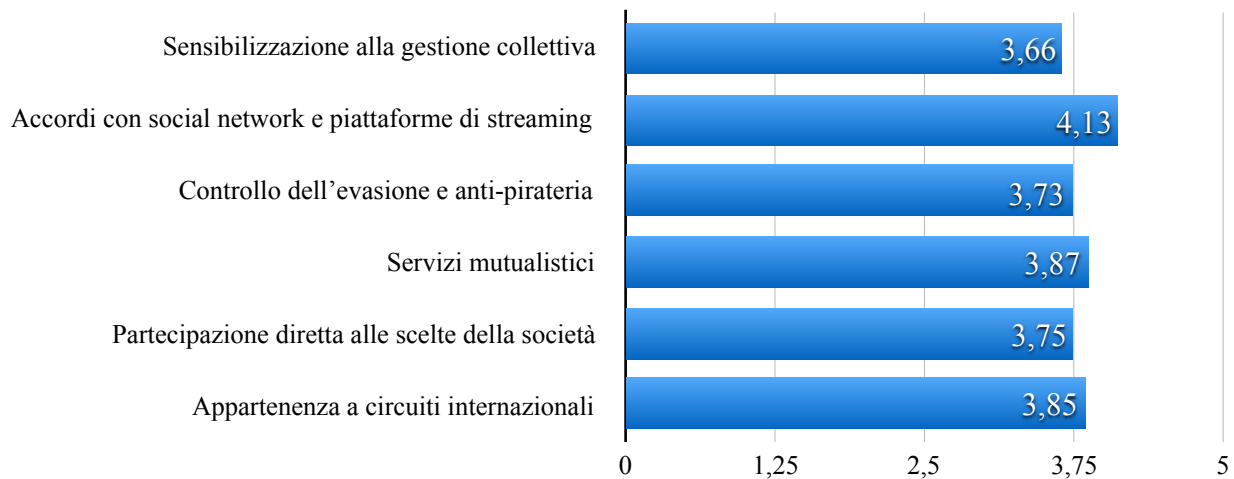
Alla domanda “Quanta importanza dai ai seguenti parametri relativi all'organizzazione e ai servizi offerti da una società di gestione collettiva:

- campagne di sensibilizzazione alla gestione collettiva;
- stipulazione di accordi con social network e piattaforme di *streaming* musicale per la riscossione dei diritti;
- capacità di controllo dell'evasione e anti-pirateria;
- servizi mutualistici offerti ai propri associati;
- effettiva possibilità per l'associato/mandante di partecipazione diretta alle scelte della società;
- appartenenza a circuiti internazionali di *collecting* (es. CISAC, BIEM).”

gli intervistati hanno potuto esprimere un voto da 1 a 5 da cui è emersa la seguente media ponderata:

---

<sup>607</sup> Il 22,5% del campione non si è espresso a riguardo.



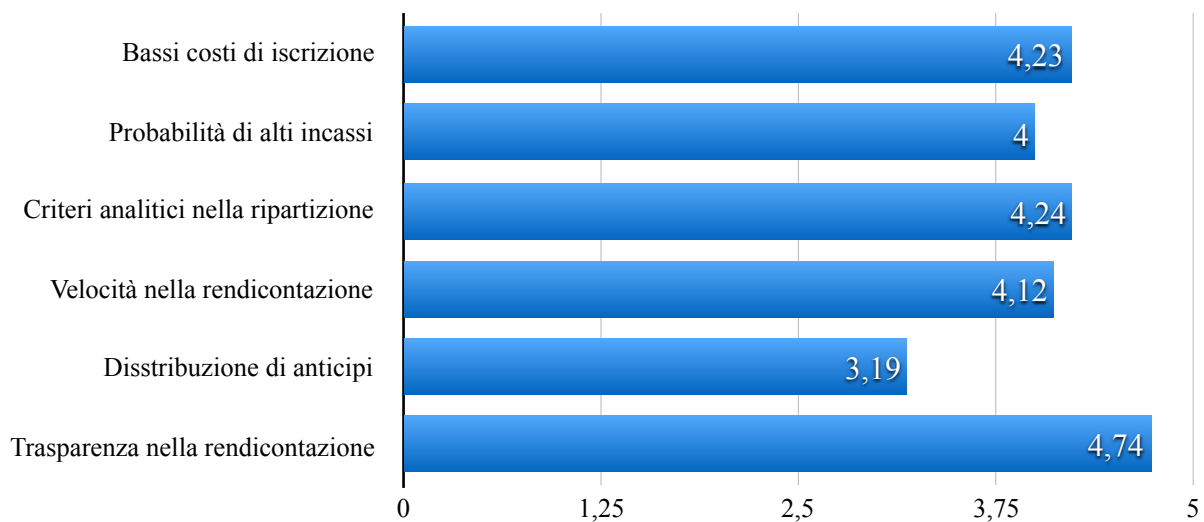
È evidente come la risposta media per tutti i sei parametri sia concentrata in un breve scarto di decimi (0,47). Ad ogni modo, il responso denota comunque come la presenza online sia ormai un elemento imprescindibile per gli aventi diritto intervistati, i quali considerano come criterio più importante la “stipulazione di accordi con social network e piattaforme di *streaming* musicale per la riscossione dei diritti” (voto medio 4,13).<sup>608</sup> I “servizi mutualistici”, di aiuto alle varie categorie di aventi diritto, hanno ottenuto un voto medio pari a 3,87, e “appartenenza a circuiti internazionali di *collecting*” ha avuto un riscontro simile (voto medio 3,85). L’aspetto prettamente più associativo, “l’effettiva possibilità per l’associato/mandante di partecipazione diretta alle scelte della società”, riscontra 3,75 di voto medio. Di poco inferiore (voto medio 3,73) sono state considerate la “capacità di controllo dell’evasione e anti-pirateria” da parte delle *collecting*. La “sensibilizzazione alla gestione collettiva” risulta essere il criterio meno considerato (voto medio 3,66); stando però alle incongruenze riscontrate nelle domande precedenti del questionario dovrebbe essere invece uno dei punti chiave su cui le *collecting* dovrebbero investire per aiutare gli aventi diritto a prendere coscienza sulla tematica e di conseguenza poter scegliere adeguatamente la società a cui affidarsi.

<sup>608</sup> Risulta quindi strano che nella domanda precedente, in cui era chiesto quali fossero gli ambiti di riscossione importanti, solo il 29% abbia selezionato “proventi derivanti da servizi online” ai quali bisogna comunque aggiungere il 37,6% che ha selezionato “tutti” i tipi di proventi.

Analogamente, alla domanda “Quanta importanza dai ai seguenti parametri relativi ad aspetti economici di una *collecting*:

- bassi costi di iscrizione;
- probabilità di alti incassi;
- uso di criteri analitici nella ripartizione;
- velocità nella rendicontazione;
- distribuzione di anticipi;
- trasparenza nella rendicontazione.”

il responso è stato:



Lo scarto tra i voti ottenuti dai due parametri estremi è di poco superiore a un punto e mezzo (1,55). Ad aver ottenuto il voto medio massimo è la “trasparenza nella rendicontazione” (voto medio 4,47), a conferma del fatto che viste le possibilità date dalla tecnologia non è più ammesso che una *collecting* amministri in modo poco chiaro la ripartizione dei proventi. I successivi parametri ad aver avuto maggior riscontro sono “uso di criteri analitici nella ripartizione” (voto medio 4,24) e “bassi costi d’iscrizione” alla società (voto medio 4,23). Il primo è un ulteriore dato che indica come la digitalizzazione non ammetta scuse per gli enti di intermediazione, mentre il secondo è riscontrabile nell’effettiva gratuità dell’iscrizione a SIAE (per autori fino ai trent’anni) e a Soundreef o Patamu. La “velocità nella rendicontazione” ha ottenuto un voto medio di 4,12; mentre “alta probabilità di incassi” 4. Il criterio meno considerato è stato “distribuzione di anticipi” (voto medio 3,19).

### 4.3 L'attuale situazione italiana e gli scenari plausibili

Quali sono dunque gli scenari plausibili ora che SIAE non è più monopolista per legge e altri soggetti sono operativi nell'intermediazione dei diritti d'autore nel nostro Paese? Al momento, il recepimento italiano della direttiva 2014/26/UE non permette alle entità di gestione indipendente del diritto d'autore, le società private come Soundreef, di operare direttamente. È però molto probabile, viste le pressioni e la generale tendenza europea, che l'assetto normativo italiano sia nuovamente rimaneggiato a favore di una completa liberalizzazione.<sup>609</sup>

Il monopolio *de jure* è stato in qualche modo superato, è però presente ora la concreta possibilità che si affermi, come lo è del resto nella gran parte d'Europa con le rispettive principali società, un monopolio *de facto* di SIAE. È indubbia la capacità capillare di controllo del vecchio monopolista; essa rappresenta una garanzia per la tutela del suo vasto catalogo e un'importante certezza per i nuovi autori che volessero associarsi.<sup>610</sup> Tale solidità strutturale rappresenta senza dubbio un notevole punto a favore di SIAE nella battaglia concorrenziale.<sup>611</sup>

L'attuale incertezza normativa scoraggia inoltre gli organizzatori di eventi e i proprietari di esercizi pubblici ad affidarsi alle realtà alternative; per paura di incorrere in sanzioni o di dover sborsare somme maggiori succede spesso che essi preferiscano ancora affidarsi totalmente alle pratiche SIAE. Ciò appare come un controsenso rispetto alle richieste di maggior equità, velocità e trasparenza arrivate negli anni proprio da queste categorie di soggetti interessati, a maggior ragione visto che comunque, perlomeno in via teorica, il sistema di ottenimento della doppia licenza per le esecuzioni live appare chiaro e funzionale.<sup>612</sup>

---

<sup>609</sup> Per approfondire le modalità di recepimento della direttiva 2014/26/UE e come per Soundreef si veda il capitolo 3 sezione 1.

<sup>610</sup> L'ispettore SIAE è risulta essere per la giurisprudenza un "pubblico ufficiale" poiché è incaricato di funzioni pubbliche e redige verbali e atti certificativi autoritativi, ai sensi dell'articolo 357 codice penale (norma che definisce il concetto di "pubblico ufficiale").

<sup>611</sup> Intervento dell'avvocato Simone Aliprandi al convegno *E così SIA(E). L'abolizione dei monopoli e le nuove frontiere del diritto d'autore*, organizzato dall'Ordine degli Avvocati di Milano al Teatro dei Filarmonici di Milano il 18 giugno 2018.

<sup>612</sup> Per approfondire l'ottenimento della doppia licenza si veda il capitolo 3 sezione 2.2.



A fronte delle modalità di recepimento della Direttiva Barnier attuate da parte del Governo (con Dario Franceschini come ministro dei beni e delle attività culturali e del turismo), la prospettiva del monopolio di fatto sembra essere stata il fine non esplicitamente dichiarato. Tale modello di mercato però, secondo i più, non risolverebbe le palesi inefficienze che SIAE dimostrava in modo macroscopico fino a qualche anno fa. Sembra che SIAE abbia iniziato un processo di rinnovo della sua governance e del suo rapporto con autori/editorie e utilizzatori solo dopo i commissariamenti e con il subentro di altre realtà di *collecting*.

Il vero impulso alle nuove modalità di gestione è stato dato dallo sviluppo tecnologico che fornisce mezzi tali affinché analiticità nella ripartizione dei proventi e tracciabilità delle esecuzioni non siano più concetti utopici ma meccanismi base per un mercato trasparente ed equo. La crisi del monopolista per legge era dunque preannunciata e inevitabile nel momento in cui era chiaro come esso non si stesse attrezzando adeguatamente per affrontare in modo opportuno le dinamiche del mercato attuale. Realtà giovani e tecnologicamente avanzate si sono inserite in un settore dove c'è richiesta di equità e trasparenza. Altro problema concreto del sistema SIAE, la cui risoluzione potrà dare chiarezza ed equilibrio al sistema, è dato dalla disparità di trattamento riservato ai suoi vari interlocutori, in uffici che troppo spesso applicano in modo discrezionale le regole.

Attualmente sono già circa 10.000 gli autori ed editori italiani ad essersi appoggiati a Soundreef, il maggior concorrente di SIAE. La società di Davide D'Atri è forte anche da un punto di vista mediatico, dopo che alcuni artisti "big" hanno deciso di recedere il mandato a SIAE per affidarsi alla società di Davide D'Atri. Inoltre i servizi online di Soundreef e Patamu sono una notevole attrattiva per i giovani artisti abituati a gestire in modo indipendente la propria attività musicale mediante il web.

Seppur importante, il mercato del diritto d'autore rimane comunque non molto remunerativo e basato su economie di scala. Ciò significa, ed è opinione sostenuta da tutte le parti coinvolte in questi anni di discussione, che nel momento in cui ci fosse una completa liberalizzazione non si formerebbero molte società per la gestione collettiva del diritto d'autore. È dunque probabile che nei prossimi anni andranno a consolidarsi ulteriormente le realtà attualmente già operanti, andando quindi a delirare una sorta di monopolio a tre, tra SIAE, Soundreef e Patamu.

A livello ideale il processo di liberalizzazione, avviato in Italia dal recepimento della Direttiva Barnier, apre diversi possibili scenari che delineano modelli di mercato concorrenziale non per forza antitetici e che possono potenzialmente convivere. La prima prospettiva prevede un mercato in cui concorrono *collecting* che offrono servizi di riscossione e distribuzione per lo stesso tipo di diritti. Le società sarebbero dunque in competizione: nell'attrarre nuovi mandatarî con il fine di allargare il proprio catalogo, offrendo loro le modalità più vantaggiose di amministrazione dei diritti; nella capacità di offrire agli utilizzatori bassi costi per le licenze e un repertorio ricco di cui usufruire.<sup>613</sup> Una seconda ipotesi invece suddivide il mercato del diritto d'autore orizzontalmente distinguendo quindi per genere/tipologia i repertori tutelati dalle *collecting*. Esse offrono quindi licenze di utilizzo per opere di generi diversi. La concorrenza in tal caso non sarebbe solo sui prezzi ma anche sulla vera e propria offerta di opere/contenuti. Per fare sì che il loro *business* sia economicamente sostenibile, le società devono dunque riuscire ad avere un catalogo sufficientemente vasto.<sup>614</sup> Una terza via delinea un mercato in cui le *collecting* gestiscono diverse tipologie di diritti (ad esempio derivati dai live, licenze commerciali, *streaming*, ...) relativi però ad uno stesso repertorio di opere. Questo tipo di modello, in cui il mercato è suddiviso verticalmente, può combinarsi con quello precedentemente esposto ma anche da solo risulta interessante andando a delineare specifiche società dedite a specifici servizi.<sup>615</sup> La quarta ed ultima prospettiva consiste nell'affermazione di un monopolio naturale, o di fatto, nella gestione collettiva del diritto d'autore, a cui si può combinare una concorrenza verticale o orizzontale creando specifici

---

<sup>613</sup> È la situazione attuale in Italia. SAIE, Soundreef e Patamu offrono: agli aventi diritto analoghe modalità di amministrazione su tutte le categorie di diritti; agli utilizzatori licenze simili su repertori concorrenti ma eterogenei in quanto ad offerta.

<sup>614</sup> A livello italiano SIAE è l'unica società attiva in repertori "deboli" e di nicchia come la lirica e il teatro. Essendo la loro gestione antieconomica è probabile che rimarranno di competenza solo del vecchio monopolista.

<sup>615</sup> È l'ipotesi di sviluppo meno plausibile visto che, anche livello storico ed europeo, le società tendono ad aggregare il maggior numero di servizi possibile. Evidente è però il fatto che gli stessi attuali concorrenti di SIAE si siano affacciati al mercato proponendo agli autori e utilizzatori servizi mirati: Soundreef ha iniziato ad operare in Italia con la distribuzione di musica d'ambiente per esercizi commerciali, evolvendosi successivamente in una *collecting* completa in quasi tutti gli ambiti (non riscuote l'equo compenso per copia privata); Patamu è partita con il servizio di tutela con marchiatura temporale, per poi passare anche alla gestione dei proventi derivati dai live.

monopoli per determinati tipi di licenze e repertori. In quest'ultima ipotesi non si raggiungerebbe quindi l'agognato libero mercato.<sup>616</sup>

Lo scenario della gestione collettiva italiana prospettato dagli esperti consiste sostanzialmente in due ipotesi. La prima, sostenuta dall'avvocato Salvatore Primiceri, auspica un vero e proprio libero mercato del settore in cui tutte le società sarebbero giocatori in campo con le stesse regole. Questa visione è caldeggiata anche dall'avvocato Luciano Daffarra (C-Lex Studio Legale) secondo cui il libero mercato è propiziato dall'ormai progressiva disintermediazione che subiscono i contenuti una volta immessi in rete.<sup>617</sup> La sua visione, che propende per una liberalizzazione di tutti i tipi di diritti, è giustificata anche dal fatto che sono sempre maggiori i siti in cui i creativi caricano le proprie opere percependo direttamente un compenso ogni qual volta un utilizzatore acquisti una licenza d'uso. Appare comunque evidente che qualora i soggetti fossero tutti in concorrenza perfetta sarebbe per lo meno opportuna la creazione di un database unico affinché gli utilizzatori possano facilmente individuare i repertori amministrati dalle *collecting*.

L'altra ipotesi maggiormente quotata, e già anticipata nel corso dell'elaborato e sostenuta dall'avvocato Simone Aliprandi, è quella che propende per una scissione di SIAE in due entità. Una rimarrebbe ente pubblico e avrebbe il ruolo di *one-stop-shop*,<sup>618</sup> controllato dai ministeri e dagli organismi competenti, per tutte le società presenti sul mercato per cui raccoglierebbe e distribuirebbe i proventi delle licenze; l'altra metà verrebbe invece privatizzata, ed ereditando il catalogo SIAE sarebbe uno dei soggetti del mercato di concorrenza.<sup>619</sup>

---

<sup>616</sup> Come precedentemente indicato il monopolio di fatto è la situazione affermata in Europa nel momento in cui le storiche società di gestione collettiva hanno operato nei singoli stati senza concorrenti, creando reti capillari di intermediazione. SARTI DAVIDE, "Liberalizzazioni e gestione collettiva dei diritti di proprietà intellettuale", *Orizzonti del diritto commerciale*, n. 2, 2014, <http://odc.seminabit.com/edizioni/2014/2/saggi/liberalizzazioni-e-gestione-collettiva-dei-diritti-di-proprietà-intellettuale/#t2> .

<sup>617</sup> Interventi del dottor. Salvatore Primiceri e dall'avvocato Luciano Daffarra al convegno *E così SIA(E). L'abolizione dei monopoli e le nuove frontiere del diritto d'autore*, organizzato dall'Ordine degli Avvocati di Milano al Teatro dei Filarmonici di Milano il 18 giugno 2018.

<sup>618</sup> L'ipotesi dello *one-stop-shop* è stata auspicata ma non realizzata anche per regolare gli introiti dei diritti connessi. Il legislatore potrebbe dunque prevedere, qualora sia questo l'indirizzo preponderante, una riforma totale sia per quanto riguarda il diritto d'autore che i diritti connessi.

<sup>619</sup> Intervento dell'avvocato Simone Aliprandi al convegno *E così SIA(E). L'abolizione dei monopoli e le nuove frontiere del diritto d'autore*, organizzato dall'Ordine degli Avvocati di Milano al Teatro dei Filarmonici di Milano il 18 giugno 2018.

A seguito della presentazione di LEA si è espresso sull'argomento liberalizzazione del diritto d'autore anche il presidente di Nuovo IMAIE, Andrea Micciché, dichiarando che il problema reale non è la liberalizzazione in sé “ma quale sistema intende adottare il nostro legislatore sulla intermediazione dei diritti”. Micciché sostiene che il miglior modo di procedere è la centralizzazione delle attività di negoziazione e redistribuzione dei proventi incassati affinché nella concorrenza non vi sia una “lotta fratricida” tra le *collecting*. La concorrenza vera sarebbe dunque riscontrabile nella scelta delle modalità di ripartizione, nella trasparenza dei servizi offerti e nelle attività a sostegno dei mandanti, in modo tale che gli autori e gli altri aventi diritto possano scegliere a quale società in concorrenza affidarsi.<sup>620</sup>

L'attuale ministro dei Beni Culturali Alberto Bonisoli ha detto, in seduta congiunta delle camere, durante l'audizione sulle linee programmatiche del suo Dicastero avvenuta il 24 luglio 2018,<sup>621</sup> “Che ci piaccia o no, non c'è più il monopolio. [...] Ogni soggetto dovrà avere uguali oneri e onori. [...] Stiamo lavorando ad una soluzione, un'idea è di guardare a quello che è stato fatto con Poste e Ferrovie” tale affermazione comporta un'implicita ammissione per cui SIAE, allo stato attuale, godrebbe ancora di un monopolio di fatto. Per superare tale squilibrio pare che l'orientamento del ministro sia proprio quello di scindere SIAE in due enti distinti, con ruoli sopra indicati.<sup>622</sup>

La miglior prospettiva per l'integrità del principio del diritto d'autore in un mercato concorrenziale sarebbe dunque la creazione di una rete comune su cui i diversi soggetti di *collecting* possano fare la propria offerta.<sup>623</sup> In tal senso la prospettiva di *one-stop-shop* appare dunque la più realizzabile e funzionale. La controindicazione a cui si potrebbe andare in contro è dovuta al fatto che l'aggiunta di un ente *sub partes* potrebbe comportare il rischio di vedere allungare ulteriormente le tempistiche di ripartizione penalizzando di conseguenza

---

<sup>620</sup> [https://www.rockol.it/news-683926/soundreef-affida-diritti-autori-e-editori-a-lea-fine-monopolio-siae?refresh\\_ce](https://www.rockol.it/news-683926/soundreef-affida-diritti-autori-e-editori-a-lea-fine-monopolio-siae?refresh_ce) (ultima consultazione 2 settembre 2018).

<sup>621</sup> <https://www.senato.it/3381?comunicato=350> .

<sup>622</sup> GIARDINA GIANFRANCO, “Il ministro Bonisoli vince il tabù del diritto d'autore: Separare le funzioni di SIAE”, *DDAY.it*, 24 luglio 2018, <https://www.dday.it/redazione/27441/il-ministro-bonisoli-vince-il-tabu-del-diritto-dautore-separare-le-funzioni-di-siae> .

<sup>623</sup> <http://www.lastampa.it/2018/07/24/cultura/il-ministro-superare-il-monopolio-siae-sul-diritto-dautore-hXrbbDLIcXKTYd39CTYT1J/pagina.html> (ultima consultazione 2 sempre 2018).

gli aventi diritto.<sup>624</sup> La rete capillare di SIAE diventerebbe però un efficace metodo di controllo imparziale a disposizione di tutte le società concorrenti sul mercato.

Anche Adriano Bonforti, l'amministratore delegato di Patamu, è favorevole ad un ente unico centrale per la raccolta dei diritti.<sup>625</sup>

---

<sup>624</sup> GIARDINA GIANFRANCO, "Soundreef aggira la legge anti-Soundreef: con la non profit LEA raccoglierà diritti d'autore in Italia", *DDAY.it*, 16 gennaio 2018, <https://www.dday.it/redazione/25455/soundreef-annuncia-fine-monopolio-siae-video> .

<sup>625</sup> DALENZ, "Noi di Patamu facciamo della disobbedienza civile contro il monopolio Siae..." cit..

## Conclusioni

Nella tesi è stata analizzata principalmente l'attuale situazione italiana relativa alla gestione collettiva del diritto d'autore in ambito musicale. Visto l'odierno ordinamento legislativo è riscontrabile come il dibattito sia sostanzialmente incentrato sulla contrapposizione tra il vecchio monopolista SIAE e i suoi nuovi concorrenti, Soundreef e Patamu. Il confronto non è ancora finito e, ad ogni modo, è auspicabile una soluzione che permetta la convivenza tra i diversi enti di gestione collettiva poiché il mercato del diritto d'autore non manca certo di aventi diritto ed utilizzatori.

Il Governo italiano che nel 2017 ha recepito, seppur tergiversando, la Direttiva Barnier ha optato per una liberalizzazione del mercato che può essere definita incompleta. Tale scelta si può presupporre, in "buona fede", che sia stata dettata dal voler salvaguardare il ricco patrimonio italiano costituito dal repertorio del vecchio monopolista SIAE. Nonostante il Governo abbia cercato di mettere la Società Italiana Autori ed Editori nella condizione di poter usufruire di un monopolio di fatto, è evidente come il suo principale concorrente, Soundreef, sia sempre riuscito a trovare un cavillo normativo per poter operare ugualmente. Il nuovo sistema italiano permette intermediazione diretta nel territorio solamente ad associazioni o organismi senza scopo di lucro e Soundreef, essendo una società privata *for-profit*, è perciò estromessa. Per ovviare a questa limitazione la società di Davide D'Atri ha quindi stipulato un accordo con la *no-profit* LEA *Liberi Editori Autori* a cui ha affidato il proprio catalogo, aggirando così l'ostacolo normativo per lavorare in Italia.

Sebbene la completa liberalizzazione della gestione collettiva dei diritti connessi nel nostro Paese sia stata stabilita già nel 2012 dal Governo Monti, appare indubbio come in tale ambito non sia stato fatto ancora molto per regolamentare a dovere la compresenza di più società di *collecting*. È dunque vano auspicare che l'amministrazione dei diritti connessi possa fungere da precursore per una completa liberalizzazione del diritto d'autore e soprattutto della gestione dei vari concorrenti sul mercato. L'immobilismo legislativo comporta evidente incertezza e cautela negli scenari prospettati dagli esperti del settore.

L'attuale mancanza di un ente regolatore unico, di un ipotizzato *one-stop-shop* che raccolga i proventi e controlli la correttezza del sistema per conto di tutti i concorrenti, o per lo meno di chiarezza nelle normative che stabiliscono i rapporti tra le *collecting societies* al momento

operanti, non agevola gli aventi diritto e gli utilizzatori. Quest'ultimi, vista la precarietà del sistema, potrebbero non munirsi delle licenze appropriate mentre autori, editori, artisti interpreti esecutori e produttori di fonogrammi potrebbero essere indotti a rinunciare alla tutela collettiva dei propri diritti. Si suppone che la situazione si farà ancor più tesa nel momento in cui i concorrenti di SIAE conteranno un maggior numero di associati e aumenteranno i casi di coautori di uno stesso brano iscritti a *collecting* diverse.

Interessante ai fini dell'elaborato risulta essere il responso del questionario dispensato ad un campione di musicisti. Dalle risposte si deducono incongruenze date da scarsa formazione sulla tematica. Per poter recriminare consapevolmente i propri diritti, e godere in toto dei privilegi forniti dalla tutela, i musicisti dovrebbero conoscere almeno i principi base della materia. Più informazione sarebbe a vantaggio anche delle società di gestione collettiva, a maggior ragione se pubbliche o senza scopo di lucro, che otterrebbero così più richieste di mandato allargando di conseguenza i propri repertori. Un incentivo all'informazione sul diritto d'autore potrebbe essere data dai Conservatori e dalle Scuole di Musica. La formazione musicale dovrebbe essere infatti coadiuvata agli aspetti più tecnici del "mestiere" per garantire ai giovani studenti tutte le competenze necessarie alla professione.

I dati tratti dal campione sono comunque incoraggianti per quanto riguarda l'adesione alla gestione collettiva, rilevando che il 40,8% di chi ha preso parte all'indagine è mandante di una società di diritto d'autore. È però parsa ben più negativa la situazione relativa ai diritti connessi, ambito della materia che dev'essere assolutamente divulgato maggiormente. Per quanto riguarda le aspettative nei confronti delle *collecting*, appare unanime la richiesta di maggior trasparenza nella gestione dei proventi e di analiticità nelle rendicontazioni, considerando che oggi giorno sono operazioni supportate facilmente dal sistema tecnologico esistente.

Nella tesi sono stati riscontrati aspetti della tutela che, data l'attuale facilità con cui si entra in possesso dei contenuti frutto dell'ingegno creativo, è possibile provocatoriamente considerare desueti. Ad esempio, un esercizio commerciale che voglia diffondere musica attraverso una radio è tenuto a versare il "canone radio-tv", a munirsi di una licenza SIAE (o Soundreef) e di un'altra licenza a corresponsione dei diritti connessi. L'esercente raggiunge

così una somma da versare per un unico fine, la diffusione di musica all'interno dell'esercizio tramite radio, che può risultare sproporzionata nei casi di piccole attività commerciali. È quindi forse inevitabile che tali richieste economiche vengano percepite come "tasse", a causa di una mancata "formazione e informazione" a riguardo. È inoltre vero che la radio, appartenendo essa stessa ad una categoria di utilizzatori, trasmette musica pagando una licenza. La catena del diritto d'autore, da questo punto di vista critico, andrebbe dunque a generare a livello teorico due compensi per la riproduzione di uno stesso brano. È quindi forse questo uno degli elementi di cortocircuito che non permettono un sereno dialogo sull'argomento? La maggior trasparenza dei passaggi potrebbe essere sicuramente un veicolo di informazione e certezza per tutti i soggetti coinvolti che avrebbero così modo di sentirsi parte di un sistema virtuoso. Va dato atto alle realtà alternative a SIAE di aver proposto metodi di gestione collettiva decisamente più trasparenti rispetto a quelli del vecchio monopolista. Grazie alla loro offerta tecnologicamente avanzata, Soundreef e Patamu si rivelano capaci di attirare gli autori e gli editori stanchi delle nebulose pratiche SIAE.

Il progresso tecnologico è indubbiamente molto più veloce della capacità di legiferare. Tale gap, sopperito dalla contrattazione, provoca un'incompletezza del sistema normativo che danneggia perlopiù gli aventi diritto. L'industria musicale infatti sfrutta le opere appoggiandosi per la relativa distribuzione all'industria tecnologica che sviluppa continuamente nuove modalità di fruizione. È naturale che l'intervento normativo venga fatto per colmare esigenze già riscontrate, essendo impossibile legiferare prevedendo l'evoluzione dell'industria tecnologica, e i conseguenti metodi di distribuzione e fruizione della musica. È doveroso riuscire ad analizzare adeguatamente la situazione economica e sociale cercando di dare ai creativi un giusto compenso per il loro lavoro senza tuttavia ledere la libertà d'informazione degli utilizzatori. La discussione generata dalla proposta di nuova direttiva sul copyright dell'Unione Europea è però l'esemplificazione di quanto ciò non sia semplice. Nonostante tutti si possano dire favorevoli ad un'equa remunerazione spettante ai creativi, le parti faticano a trovare accordi sulle modalità di controllo e salvaguardia dei contenuti presenti in rete.



Il diffuso malcontento nei confronti di SIAE è giustificato dall'analisi della sua passata mala gestione che ha portato l'ente al commissariamento. L'evidente divario tecnologico del vecchio monopolista, palese nel momento in cui si sono affacciati sul mercato i suoi attuali concorrenti, sta venendo gradualmente colmato. Alla presidenza appena conclusa di Filippo Sugar va dato atto di aver avviato un serio processo di rinnovo della Società, ed è auspicabile che il neo eletto presidente Mogol persegua gli stessi intenti con altrettanta determinazione. Tenendo conto di come la struttura societaria di SIAE e la mole del suo apparato burocratico non siano un aspetto facile da svecchiare, appare lampante però, dalle notizie di cronaca e dalle indagini non ancora concluse dell'AGCM *Autorità Garante della Concorrenza e del Mercato*, che la Società abbia attivato il processo di rinnovo solamente nel momento in cui si sono palesate la pressione della concorrenza e le richieste della Direttiva Barnier. Durante il confronto di questi ultimi anni è inoltre apparso un ingiustificato ed eccessivo timore nutrito dal vecchio monopolista verso i suoi nuovi concorrenti. Il nervosismo di SIAE è apparso in comunicati stampa, come quello pubblicato in occasione della conferenza stampa della presentazione di LEA, dai toni aggressivi, volti a ribadire il proprio ruolo di "difensore" degli aventi diritto. Tutto ciò appare fuori luogo poiché è chiaro come l'ente, visti i suoi limiti, non possa definirsi l'unico garante del diritto d'autore. SIAE nel suo sistema di gestione presenta ancora da Statuto il voto per censo che avvantaggia autori ed editori più ricchi, condizionando conseguentemente le scelte della Società. Tale aspetto appare contrario allo stesso spirito associativo della gestione collettività, ed è difficilmente comprensibile per una società *no-profit* che voglia rappresentare equamente tutti i suoi iscritti. Inoltre l'investimento per l'indagine di intelligence voluta dal Presidente di SIAE Blandini per evidenziare eventuali scorrettezze da parte di Soundreef sembra un goffo, e a quanto risulta vano, tentativo di volersi sostituire alle autorità di vigilanza anziché investire direttamente per migliorare i propri servizi.

Il diritto d'autore è un ramo della proprietà intellettuale molto vasto che ovviamente non comprende solo l'ambito musicale ma abbraccia tutti i tipi di contenuti creativi. Sarebbe dunque stimolante capire come gli autori degli altri settori artistici godano di tutela e se possa

essere applicabile un'azione collettiva, o perlomeno di controllo nella diffusione, anche ad altre forme d'arte come la fotografia e le arti visive.<sup>626</sup>

Durante la trattazione sono apparse più volte tematiche irrisolte o ancora in via di sviluppo. Avrà certamente peso il responso dell'AGCM riguardante l'accusa a SIAE di aver agito in abuso di posizione dominante limitando le possibilità d'azione agli altri enti che si sono affacciati sul mercato. Lo scontro giudiziario tra SIAE e Soundreef, in realtà mai avvenuto direttamente ma sempre in relazione a soggetti che si appoggiano ai servizi del nuovo concorrente, potrebbe esserne condizionato.

Il voto favorevole del Parlamento europeo sulla proposta di nuova direttiva sul copyright, espresso dalla sessione plenaria del 12 settembre 2018, sarà motivo di continuo dibattito nei prossimi mesi sia in ambito istituzionale che extraparlamentare tra i sostenitori delle diverse fazioni. Sarà dunque opportuno seguire l'evolversi dell'iter della direttiva per capire come il negoziato tra gli organi dell'Unione Europea e gli Stati porterà alla definizione del testo definitivo.

Sicuramente la legislazione europea è invece già chiara in termini di antitrust e concorrenza, argomento chiave nella discussione sulla gestione collettiva del diritto d'autore che è stato approfondito solo in parte nello scritto. Capire come il libero mercato sia già consolidato in altri aspetti commerciali legati ai servizi presenti nel panorama dell'Unione Europea potrebbe essere utile per delineare delle ipotesi di regolamentazione.

Altro argomento attinente alla tesi rimasto da sviluppare riguarda la connessione tra il diritto d'autore e i contratti artistici ed editoriali. Come siano regolati i passaggi dei diritti patrimoniali dall'autore originario ai diversi soggetti parte del sistema dell'industria musicale è un aspetto della materia che necessita uno specifico approfondimento.

Avrebbe meritato spazio nella trattazione anche il "diritto di improvvisazione", un potenziale diritto caro all'ambiente jazzistico italiano che viene rivendicato grazie all'associazione *MiDJ Musicisti Italiani di Jazz* attraverso un confronto aperto con SIAE. Tale tipologia di diritto esiste nell'ordinamento francese già da un ventennio, e sarebbe applicabile anche al nostro ordinamento. Nasce dall'esigenza che hanno i musicisti di jazz di veder riconosciuto il loro atto creativo istantaneo. Un vero e proprio intervento sulla normativa italiana appare difficile

---

<sup>626</sup> SIAE oltre al repertorio musicale tutela anche cinema, teatro, lirica, balletto, opere radiotelevisive, arti figurative e letteratura. Esistono *collecting* di diritti connessi che tutelano nello specifico gli artisti interpreti o esecutori del mondo del cinema e teatro (Nuovo IMAIE ha due sezioni una per la musica e una per gli artisti dell'audiovisivo).

da realizzarsi perché l'improvvisazione jazzistica tradizionale è strutturata e spesso eseguita sui cosiddetti "standard" in rielaborazione di un tema non sempre composto dal musicista che suona (in questo caso l'improvvisazione non rientrerebbe nella nozione di "opera originale" così com'è espressa dalla legge 633/41). A risoluzione di ciò, ad esempio, in Francia è riconosciuta la categoria degli improvvisatori<sup>627</sup> ed è su questa linea d'orientamento che MIDJ sta spingendo la discussione.

Quello della musica è un mercato che copre vari ambiti commerciali, e la gestione del diritto d'autore, per quanto sia l'aspetto maggiormente legato alla creazione dell'opera e al rapporto che essa ha con il suo ideatore, non ne è che una sua sezione. Speculazione e logiche commerciali dettate dalle *major* discografiche prevalgono nell'industria musicale e il diritto d'autore sembra essere l'ultimo baluardo a protezione dell'atto artistico. I fautori della conservazione del monopolio, spesso spinti dalla volontà di far valere l'integrità artistica delle opere, forse non considerano l'aspetto "commerciale" che in ogni caso domina gran parte del settore. Il mercato musicale è di per sé suddiviso in diversi circuiti in cui anche i ricavi generati dal diritto d'autore hanno una diversa portata economica. I diritti morali che attribuiscono paternità all'opera, e quindi tutelano l'autore, sono ormai imprescindibili, consolidati dalle fonti e riconosciuti a livello internazionale. Paradossalmente a prescindere dall'istituto del diritto d'autore, la vera discriminante che consente ad un'opera e al suo autore di ricevere nobilitazione artistica è comunque data dal giudizio della critica e dal consenso attribuito dal pubblico. La gestione collettiva del diritto d'autore concerne dunque perlopiù gli aspetti patrimoniali della materia e nel momento in cui gli aventi diritto hanno la possibilità di scegliere tra diverse società a cui dare mandato, essi sono interessati ad affidarsi all'organismo che maggiormente rappresenta la propria categoria o che meglio agisce nel settore musicale d'appartenenza. Le inefficienze del vecchio monopolista non hanno agevolato i piccoli autori o gli emergenti, dando quindi modo alle alternative di SIAE, affacciate al mercato proponendo un servizio analitico e trasparente, di essere di richiamo per molti di loro. Essi hanno dunque preferito appoggiarsi a queste nuove *collecting* private preferendole all'ente pubblico. Le società di gestione collettiva storiche, tra cui SIAE,

---

<sup>627</sup> Sarebbero riconosciuti come tali gli associati che hanno un titolo di jazz rilasciato dai Conservatori o altre strutture autorizzate, un curriculum appropriato, o in mancanza di tali caratteristiche chi ha sostenuto un esame apposito.

dovrebbero perciò far forza sugli aspetti associativi e mutualistici della loro azione per mantenere alto e accrescere il proprio numero di associati.

SIAE con le sue diverse sezioni gestisce molti ambiti del diritto d'autore, e coprendo una raccolta così vasta rappresenta dunque un'eccezione nel panorama delle società di gestione collettiva. Esse sono infatti solitamente specializzate in precisi aspetti della raccolta e gestione dei diritti, soprattutto nei Paesi in cui è consolidato il libero mercato del settore. Sicuramente la compresenza nella Società italiana di molte attività di gestione non agevola l'azione di rinnovo e adeguamento a certi standard tecnologici. L'auspicio è che SIAE riesca ad essere competitiva nel libero mercato, forte del fatto che gestisce un repertorio artistico in cui sono presenti anche piccoli autori ed editori di repertori "ricercati". Essi più dei "big" meritano tutela ed attenzione visto che gli introiti del diritto d'autore rappresentano una considerevole parte dei loro ricavi.

Sebbene le piattaforme di distribuzione musicale in *streaming* non prevedano ancora adeguati parametri di remunerazione per gli autori, con i loro servizi, come testimoniano i dati, hanno comportato un notevole abbassamento dei fenomeni di pirateria. Tale aspetto positivo dev'essere d'incentivo, anche a prescindere dalle normative future, affinché si instauri un dialogo costruttivo che permetta ai creativi e alle piattaforme di istituire un sodalizio che consenta la crescita di entrambi. Le associazioni di categoria e le società di gestione collettiva devono quindi essere una certezza per i singoli autori, che se rappresentati in modo unitario hanno maggior peso nelle contrattazioni con i grandi distributori di contenuti presenti sul web. Per mantenere alti gli standard di gestione collettiva tutti i soggetti coinvolti devono sentirsi parte di un sistema atto a coadiuvare la diffusione delle opere e una giusta remunerazione per gli aventi diritto. È quanto mai necessario perseguire un'azione di formazione culturale per un corretto approccio alla tematica e per la creazione di un sistema di gestione virtuoso in cui trasparenza e competenza siano la prerogativa imprescindibile nel rapporto tra le parti.

## Bibliografia

- ALIPRANDI SIMONE, *Capire il copyright: percorso guidato nel diritto d'autore*, Milano, Ledizioni, 2012.
- ALIPRANDI SIMONE, *Creative Commons: manuale operativo*, Lecce, SUM edizioni, 2013.
- ALIPRANDI SIMONE, *SIAE: funzionamento e mal funzionamenti. La gestione collettiva del diritto d'autore in Italia*, Brescia, Ledizioni, 2015.
- CALOGERO ARMANDO, *Streaming online e tutela del diritto d'autore*, Napoli, Jovene editore, 2011.
- CHIMIENTI LAURA, *Lineamenti del nuovo diritto d'autore, aggiornato con d.lgs. 118/2006 e con d.lgs. 140/2006*, settima edizione, Milano, Giuffrè editore, 2006.
- DE GUGLIELMO ALFREDO, *Diritto d'autore e diritti connessi. Nuovo manuale pratico per avvocati, commercialisti, editori, scrittori, artisti, fotografi, giornalisti*, Milano, Hoepli, 2004.
- DI COCCO CLAUDIO, PELINO ENRICO, RICCI ANDREA MARCO, *Il diritto d'autore nella società dell'information technology: software, database, multimedia. Volume I, I diritti sulle opere digitali, copyright statunitense e diritto d'autore italiano*, Bologna, Gedit Edizioni, 2005.
- FALCE VALERIA, *La modernizzazione del diritto d'autore*, seconda edizione, Torino, G. Giappichelli Editore, 2012.
- FERRETTI ALESSANDRO, *Diritto d'autore. La tutela delle opere dell'ingegno nel diritto interno ed internazionale*, seconda edizione, Napoli, Edizioni giuridiche Simone, 2008.
- FERRETTI ALESSANDRO, *Il nuovo diritto d'autore. Manuale operativo*, Milano, Edizioni FAG, 2015.
- FERRETTI ALESSANDRO, PRIMICERI SALVATORE, SPEDICATO ANNALISA, *Rivoluzione d'autore. Il diritto d'autore tra presente e futuro*, Padova, Primiceri Editore, 2015.
- FORMENTI CLAUDIO, *Not economy. Economia digitale e paradossi della proprietà intellettuale*, Milano, ETAS, 2003.
- GALTIREI GINO, *La protezione internazionale delle opere letterarie e artistiche e dei diritti connessi*, Padova, CEDAM, 1989.
- GRECO PAOLO, VERCELLONE PAOLO, *I diritti sulle opere dell'ingegno*, Torino, UTET, 1974.

- JARACH GIORGIO, *Manuale del diritto d'autore*, Milano, Mursia, 1968.
- MANNINO FRANCO, *Gli ultimi cento anni del diritto di autore: meditazione di un compositore, interprete, esecutore*, Verona, CEDAM, 1997.
- NESPOR STEFANO, DE CESARIS ADA LUCIA, *Internet e la legge*, seconda edizione, Milano Hoepli, 2001.
- PRIMICERI SALVATORE, *Abolire la SIAE. Verso la fine del monopolio sui diritti d'autore*, Pavia, Primiceri Editore, 2015.
- RICCIO GIOVANNI MARIA, *Copyright collecting societies e regole di concorrenza. Un'indagine comparatistica*, Torino, G. Giappichelli Editore, 2012.
- SANDRI STEFANO, *La nuova disciplina della proprietà industriale dopo i GATT-TRIPS*, seconda edizione, Padova, CEDAM, 1999.
- SIBILLA GIANNI, *Musica e media digitali*, Milano, Bompiani, 2010.
- SIROTTI GAUDENZI ANDREA, *Proprietà intellettuale e diritti della concorrenza. Volume IV. Comunicazioni elettroniche e concorrenza*, Torino, UTET, 2010.
- SIROTTI GAUDENZI ANDREA, *Il nuovo diritto d'autore. La tutela della proprietà intellettuale nella società dell'informazione*, Santarcangelo di Romagna, Maggioli Editore, 2018.
- UBERTAZZI LUIGI CARLO, AMMENDOLA LUIGI, *Il diritto d'autore*, Torino, UTET, 1993.
- UBERTAZZI LUIGI CARLO, *I diritti d'autore e connessi. Quaderni di AIDA n. 5*, seconda edizione, Milano, Giuffrè Editore, 2003.
- UBERTAZZI LUIGI CARLO, *La proprietà intellettuale*, volume dodicesimo, Torino, G. Giappichelli Editore, 2011.
- VISCO PATRIZIO, GALLI STEFANO, *Il diritto della musica: diritto d'autore, diritti connessi e tutela della proprietà intellettuale*, Trento, Hoepli, 2009.

## *Giornali, riviste, articoli*

- ALIPRANDI SIMONE, “Basta giochi di monopoli”, *Apogeeonline*, 8 giugno 2016, <http://www.apogeeonline.com/webzine/2016/06/08/basta-giochi-di-monopoli> .
- ALIPRANDI SIMONE, “Fine del monopolio SIAE: il nuovo art. 180 della legge sul diritto d’autore”, *BlogSpot*, 23 ottobre 2017, <http://aliprandi.blogspot.com/2017/10/fine-monopoli-siae-nuovo-art180.html> .
- ANSA, “Giudice su Fedez, non basta pagare Siae. Società ottiene decreto ingiuntivo contro gli organizzatori”, *Ansa.it*, 24 luglio 2017, [http://www.ansa.it/lombardia/notizie/2017/07/24/giudice-su-fedez-non-basta-pagare-siae\\_caf41db2-0cff-4b6c-a971-475fa56410f8.html](http://www.ansa.it/lombardia/notizie/2017/07/24/giudice-su-fedez-non-basta-pagare-siae_caf41db2-0cff-4b6c-a971-475fa56410f8.html) .
- BALDI CHIARA, “Storia della startup che ha fregato la Siae: Soundreef”, *StartupItalia! WeBlog Storie*, 2 novembre 2015, <http://blog.startupitalia.eu/79574-20151102-soundreef-spiegato> .
- BALESTRIERI GIULIANO, “J-Ax e Ruggeri seguono Fedez. Ma la Siae serve a tutelare tutti, anche i piccoli. Soundreef invece fa gli interessi dei fondi speculativi”, *Business Insider Italia*, 3 luglio 2017, [https://it.businessinsider.com/il-monopolio-siae-serve-a-tutelare-tutti-gli-autori-anche-i-piu-piccoli-fedez-fa-gli-interessi-dei-fondi-speculativi/?refresh\\_ce](https://it.businessinsider.com/il-monopolio-siae-serve-a-tutelare-tutti-gli-autori-anche-i-piu-piccoli-fedez-fa-gli-interessi-dei-fondi-speculativi/?refresh_ce) .
- BIONDI ANDREA, PRISCO FRANCESCO, “Il governo prepara l’addio all’esclusiva della Siae”, *Il Sole 24 Ore*, 17 settembre 2017, <http://www.ilsole24ore.com/art/norme-e-tributi/2017-09-17/il-governo-prepara-l-addio-all-esclusiva-siae-154217.shtml?uuid=AEUVPOUC> .
- BORSA GIANNI, “Copyright rimandato a settembre. Strasburgo vota no. Ma cosa dice la proposta di Direttiva?”, *Agensir.it*, 5 luglio 2018, <https://agensir.it/europa/2018/07/05/copyright-voto-a-strasburgo-ma-cosa-dice-la-proposta-di-direttiva/> .
- CALVINI ANGELA, “E a Sanremo si combatte la guerra dei diritti (in cerca d’autore)”, *Avvenire.it*, 8 febbraio 2017, <https://www.avvenire.it/agora/pagine/e-a-sanremo-si-combatte-la-guerra-dei-diritti-in-cerca-dautore> .
- CENICCOLA VEZIO, “La musica in streaming fa più soldi dei dischi e dei download digitali, anche in Italia”, *Smartworld.it*, 25 aprile 2018, <https://www.smartworld.it/streaming/musica-streaming-sorpasso-dischi-dei-download-digitali.html> .

- CHIMENTI LAURA, “L’oligopolio delle collecting UE: dl. 148/2017”, *LinkedIn*, 22 ottobre 2017, <https://www.linkedin.com/pulse/loligopolio-delle-collecting-ue-dl-1482017-laura-chimienti/> .
- COSIMI SIMONE, “Addio iPod Nano e Shuffle: Apple manda in pensione i lettori musicali”, *La Repubblica.it*, 28 luglio 2017, [http://www.repubblica.it/tecnologia/prodotti/2017/07/28/news/addio\\_ipod\\_nano\\_e\\_shuffle\\_apple\\_manda\\_in\\_pensione\\_i\\_lettori\\_musicali](http://www.repubblica.it/tecnologia/prodotti/2017/07/28/news/addio_ipod_nano_e_shuffle_apple_manda_in_pensione_i_lettori_musicali) .
- CRISAFI CRISTINA, “Addio definitivo alla SIAE. Il decreto fiscale approvato dal Consiglio dei Ministri sancisce la liberalizzazione in materia di diritti d’autore”, *Studio Cataldi. Il diritto quotidiano*, 15 ottobre 2017, <https://www.studiocataldi.it/articoli/27833-addio-definitivo-alla-siae.asp> .
- DALENZ CHRISTIAN, “Noi di Patamu facciamo della disobbedienza civile contro il monopolio Siae. A Bonforti, ad della società, non piace l'applicazione della direttiva Barnier”, *Lumsanews.it*, 26 gennaio 2018, <https://www.lumsanews.it/patamu-disobbedienti-civili-monopolio-siae/> .
- DI MARCO MASSIMILIANO, “Spotify accusata di violazione di copyright: causa da 1,6 miliardi di dollari”, *DDAY.it*, 3 gennaio 2018, <https://www.dday.it/redazione/25287/spotify-accusata-di-violazione-di-copyright-causa-da-1-6-miliardi-di-dollari> .
- FITTIPALDI EMILIANO, “007 operazione Rovazzi”, *L'Espresso*, n. 26, 24 giugno 2018.
- GIARDINA GIANFRANCO, “Soundreef aggira la legge anti-Soundreef: con la non profit LEA raccoglierà diritti d'autore in Italia”, *DDAY.it*, 16 gennaio 2018, <https://www.dday.it/redazione/25455/soundreef-annuncia-fine-monopolio-siae-video> .
- GIARDINA GIANFRANCO, “Blandini (SIAE): LEA è uno stratagemma elusivo pieno di avvocati e parenti. Fedez? Credo abbia un contratto da testimonial”, *DDAY.it*, 30 gennaio 2018, <https://www.dday.it/redazione/25579/gaetano-blandini-siae-direttore-generale-intervista-soundreef-lea> .
- GIARDINA GIANFRANCO, “Il ministro Bonisoli vince il tabù del diritto d'autore: Separare le funzioni di SIAE”, *DDAY.it*, 24 luglio 2018, <https://www.dday.it/redazione/27441/il-ministro-bonisoli-vince-il-tabu-del-diritto-dautore-separare-le-funzioni-di-siae> .
- GIARDINA GIANFRANCO, “Ho un problema nella SIAE, funziona a metà: ripartizioni non analitiche e canzoni pagate prima di essere composte”, *DDAY.it*, 26 giugno 2018, <https://www.dday.it/redazione/27132/siae-rendicontazioni-problemi> .



- KOSKINEN-OLSSON TARJA, LOWE NICHOLAS, “Educational material on collective management of copyright and related rights. Module 1: General aspects of collective management”, *WIPO*, 31 agosto 2012, [http://www.wipo.int/edocs/pubdocs/en/wipo\\_pub\\_emat\\_2014\\_1.pdf](http://www.wipo.int/edocs/pubdocs/en/wipo_pub_emat_2014_1.pdf).
- LE METRE GIANMARIA, “Dichiarazione congiunta sul diritto d’autore tra Italia e Francia”, *Musicoff*, 4 maggio 2017, <https://www.musicoff.com/news/news-musica/dichiarazione-congiunta-sul-diritto-d-autore-tra-italia-e-francia>.
- MAZZA ENZO, “Copyright, Mazza: La riforma UE farà bene alla musica, il Governo italiano non si opponga”, *AgendaDigitale.eu*, 14 settembre 2018, <https://www.agendadigitale.eu/mercati-digitali/copyright-mazza-la-riforma-ue-fara-bene-alla-musica-il-governo-italiano-non-si-opponga/>.
- MENEGON DIEGO, “L’intermediazione dei diritti d’autore. Perché il monopolio è costoso e inefficiente”, *IBL Briefing Paper*, n. 89, 19 luglio 2010.
- MENEGON DIEGO, “Diritti connessi. Le regole sbagliate che ostacolano la concorrenza”, *IBL Focus*, n. 249, 26 febbraio 2015.
- MURACE MARCELLO, “Siae, l’inefficienza vale 13,5 mln. Il monopolio porta a costi più alti e meno fondi per gli autori”, *Istituto Bruno Leoni*, 21 luglio 2010, <http://www.brunoleoni.it/siae-l-inefficienza-vale-13-5-mln>.
- NADOTTI CRISTINA, SANTELLI FILIPPO, “Il futuro incerto del dinosauro SIAE”, *La Repubblica.it R’E Le inchieste*, 6 luglio 2016, [http://inchieste.repubblica.it/it/repubblica/rep-it/2016/07/06/news/a\\_chi\\_serve\\_ancora\\_la\\_siae\\_-143399482/](http://inchieste.repubblica.it/it/repubblica/rep-it/2016/07/06/news/a_chi_serve_ancora_la_siae_-143399482/).
- PARINELLO LINDA, “Le sfide del Nuovo Imaie”, *Tivù*, maggio 2018, <http://www.nuovoimaie.it/wp-content/uploads/2018/05/Tivù-Maggio-2018.pdf>.
- PRISCO FRANCESCO, “Diritto d’autore, Fedez diventa l’icona della liberalizzazione: lascia Siae e passa a Soundreef”, *Money, it’s a gas! L’economia della musica ai tempi dello streaming, blog online de Il Sole 24 Ore*, 29 aprile 2016, <http://francescoprisco.blog.ilsole24ore.com/2016/04/29/diritto-dautore-fedez-e-per-la-liberalizzazione-lascia-siae-e-passa-a-soundreef/>.
- PRISCO FRANCESCO, “Dopo il gran rifiuto di Fedez, arriva la replica di Siae: «Rapper male informato»”, *Money, it’s a gas! L’economia della musica ai tempi dello streaming, blog*

- online de Il Sole 24 Ore*, 29 aprile 2016, <http://francescoprisco.blog.ilsole24ore.com/2016/04/29/dopo-il-gran-rifiuto-di-fedez-arriva-la-replica-di-siae-rapper-male-informato/> .
- PRISCO FRANCESCO, “Diritto d’autore, l’Antitrust apre alla liberalizzazione ma Siae replica: L’Ue non vieta l’esclusiva”, *Money, it’s a gas! L’economia della musica ai tempi dello streaming*, *blog online de Il Sole 24 Ore*, 6 giugno 2016, <http://francescoprisco.blog.ilsole24ore.com/2016/06/06/diritto-dautore-lantitrust-apre-alla-liberalizzazione/> .
  - PRISCO FRANCESCO, “Sospensiva in attesa di giudizio per la causa tra Soundreef e Siae (che intanto si rafforza su Google)”, *Il Sole 24 Ore*, 23 giugno 2016, [http://francescoprisco.blog.ilsole24ore.com/2016/06/23/sospensiva-in-attesa-del-giudizio-per-la-causa-tra-soundreef-e-siae-che-intanto-si-rafforza-su-google/?utm\\_content=bufferd095c&utm\\_medium=social&utm\\_source=facebook.com&utm\\_campaign=buffer](http://francescoprisco.blog.ilsole24ore.com/2016/06/23/sospensiva-in-attesa-del-giudizio-per-la-causa-tra-soundreef-e-siae-che-intanto-si-rafforza-su-google/?utm_content=bufferd095c&utm_medium=social&utm_source=facebook.com&utm_campaign=buffer) .
  - PRISCO FRANCESCO, “«Esclusiva Siae, nun te temo». Soundreef viaggia verso un aumento di capitale da 20 milioni”, *Money, it’s a gas! L’economia della musica ai tempi dello streaming*, *blog online de Il Sole 24 Ore*, 30 marzo 2017, <http://francescoprisco.blog.ilsole24ore.com/2017/03/30/esclusiva-siae-nun-te-temo-soundreef-viaggia-verso-un-aumento-di-capitale-da-20-milioni/> .
  - PRISCO FRANCESCO, “Ecco la lista delle collecting pubblicata da Agcom: c’è anche Lea, la onlus di Soundreef”, *Il Sole 24 Ore*, 24 gennaio 2018, <http://francescoprisco.blog.ilsole24ore.com/2018/01/24/ecco-la-lista-delle-collecting-pubblicata-da-agcom-ce-anche-lea-la-onlus-di-soundreef/> .
  - RICCIO GIOVANNI MARIA, “Direttiva europea sul copyright, gli scenari possibili”, *Che-fare.com*, 14 settembre 2018, <https://www.che-fare.com/direttiva-europea-copyright-scenari/> .
  - RIZZO SERGIO, “La grande famiglia dei dipendenti Siae. Quattro su dieci legati da “parentela”, *Corriere della Sera.it*, 26 giugno 2012, [https://www.corriere.it/cronache/12\\_giugno\\_26/grande-famiglia-dipendenti-siae-quattro-su-dieci-legati-da-parentela-sergio-rizzo\\_37f7a81e-bf53-11e1-8089-c2ba404235e2.shtml](https://www.corriere.it/cronache/12_giugno_26/grande-famiglia-dipendenti-siae-quattro-su-dieci-legati-da-parentela-sergio-rizzo_37f7a81e-bf53-11e1-8089-c2ba404235e2.shtml) .

- SANTINELLI FILIPPO, “Siae contro Soundreef, il caos dei diritti d'autore arriva a Sanremo”, *Repubblica.it*, 27 gennaio 2017, [http://www.repubblica.it/spettacoli/musica/2017/01/27/news/siae\\_vs\\_soundreef-156941046/](http://www.repubblica.it/spettacoli/musica/2017/01/27/news/siae_vs_soundreef-156941046/) .
- SARTI DAVIDE, “Liberalizzazioni e gestione collettiva dei diritti di proprietà intellettuale”, *Orizzonti del diritto commerciale*, n. 2, 2014, <http://odc.seminabit.com/edizioni/2014/2/saggi/liberalizzazioni-e-gestione-collettiva-dei-diritti-di-proprietà-intellettuale/#t2> .
- SCORZA GUIDO, “Siae, il Parlamento al Governo: è ora di cambiare musica”, *Il Fatto Quotidiano*, 21 gennaio 2014, <https://www.ilfattoquotidiano.it/2014/01/21/siae-il-parlamento-al-governo-e-ora-di-cambiare-musica/851854/> .
- SPARACIARI ANDREA, “X Factor, Sky non paga i diritti d’autore alla Siae. Blandini: Già da luglio sono morosi, li portiamo in Tribunale”, *Business Insider Italia*, 18 dicembre 2017, <https://it.businessinsider.com/x-factor-sky-non-paga-i-diritti-dautore-alla-siae-blandini-gia-da-luglio-hanno-detto-stop-li-portiamo-in-tribunale/> .
- TRAVI ALDO, “I fonogrammi come bene di interesse nazionale”, *AIDA*, annale, 1992.
- UCHTENHAGEN ULRICH, “The Setting-up of New Copyright Societies. Some Experiences and Reflexions”, *WIPO*, maggio 2005, [http://www.wipo.int/edocs/pubdocs/en/copyright/926/wipo\\_pub\\_926.pdf](http://www.wipo.int/edocs/pubdocs/en/copyright/926/wipo_pub_926.pdf) .
- ZORLONI LUCA, “Perché in Italia esistono i diritti di prevendita?”, *Wired.it*, 29 marzo 2017, <https://www.wired.it/play/musica/2017/03/29/diritti-prevendita-italia/> .

## *Sitografia*

[afi.mi.it](http://afi.mi.it)

[agcm.it](http://agcm.it)

[agendadigitale.eu](http://agendadigitale.eu)

[agensir.it](http://agensir.it)

[aic.camera.it](http://aic.camera.it)

[aliprandi.blogspot.com](http://aliprandi.blogspot.com)

[ansa.it](http://ansa.it)

[apogeeonline.com](http://apogeeonline.com)

[artisti7607.blogspot.com](http://artisti7607.blogspot.com)

[autoreinnuce.wordpress.com](http://autoreinnuce.wordpress.com)

[authorsocieties.eu](http://authorsocieties.eu)

[avvenire.it](http://avvenire.it)

[bandcamp.com](http://bandcamp.com)

[biem.org](http://biem.org)

[brunoleoni.it](http://brunoleoni.it)

[businessinsider.com](http://businessinsider.com)

[camera.it](http://camera.it)

[certifico.com](http://certifico.com)

[che-fare.com](http://che-fare.com)

[cisac.org](http://cisac.org)

[consilium.europa.eu](http://consilium.europa.eu)

[copyleft-italia.it](http://copyleft-italia.it)

[corriere.it](http://corriere.it)

[dday.it](http://dday.it)

[dima.org](http://dima.org)

[eur-lex.europa.eu](http://eur-lex.europa.eu)

[evolutioncollecting.it](http://evolutioncollecting.it)

[facebook.com](http://facebook.com)

[fimi.it](http://fimi.it)

[gazzettaufficiale.it](http://gazzettaufficiale.it)

[getsound.it](http://getsound.it)  
[giurisprudenzadelleimprese.it](http://giurisprudenzadelleimprese.it)  
[google.com](http://google.com)  
[ifpi.org](http://ifpi.org)  
[ilfattoquotidiano.it](http://ilfattoquotidiano.it)  
[ilmessaggero.it](http://ilmessaggero.it)  
[ilpost.it](http://ilpost.it)  
[ilsole24ore.com](http://ilsole24ore.com)  
[inchieste.repubblica.it](http://inchieste.repubblica.it)  
[interlex.it](http://interlex.it)  
[itsright.it](http://itsright.it)  
[jamendo.com](http://jamendo.com)  
[jei.it](http://jei.it)  
[juriswiki.it](http://juriswiki.it)  
[lastampa.it](http://lastampa.it)  
[leamusica.com](http://leamusica.com)  
[lentepubblica.it](http://lentepubblica.it)  
[librari.beniculturali.it](http://librari.beniculturali.it)  
[linkedin.com](http://linkedin.com)  
[lumsanews.it](http://lumsanews.it)  
[meiweb.it](http://meiweb.it)  
[mobile.hdblog.it](http://mobile.hdblog.it)  
[musicbusinessworldwide.com](http://musicbusinessworldwide.com)  
[musicoff.com](http://musicoff.com)  
[musicconnection.com](http://musicconnection.com)  
[nuovoimaie.it](http://nuovoimaie.it)  
[odc.seminabit.com](http://odc.seminabit.com)  
[patamu.com](http://patamu.com)  
[primaonline.it](http://primaonline.it)  
[repubblica.it](http://repubblica.it)  
[reteartistispettacolo.it](http://reteartistispettacolo.it)

[reuters.com](http://reuters.com)

[rockol.it](http://rockol.it)

[sceltacivica.it](http://sceltacivica.it)

[scfitalia.it](http://scfitalia.it)

[senato.it](http://senato.it)

[siae.it](http://siae.it)

[smartworld.it](http://smartworld.it)

[soundcloud.com](http://soundcloud.com)

[soundreef.com](http://soundreef.com)

[startupitalia.eu](http://startupitalia.eu)

[studiocataldi.it](http://studiocataldi.it)

[ubertazzi.it](http://ubertazzi.it)

[videorights.it](http://videorights.it)

[wikipedia.org](http://wikipedia.org)

[wipo.int](http://wipo.int)

[wired.it](http://wired.it)

[youtube.com](http://youtube.com)

**DIRETTIVA 2014/26/UE DEL PARLAMENTO EUROPEO E DEL CONSIGLIO  
del 26 febbraio 2014**

**sulla gestione collettiva dei diritti d'autore e dei diritti connessi e sulla concessione di licenze multi-territoriali per i diritti su opere musicali per l'uso online nel mercato interno  
(Testo rilevante ai fini del SEE)**

IL PARLAMENTO EUROPEO E IL CONSIGLIO DELL'UNIONE EUROPEA,  
visto il trattato sul funzionamento dell'Unione europea, in particolare l'articolo 50, paragrafo 1, l'articolo 53, paragrafo 1, e l'articolo 62,  
vista la proposta della Commissione europea,  
previa trasmissione del progetto di atto legislativo ai parlamenti nazionali,  
visto il parere del Comitato economico e sociale europeo,  
deliberando secondo la procedura legislativa ordinaria ,  
considerando quanto segue:

[...]

(3) A norma dell'articolo 167 del trattato sul funzionamento dell'Unione europea (TFUE), l'Unione deve tenere conto della diversità culturale nell'azione che svolge e contribuire al pieno sviluppo delle culture degli Stati membri nel rispetto delle loro diversità nazionali e regionali, evidenziando nel contempo il retaggio culturale comune. Gli organismi di gestione collettiva svolgono e dovrebbero continuare a svolgere un ruolo importante in quanto promotori della diversità delle espressioni culturali, sia consentendo l'accesso al mercato dei repertori più piccoli e meno conosciuti sia fornendo servizi sociali, culturali ed educativi a beneficio dei loro titolari di diritti e del pubblico. [...]

(6) La necessità di migliorare il funzionamento degli organismi di gestione collettiva è già stata individuata nella raccomandazione 2005/737/CE della Commissione <sup>(3)</sup>. Tale raccomandazione stabilisce una serie di principi, come la possibilità per i titolari dei diritti di scegliere liberamente il loro organismo di gestione collettiva, la parità di trattamento delle categorie di titolari dei diritti e l'equa distribuzione delle *royalty*. Nella raccomandazione si invitano inoltre gli organismi di gestione collettiva a fornire agli utenti informazioni sufficienti sulle tariffe e il repertorio prima di avviare trattative tra loro. Il testo contiene inoltre delle raccomandazioni in materia di responsabilità, rappresentanza dei titolari dei diritti negli organi decisionali degli organismi di gestione collettiva e risoluzione delle controversie. Tuttavia, il seguito dato alle disposizioni della raccomandazione è stato disomogeneo. [...]

(12) Sebbene la presente direttiva sia applicabile a tutti gli organismi di gestione collettiva, fatta eccezione per il titolo III le disposizioni che si applica solamente agli organismi di gestione collettiva che gestiscono diritti d'autore su opere musicali per l'uso online su base multi-territoriale, essa non interferisce con le modalità di gestione dei diritti in vigore negli Stati membri quali la gestione individuale, l'estensione degli effetti di un accordo tra un organismo di gestione collettiva rappresentativo e un utilizzatore, vale a dire l'estensione della concessione collettiva di licenze, la gestione collettiva obbligatoria, le presunzioni legali di rappresentanza e la cessione dei diritti agli organismi di gestione collettiva. [...]

(21) Al fine di tutelare i titolari di diritti i cui diritti sono rappresentati direttamente dall'organismo di gestione collettiva ma che non soddisfano i suoi requisiti di adesione, è opportuno stabilire che talune disposizioni della presente direttiva relative ai membri si applichino anche a tali titolari dei diritti. Gli Stati membri dovrebbero altresì poter accordare a detti titolari dei diritti il diritto di partecipare al processo decisionale dell'organismo di gestione collettiva.

[...]

HANNO ADOTTATO LA PRESENTE DIRETTIVA:

**TITOLO I  
DISPOSIZIONI GENERALI**

*Articolo 1*

**Oggetto**

La presente direttiva stabilisce i requisiti necessari per garantire il buon funzionamento della gestione dei diritti d'autore e dei diritti connessi da parte degli organismi di gestione collettiva. Essa stabilisce inoltre i requisiti per la concessione di licenze multi-territoriali da parte di organismi di gestione collettiva dei diritti d'autore per l'uso online di opere musicali.

#### *Articolo 2*

##### **Ambito di applicazione**

1. I titoli I, II, IV e V, ad eccezione dell'articolo 34, paragrafo 2, e dell'articolo 38, si applicano a tutti gli organismi di gestione collettiva stabiliti nell'Unione.
  2. Il titolo III, l'articolo 34, paragrafo 2, e l'articolo 38 si applicano agli organismi di gestione collettiva stabiliti nell'Unione che gestiscono diritti d'autore su opere musicali per l'uso online su base multi-territoriale.
  3. Le disposizioni pertinenti della presente direttiva si applicano alle entità direttamente o indirettamente detenute o controllate, integralmente o in parte, da un organismo di gestione collettiva purché tali entità svolgano un'attività, che, se condotta da un organismo di gestione collettiva, sarebbe soggetta alle disposizioni della presente direttiva.
  4. L'articolo 16, paragrafo 1, gli articoli 18 e 20, l'articolo 21, paragrafo 1, lettere a), b), c), e), f) e g), e gli articoli 36 e 42 si applicano a tutte le entità di gestione indipendenti stabilite nell'Unione.
- [...]

## **TITOLO II ORGANISMI DI GESTIONE COLLETTIVA CAPO I**

### ***Rappresentanza dei titolari dei diritti e adesione agli organismi di gestione collettiva e loro organizzazione***

[...]

#### *Articolo 5*

##### **Diritti dei titolari dei diritti**

1. Gli Stati membri garantiscono che i titolari dei diritti abbiano i diritti di cui ai paragrafi da 2 a 8 e che tali diritti siano indicati nello statuto o nelle condizioni di adesione dell'organismo di gestione collettiva.
  2. I titolari dei diritti hanno il diritto di autorizzare un organismo di gestione collettiva di loro scelta a gestire i diritti, le categorie di diritti o i tipi di opere e altri materiali protetti di loro scelta, per i territori di loro scelta, indipendentemente dallo Stato membro di nazionalità, di residenza o di stabilimento dell'organismo di gestione collettiva o del titolare dei diritti. A meno che non abbia ragioni oggettivamente giustificate per rifiutare la gestione, l'organismo di gestione collettiva è obbligato a gestire tali diritti, categorie di diritti o tipi di opere e altri materiali protetti, purché la gestione degli stessi rientri nel suo ambito di attività.
  3. I titolari dei diritti hanno il diritto di concedere licenze per l'uso non commerciale di diritti, categorie di diritti o tipi di opere e altri materiali protetti di loro scelta.
  4. I titolari dei diritti hanno il diritto di ritirare l'autorizzazione di gestire diritti, categorie di diritti o tipi di opere e altri materiali protetti da loro concessa a un organismo di gestione collettiva o di revocare a un organismo di gestione collettiva diritti, categorie di diritti o tipi di opere e altri materiali protetti di loro scelta, conformemente al paragrafo 2, per i territori di loro scelta, con un ragionevole preavviso non superiore a sei mesi. L'organismo di gestione collettiva può decidere che tale ritiro o revoca produca effetti soltanto alla fine dell'esercizio finanziario.
  5. In caso di somme dovute a un titolare dei diritti per atti di sfruttamento che si sono verificati prima del ritiro dell'autorizzazione o della revoca dei diritti, o in base a una licenza concessa prima dell'eventuale ritiro o revoca, il titolare conserva i diritti di cui agli articoli 12, 13, 18, 20, 28 e 33.
  6. Un organismo di gestione collettiva non restringe l'esercizio dei diritti di cui ai paragrafi 4 e 5 esigendo, quale condizione per l'esercizio di tali diritti, che la gestione dei diritti o delle categorie di diritti o del tipo di opere e altri materiali protetti oggetto del ritiro o della revoca sia affidata ad altri organismi di gestione collettiva.
  7. Qualora un titolare dei diritti autorizzi un organismo di gestione collettiva a gestire i suoi diritti, egli dà il suo consenso specifico per ogni diritto o categoria di diritti o tipo di opere e altri materiali protetti che l'organismo di gestione collettiva è autorizzato a gestire. Qualsiasi consenso di questo tipo è espresso in forma scritta.
  8. L'organismo di gestione collettiva informa i titolari dei diritti dei loro diritti a norma dei paragrafi da 1 a 7, nonché di qualsiasi condizione applicabile al diritto di cui al paragrafo 3, prima di ottenere il consenso per gestire qualsiasi diritto o categoria di diritti o tipo di opere e altri materiali protetti.
- Un organismo di gestione collettiva informa i titolari dei diritti che lo hanno già autorizzato a gestire i loro diritti a norma dei paragrafi da 1 a 7, nonché delle condizioni applicabili al diritto di cui al paragrafo 3, entro il 10 ottobre 2016.

#### *Articolo 6*

##### **Norme di adesione agli organismi di gestione collettiva**

1. Gli Stati membri provvedono affinché gli organismi di gestione collettiva si attengano alle norme stabilite ai paragrafi da 2 a 5.
2. Un organismo di gestione collettiva accetta come membri i titolari dei diritti e le entità che rappresentano i titolari dei diritti, compresi altri organismi di gestione collettiva e associazioni di titolari dei diritti, che soddisfano i requisiti di adesione, i quali si basano su criteri oggettivi, trasparenti e non discriminatori. Tali requisiti di adesione sono stabiliti nello statuto o nelle condizioni di adesione dell'organismo di gestione



collettiva e sono pubblicamente accessibili. Qualora un organismo di gestione collettiva respinga la richiesta di adesione, esso fornisce al titolare dei diritti una spiegazione chiara dei motivi della sua decisione.

3. Lo statuto di un organismo di gestione collettiva prevede adeguati ed efficaci meccanismi di partecipazione dei suoi membri al processo decisionale dell'organismo. La rappresentanza delle diverse categorie di membri nel processo decisionale è equa ed equilibrata.

4. Un organismo di gestione collettiva consente ai suoi membri di comunicare con esso per via elettronica, anche ai fini dell'esercizio dei diritti che spettano loro in quanto membri.

5. Un organismo di gestione collettiva tiene un registro dei propri membri e lo aggiorna regolarmente.

[...]

#### *Articolo 8*

##### **Assemblea generale dei membri dell'organismo di gestione collettiva**

1. Gli Stati membri provvedono affinché l'assemblea generale dei membri sia organizzata in conformità con le norme di cui ai paragrafi da 2 a 10.

2. L'assemblea generale dei membri è convocata almeno una volta l'anno.

3. L'assemblea generale dei membri decide circa eventuali modifiche allo statuto e circa le condizioni di adesione dell'organismo di gestione collettiva, se tali condizioni non sono disciplinate nello statuto.

4. L'assemblea generale dei membri decide in merito alla nomina e alla revoca dell'incarico degli amministratori, esamina la loro performance generale e approva il loro compenso nonché altri benefit come le prestazioni monetarie e non monetarie, le prestazioni e i diritti previdenziali, nonché il diritto ad altri compensi e alla liquidazione. In un organismo di gestione collettiva a struttura dualistica, l'assemblea generale dei membri non decide in merito alla nomina o alla revoca dell'incarico dei membri del consiglio di amministrazione e non approva il relativo compenso e altri benefit laddove il potere di adottare tali decisioni sia delegato al consiglio di sorveglianza.

5. Conformemente alle disposizioni di cui al titolo II, capo 2, l'assemblea generale dei membri decide almeno in merito a quanto segue:

a) la politica generale di distribuzione degli importi dovuti ai titolari dei diritti;

b) la politica generale sull'uso di importi non distribuibili;

c) la politica generale di investimento per quanto riguarda i proventi dei diritti e le eventuali entrate derivanti dall'investimento dei proventi dei diritti;

d) la politica generale in materia di detrazioni dai proventi dei diritti e dalle eventuali entrate derivanti dall'investimento dei proventi dei diritti;

e) l'uso degli importi non distribuibili;

f) la politica di gestione dei rischi;

g) l'approvazione di qualsiasi acquisto, vendita o ipoteca di beni immobili;

h) l'approvazione di fusioni e alleanze, la costituzione di controllate, e l'acquisizione di altre entità o di partecipazioni o diritti in altre entità;

i) l'approvazione dell'assunzione e della concessione di prestiti o della fornitura di garanzie per prestiti.

6. L'assemblea generale dei membri può delegare all'organo che svolge la funzione di sorveglianza i poteri di cui al paragrafo 5, lettere f), g), h) e i) per mezzo di una risoluzione o sulla base di una disposizione dello statuto.

7. Ai fini del paragrafo 5, lettere da a) a d), gli Stati membri possono richiedere che l'assemblea generale dei membri definisca condizioni più dettagliate per l'utilizzo dei proventi dei diritti e delle entrate derivanti dall'investimento dei proventi dei diritti.

8. L'assemblea generale dei membri esercita una funzione di controllo sulle attività dell'organismo di gestione collettiva, deliberando almeno sulla nomina e sulla revoca del mandato del revisore dei conti e approvando la relazione di trasparenza annuale di cui all'articolo 22.

Gli Stati membri possono autorizzare modalità o sistemi alternativi per la nomina e la revoca del mandato del revisore dei conti, purché tali modalità o sistemi siano finalizzati a garantire l'indipendenza del revisore dei conti dalle persone che gestiscono l'attività dell'organismo di gestione collettiva.

9. Tutti i membri dell'organismo di gestione collettiva hanno il diritto di partecipare e di esercitare il diritto di voto in seno all'assemblea generale dei membri. Gli Stati membri possono tuttavia autorizzare restrizioni al diritto dei membri dell'organismo di gestione collettiva di partecipare e di esercitare i diritti di voto in seno all'assemblea generale dei membri, sulla base di uno dei seguenti criteri o di entrambi:

a) durata dell'adesione;

b) importi che un membro ha ricevuto o che gli competono;

purché tali criteri siano stabiliti e applicati in modo equo e proporzionato.

I criteri stabiliti al primo comma, lettere a) e b), sono inseriti nello statuto o nelle condizioni di adesione dell'organismo di gestione collettiva e sono pubblicamente accessibili in conformità con le disposizioni degli articoli 19 e 21.

10. Ciascun membro di un organismo di gestione collettiva ha il diritto di designare qualsiasi persona o entità come rappresentante autorizzato a partecipare e votare a suo nome in seno all'assemblea generale dei membri, purché tale designazione non comporti un conflitto di interessi che potrebbe ad esempio insorgere qualora il

membro che effettua la designazione e il rappresentante autorizzato appartengano a categorie diverse di titolari dei diritti all'interno dell'organismo di gestione collettiva.

Gli Stati membri possono tuttavia stabilire restrizioni in merito alla designazione dei rappresentanti autorizzati e all'esercizio dei diritti di voto dei membri che rappresentano, purché tali restrizioni non pregiudichino l'adeguata ed effettiva partecipazione dei membri al processo decisionale dell'organismo di gestione collettiva.

La delega è valida per un'unica assemblea generale dei membri. All'interno dell'assemblea generale dei membri il rappresentante autorizzato gode degli stessi diritti che spetterebbero al membro che esso rappresenta. Il rappresentante autorizzato esprime il voto conformemente alle istruzioni di voto impartite dal membro che esso rappresenta.

11. Gli Stati membri possono decidere che i poteri dell'assemblea generale dei membri possono essere esercitati da un'assemblea di delegati eletti almeno ogni quattro anni dai membri dell'organismo di gestione collettiva, a condizione che:

a) sia garantita un'effettiva e adeguata partecipazione dei membri al processo decisionale dell'organismo di gestione collettiva; e

b) la rappresentanza delle diverse categorie di membri in seno all'assemblea dei delegati sia equa ed equilibrata.

Le norme di cui ai paragrafi da 2 a 10 si applicano *mutatis mutandis* all'assemblea dei delegati.

12. Gli Stati membri possono decidere che, qualora l'organismo di gestione collettiva, in ragione della sua forma giuridica, non disponga di un'assemblea generale dei membri, i poteri di tale assemblea generale siano esercitati dall'organo che svolge la funzione di sorveglianza. Le norme di cui ai paragrafi da 2 a 5, 7 e 8 si applicano *mutatis mutandis* a detto organo che svolge la funzione di sorveglianza.

13. Gli Stati membri possono decidere che, qualora tra i membri di un organismo di gestione collettiva figurino entità che rappresentano i titolari dei diritti, i poteri dell'assemblea generale dei membri debbano essere esercitati integralmente o in parte da un'assemblea generale di detti titolari dei diritti. Le norme di cui ai paragrafi da 2 a 10 si applicano *mutatis mutandis* all'assemblea dei titolari dei diritti.

[...]

#### *Articolo 10*

##### **Obblighi delle persone che gestiscono l'attività dell'organismo di gestione collettiva**

1. Gli Stati membri provvedono affinché ciascun organismo di gestione collettiva prenda le misure necessarie affinché le persone che gestiscono le sue attività lo facciano in maniera sana, prudente e appropriata, applicando solide procedure amministrative e contabili nonché meccanismi di controllo interno.

2. Gli Stati membri provvedono affinché gli organismi di gestione collettiva istituiscano ed applichino procedure tali da evitare conflitti di interesse e, qualora non sia possibile evitare tali conflitti, procedure volte a individuare, gestire, controllare e rendere pubblici i conflitti di interesse effettivi o potenziali in modo da evitare che incidano negativamente sugli interessi collettivi dei titolari dei diritti che l'organismo rappresenta.

Le procedure di cui al primo comma prevedono altresì che ciascuna delle persone in oggetto di cui al paragrafo 1 trasmetta annualmente una dichiarazione individuale all'assemblea generale dei membri, che contenga le seguenti informazioni:

a) eventuali interessi detenuti nell'organismo di gestione collettiva;

b) eventuali compensi ricevuti nell'esercizio precedente dall'organismo di gestione collettiva, incluso sotto forma di regimi pensionistici, le prestazioni in natura e altri tipi di benefici;

c) eventuali importi ricevuti nell'esercizio precedente dall'organismo di gestione collettiva in qualità di titolare dei diritti;

d) una dichiarazione su qualsiasi conflitto effettivo o potenziale tra gli interessi personali e quelli dell'organismo di gestione collettiva o tra gli obblighi verso l'organismo di gestione collettiva e i doveri nei confronti di qualsiasi altra persona fisica o giuridica.

[...]

#### **CAPO 2**

##### ***Gestione dei proventi dei diritti***

[...]

#### *Articolo 13*

##### **Distribuzione di importi dovuti ai titolari dei diritti**

1. Fatti salvi l'articolo 15, paragrafo 3, e l'articolo 28, gli Stati membri assicurano che ciascun organismo di gestione collettiva distribuisca regolarmente e con la necessaria diligenza e precisione gli importi dovuti ai titolari dei diritti in linea con la politica generale in materia di distribuzione di cui all'articolo 8, paragrafo 5, lettera a). Gli Stati membri garantiscono altresì che gli organismi di gestione collettiva o i loro membri che sono entità che rappresentano titolari dei diritti procedano alla distribuzione e ai pagamenti di tali importi ai titolari dei diritti quanto prima e non oltre nove mesi a decorrere dalla fine dell'esercizio finanziario nel corso del quale sono stati riscossi i proventi dei diritti, a meno che ragioni oggettive correlate, in particolare, agli obblighi di comunicazione da parte degli utenti, all'identificazione dei diritti, dei titolari dei diritti o al collegamento di

informazioni sulle opere e altri materiali protetti con i corrispondenti titolari dei diritti impediscano agli organismi di gestione collettiva o, se del caso, ai loro membri, di rispettare tale termine.

2. Se gli importi dovuti ai titolari dei diritti non possono essere distribuiti entro il termine stabilito al paragrafo 1, perché i titolari in questione non possono essere identificati o localizzati e non si applica la deroga a detto termine, tali importi sono tenuti separati nei conti degli organismi di gestione collettiva.

3. Gli organismi di gestione collettiva adottano tutte le misure necessarie, in linea con il paragrafo 1, per identificare e localizzare i titolari dei diritti. In particolare, al più tardi tre mesi dopo la scadenza del termine di cui al paragrafo 1, gli organismi di gestione collettiva mettono a disposizione le informazioni sulle opere o altri materiali protetti per i quali uno o più titolari dei diritti non sono stati identificati o localizzati:

a) ai titolari dei diritti che rappresentano o alle entità che rappresentano titolari dei diritti, qualora tali entità siano membri di un organismo di gestione collettiva; e

b) a tutti gli organismi di gestione collettiva con cui hanno concluso accordi di rappresentanza.

Le informazioni di cui al primo comma includono, qualora disponibili:

a) il titolo dell'opera o altro materiale protetto;

b) il nome del titolare dei diritti;

c) il nome dell'editore o produttore pertinente; e

d) qualsiasi altra informazione rilevante disponibile che potrebbe contribuire all'identificazione del titolare dei diritti. L'organismo di gestione collettiva verifica altresì i registri di cui all'articolo 6, paragrafo 5, e altri registri facilmente reperibili. Se le misure di cui sopra non producono i risultati attesi, gli organismi di gestione collettiva mettono tali informazioni a disposizione del pubblico al più tardi un anno dopo la scadenza del periodo di tre mesi.

4. Se gli importi dovuti ai titolari dei diritti non possono essere distribuiti, dopo tre anni a decorrere dalla fine dell'esercizio finanziario nel corso del quale sono stati riscossi i proventi dei diritti, e a condizione che gli organismi di gestione collettiva abbiano adottato tutte le misure necessarie per identificare e localizzare i titolari dei diritti come indicato al paragrafo 3, tali importi sono considerati non distribuibili.

5. L'assemblea generale dei membri degli organismi di gestione collettiva decide in merito all'utilizzo degli importi non distribuibili a norma dell'articolo 8, paragrafo 5, lettera b), fatto salvo il diritto dei titolari dei diritti di reclamare tali importi presso gli organismi di gestione collettiva in conformità delle legislazioni degli Stati membri sullo statuto dei diritti di limitazione.

6. Gli Stati membri possono limitare o determinare gli usi consentiti degli importi non distribuibili tra l'altro garantendo che detti importi siano utilizzati in modo separato e indipendente al fine di finanziare attività sociali, culturali ed educative a beneficio dei titolari dei diritti.

### **CAPO 3**

#### ***Gestione dei diritti per conto di altri organismi di gestione collettiva***

[...]

#### *Articolo 15*

##### **Detrazioni e pagamenti nel quadro degli accordi di rappresentanza**

1. Gli Stati membri garantiscono che un organismo di gestione collettiva, fatte salve le spese di gestione, non proceda a detrazioni dai proventi dei diritti che gestisce in base a un accordo di rappresentanza o da eventuali introiti provenienti dall'investimento dei proventi di quei diritti, a meno che un altro organismo di gestione collettiva che è parte dell'accordo di rappresentanza non acconsenta espressamente a tali detrazioni.

2. Gli organismi di gestione collettiva distribuiscono e pagano regolarmente, diligentemente e accuratamente gli importi dovuti ad altri organismi di gestione collettiva.

3. L'organismo di gestione collettiva procede alla distribuzione e ai pagamenti all'altro organismo di gestione collettiva quanto prima e non oltre nove mesi a decorrere dalla fine dell'esercizio finanziario nel corso del quale sono stati riscossi i proventi dei diritti, a meno che ragioni oggettive correlate in particolare agli obblighi di dichiarazione da parte degli utenti, all'identificazione dei diritti, dei titolari dei diritti o al collegamento di informazioni sulle opere e altri materiali protetti con i titolari dei diritti non gli impediscano di rispettare tale termine. L'altro organismo di gestione collettiva o, se ha membri che sono entità che rappresentano titolari dei diritti, tali membri procedono alla distribuzione e ai pagamenti degli importi dovuti ai titolari dei diritti quanto prima e non oltre 6 mesi a decorrere dal ricevimento di tali importi, a meno che ragioni oggettive correlate in particolare agli obblighi di comunicazione da parte degli utenti, all'identificazione dei diritti, dei titolari dei diritti o al collegamento di informazioni sulle opere e altri materiali protetti con i corrispondenti titolari dei diritti impediscano all'organismo di gestione collettiva o, se del caso, ai suoi membri, di rispettare tale termine.

**CAPO 4**  
**Relazioni con gli utilizzatori**

[...]

**CAPO 5**  
**Trasparenza e comunicazioni**

*Articolo 18*

**Informazioni ai titolari dei diritti sulla gestione dei loro diritti**

1. Fatto salvo il paragrafo 2 del presente articolo, l'articolo 19 e l'articolo 28, paragrafo 2, gli Stati membri assicurano che un organismo di gestione collettiva metta a disposizione non meno di una volta l'anno, a ciascun titolare dei diritti cui abbia attribuito proventi o effettuato pagamenti nel periodo di riferimento delle informazioni, almeno le seguenti informazioni:

- a) le informazioni di contatto che il titolare ha autorizzato l'organismo di gestione collettiva ad utilizzare, per identificare e localizzare il titolare dei diritti;
- b) i proventi dei diritti attribuiti al titolare dei diritti;
- c) gli importi pagati dall'organismo di gestione collettiva al titolare dei diritti per ciascuna categoria di diritti gestiti e per tipo di utilizzo;
- d) il periodo nel quale ha avuto luogo l'utilizzo per il quale sono stati attribuiti e pagati gli importi al titolare del diritto, a meno che, per motivi obiettivi legati alla comunicazione da parte degli utilizzatori, non sia stato possibile per l'organismo di gestione collettiva fornire questa informazione;
- e) le detrazioni applicate a titolo di spese di gestione;
- f) le detrazioni applicate a titolo diverso dalle spese di gestione, incluse le detrazioni eventualmente previste dalla legislazione nazionale per la prestazione di servizi sociali, culturali o educativi;
- g) i proventi di diritti attribuiti e non ancora pagati al titolare dei diritti per qualsiasi periodo.

2. Se un organismo di gestione collettiva attribuisce proventi di diritti ed ha come membri entità incaricate della distribuzione dei proventi di diritti ai titolari di diritti, l'organismo di gestione collettiva fornisce le informazioni elencate al paragrafo 1 a tali entità a condizione che queste ultime non siano in possesso di tali informazioni. Gli Stati membri garantiscono che le entità mettano a disposizione almeno le informazioni di cui al paragrafo 1, almeno una volta l'anno, di ciascun titolare dei diritti a cui attribuiscono proventi dei diritti o per il quale eseguono pagamenti nel periodo cui si riferiscono le informazioni.

*Articolo 19*

**Informazioni sulla gestione di diritti fornite ad altri organismi di gestione collettiva nel quadro di accordi di rappresentanza**

Gli Stati membri assicurano che gli organismi di gestione collettiva mettano a disposizione almeno una volta l'anno e per via elettronica almeno le seguenti informazioni agli organismi di gestione collettiva per conto di cui gestiscono diritti nel quadro di un accordo di rappresentanza per il periodo cui si riferiscono le informazioni:

- a) i proventi dei diritti attribuiti, gli importi pagati dagli organismi di gestione collettiva per ciascuna categoria di diritti gestiti e per tipo di utilizzo per i diritti che gestiscono nel quadro dell'accordo di rappresentanza, ed eventuali proventi dei diritti attribuiti non ancora pagati per qualsiasi periodo;
- b) detrazioni applicate a titolo di spese di gestione;
- c) le detrazioni applicate a titolo diverso dalle spese di gestione a norma dell'articolo 15;
- d) le informazioni sulle licenze concesse o rifiutate in relazione alle opere e agli altri materiali protetti oggetto dell'accordo di rappresentanza;
- e) le decisioni adottate dall'assemblea generale dei membri nella misura in cui tali decisioni sono pertinenti in relazione alla gestione dei diritti nel quadro dell'accordo di rappresentanza.

*Articolo 20*

**Informazioni fornite su richiesta ai titolari dei diritti, ad altri organismi di gestione collettiva e agli utilizzatori**

Fatto salvo l'articolo 25, gli Stati membri assicurano che, sulla base di una richiesta debitamente giustificata, gli organismi di gestione collettiva mettano a disposizione, per via elettronica e senza indebito ritardo, almeno le seguenti informazioni agli organismi di gestione collettiva per conto di cui gestiscono diritti nel quadro di un accordo di rappresentanza o a qualsiasi titolare di diritti o utente:

- a) le opere o gli altri materiali che gestiscono, i diritti che rappresentano, direttamente o sulla base di accordi di rappresentanza, e i territori coperti; o
- b) qualora non sia possibile determinare tali opere o altri materiali protetti a causa dell'ambito di attività dell'organismo di gestione collettiva, le tipologie di opere o di altri materiali protetti che rappresentano, i diritti che gestiscono e i territori coperti.

#### *Articolo 21*

##### **Divulgazione delle informazioni**

1. Gli Stati membri assicurano che un organismo di gestione collettiva renda pubbliche almeno le seguenti informazioni:

- a) il proprio statuto;
- b) le proprie condizioni di adesione e le condizioni di ritiro dell'autorizzazione a gestire i diritti, se non specificate nello statuto;
- c) i contratti standard per la concessione di licenze e le tariffe standard applicabili, incluse le riduzioni;
- d) l'elenco delle persone di cui all'articolo 10;
- e) la propria politica generale di distribuzione degli importi dovuti ai titolari dei diritti;
- f) la propria politica generale relativa alle spese di gestione;
- g) la propria politica generale in materia di detrazioni, diversa rispetto a quella relativa alle spese di gestione, ai proventi dei diritti e a qualsiasi reddito derivante dalle spese di gestione, comprese quelle finalizzate alla prestazione di servizi sociali, culturali ed educativi;
- h) un elenco degli accordi di rappresentanza sottoscritti e i nomi degli organismi di gestione collettiva con cui tali accordi di rappresentanza sono stati conclusi;
- i) la politica generale sull'utilizzo di importi non distribuibili;
- j) le procedure di trattamento dei reclami e di risoluzione delle controversie disponibili a norma degli articoli 33, 34 e 35.

2. L'organismo di gestione collettiva pubblica e tiene aggiornate, sul suo sito Internet pubblico, le informazioni di cui al paragrafo 1.

#### *Articolo 22*

##### **Relazione di trasparenza annuale**

1. Gli Stati membri assicurano che un organismo di gestione collettiva, a prescindere dalla forma giuridica prevista dal diritto nazionale, elabori e pubblichi una relazione di trasparenza annuale, comprensiva della relazione speciale di cui al paragrafo 3, per ciascun esercizio finanziario, entro otto mesi dalla fine di tale esercizio.

L'organismo di gestione collettiva pubblica sul suo sito Internet la relazione di trasparenza annuale, la quale rimane pubblicamente disponibile su tale sito per almeno cinque anni.

2. La relazione di trasparenza annuale contiene almeno le informazioni di cui all'allegato.

3. Una relazione speciale riguarda l'utilizzo degli importi detratti ai fini della prestazione di servizi sociali, culturali ed educativi e comprende almeno le informazioni precisate al punto 3 dell'allegato.

4. I dati contabili inclusi nella relazione di trasparenza annuale sono controllati da una o più persone abilitate per legge alla revisione dei conti conformemente alla direttiva 2006/43/CE del Parlamento europeo e del Consiglio<sup>(9)</sup>. La relazione di revisione e gli eventuali rilievi sono riprodotti integralmente nella relazione di trasparenza annuale. Ai fini del presente paragrafo, i dati contabili comprendono i documenti di bilancio di cui al punto 1, lettera a), dell'allegato e le informazioni finanziarie di cui al punto 1, lettere g) e h) e al punto 1 e al punto 2 dell'allegato.

### **TITOLO III**

#### **CONCESSIONE DI LICENZE MULTI-TERRITORIALI PER I DIRITTI SU OPERE MUSICALI ONLINE DA PARTE DI ORGANISMI DI GESTIONE COLLETTIVA**

#### *Articolo 23*

##### **Licenze multi-territoriali nel mercato interno**

1. Gli Stati membri assicurano che gli organismi di gestione collettiva operanti nel loro territorio soddisfino i requisiti del presente titolo quando concedono licenze multi-territoriali per i diritti su opere musicali online.

#### *Articolo 24*

##### **Capacità di trattare licenze multi-territoriali**

1. Gli Stati membri assicurano che gli organismi di gestione collettiva che concedono licenze multi-territoriali per i diritti su opere musicali online abbiano capacità sufficienti per trattare per via elettronica, in modo efficiente e trasparente, i dati necessari per la gestione di tali licenze, anche ai fini di identificare il repertorio e controllarne l'uso, per fatturare agli utilizzatori, per riscuotere i proventi dei diritti e per distribuire gli importi dovuti ai titolari dei diritti.

2. Ai fini del paragrafo 1, gli organismi di gestione collettiva si conformano almeno alle seguenti condizioni:

- a) devono essere in grado di identificare con precisione le opere musicali, integralmente o in parte, che gli organismi di gestione collettiva sono autorizzati a rappresentare;
- b) devono essere in grado di identificare con precisione, integralmente o in parte, con riferimento a ciascun territorio pertinente, i diritti e i titolari dei diritti corrispondenti per ciascuna opera musicale, o parte di essa, che gli organismi di gestione collettiva sono autorizzati a rappresentare;

- c) devono utilizzare identificatori univoci al fine di identificare i titolari dei diritti e le opere musicali, tenendo conto, nel limite del possibile, degli standard e delle pratiche adottati su base facoltativa nel settore e sviluppati a livello internazionale o unionale;
- d) devono utilizzare strumenti adeguati al fine di identificare e risolvere tempestivamente ed efficacemente eventuali discrepanze rispetto ai dati in possesso di altri organismi di gestione collettiva che concedono licenze multi-territoriali per i diritti su opere musicali online.

#### Articolo 25

##### **Trasparenza delle informazioni sui repertori multi-territoriali**

1. Gli Stati membri si assicurano che gli organismi di gestione collettiva che concedono licenze multi-territoriali per i diritti su opere musicali online offrano, per via elettronica, ai fornitori di servizi musicali online, ai titolari dei diritti di cui rappresentano i diritti e ad altri organismi di gestione collettiva, a seguito di una richiesta debitamente motivata, informazioni aggiornate che consentano di identificare il repertorio musicale online rappresentato. Ciò comprende:
- a) le opere musicali rappresentate;
  - b) i diritti, rappresentati integralmente o in parte; e
  - c) i territori interessati.
2. Gli organismi di gestione collettiva possono adottare misure ragionevoli, ove necessario, per garantire la correttezza e l'integrità dei dati, per controllarne il riutilizzo e per proteggere le informazioni commercialmente sensibili.

#### Articolo 26

##### **Correttezza delle informazioni sui repertori multi-territoriali**

1. Gli Stati membri si assicurano che gli organismi di gestione collettiva che concedono licenze multi-territoriali per i diritti su opere musicali online dispongano di procedure che consentano ai titolari dei diritti, ad altri organismi di gestione collettiva e ai fornitori di servizi online di chiedere la correzione dei dati di cui all'elenco delle condizioni dell'articolo 24, paragrafo 2, o delle informazioni fornite a norma dell'articolo 25, laddove tali titolari dei diritti, organismi di gestione collettiva e fornitori di servizi online, sulla base di validi elementi di prova, ritengano che i dati o le informazioni non siano corretti rispetto ai loro diritti su opere musicali online. Nel caso in cui le richieste avanzate siano sufficientemente documentate, gli organismi di gestione collettiva fanno sì che i dati o le informazioni siano rettificati senza indugio.
2. Gli organismi di gestione collettiva forniscono ai titolari dei diritti le cui opere musicali sono incluse nel repertorio musicale gestito dai medesimi ed ai titolari dei diritti i quali hanno affidato loro la gestione dei propri diritti su opere musicali online a norma dell'articolo 31, i mezzi per trasmettere loro per via elettronica informazioni sulle loro opere musicali, sui loro diritti su tali opere e sui territori riguardo ai quali i titolari dei diritti autorizzano gli organismi. A tale riguardo, gli organismi di gestione collettiva e i titolari dei diritti tengono conto, nel limite del possibile, degli standard o delle prassi settoriali volontari relativi allo scambio di dati sviluppati a livello internazionale o unionale, per consentire ai titolari dei diritti di specificare l'opera musicale, integralmente o in parte, i diritti online, integralmente o in parte, e i territori riguardo ai quali concedono la propria autorizzazione all'organismo di gestione collettiva.
3. Se un organismo di gestione collettiva conferisce a un altro organismo di gestione collettiva un mandato per la concessione di licenze multi-territoriali per i diritti su opere musicali online a norma delle disposizioni degli articoli 29 e 30, l'organismo di gestione collettiva applica altresì il paragrafo 2 del presente articolo in relazione ai titolari dei diritti le cui opere musicali sono incluse nel repertorio dell'organismo di gestione collettiva mandatario, a meno che gli organismi di gestione collettiva non si accordino diversamente.

#### Articolo 27

##### **Correttezza e puntualità nelle dichiarazioni sull'uso e nella fatturazione**

1. Gli Stati membri garantiscono che gli organismi di gestione collettiva controllino l'utilizzo dei diritti su opere musicali online che rappresentano, integralmente o in parte, da parte di fornitori di servizi musicali online cui hanno concesso una licenza multi-territoriale per tali diritti.
2. Gli organismi di gestione collettiva offrono ai fornitori di servizi online la possibilità di dichiarare per via elettronica l'uso effettivo dei diritti su opere musicali online ed i fornitori di servizi online riferiscono con precisione in merito all'uso effettivo di tali opere. Per lo scambio elettronico di tali dati, gli organismi di gestione collettiva consentono l'utilizzo di almeno una modalità di dichiarazione che tenga conto di eventuali standard o prassi adottati su base volontaria nel settore e sviluppati a livello internazionale o unionale. Gli organismi di gestione collettiva possono rifiutare le dichiarazioni dei fornitori di servizi online in un formato proprietario se gli organismi accettano dichiarazioni trasmesse per mezzo di uno standard adottato nel settore per lo scambio elettronico dei dati.
3. Gli organismi di gestione collettiva trasmettono le fatture ai fornitori di servizi online per via elettronica. L'organismo di gestione collettiva offre l'uso di almeno un formato che tenga conto di standard o prassi adottati su base volontaria nel settore e sviluppati a livello internazionale o unionale. La fattura riporta le opere e i diritti oggetto, integralmente o in parte, della licenza in base ai dati di cui all'elenco di condizioni ai sensi dell'articolo

24, paragrafo 2, e i rispettivi usi effettivi, nella misura in cui ciò è possibile sulla base delle informazioni fornite dal fornitore di servizi online e del formato utilizzato per fornirle. Il fornitore di servizi online non può rifiutare di accettare la fattura a causa del suo formato se l'organismo di gestione collettiva utilizza uno standard del settore.

4. Gli organismi di gestione collettiva trasmettono una fattura corretta ai fornitori di servizi online immediatamente dopo la comunicazione dell'utilizzo effettivo dei diritti sulla relativa opera musicale online, tranne nei casi in cui ciò non sia possibile per motivi imputabili al fornitore di servizi online.

5. Gli organismi di gestione collettiva dispongono di disposizioni adeguate per consentire ai fornitori di servizi online di contestare la correttezza della fatturazione, anche nel caso in cui lo stesso fornitore riceva fatture da uno o più organismi di gestione collettiva per i medesimi diritti sulla stessa opera musicale online.

#### *Articolo 28*

##### **Correttezza e puntualità nel pagamento dei titolari dei diritti**

1. Fatto salvo il paragrafo 3, gli Stati membri assicurano che gli organismi di gestione collettiva che concedono licenze multi-territoriali per i diritti su opere musicali online distribuiscano gli importi dovuti ai titolari dei diritti in virtù di tali licenze in modo corretto e immediatamente dopo la dichiarazione dell'uso effettivo delle opere, tranne nei casi in cui ciò non sia possibile per motivi imputabili al fornitore di servizi online.

2. Fatto salvo il paragrafo 3, gli organismi di gestione collettiva forniscono almeno le seguenti informazioni ai titolari dei diritti insieme ad ogni pagamento eseguito a norma del paragrafo 1:

a) il periodo in cui si sono verificati gli usi per i quali sono dovuti gli importi ai titolari dei diritti e i territori in cui hanno avuto luogo tali usi;

b) gli importi raccolti, le detrazioni effettuate e gli importi distribuiti dall'organismo di gestione collettiva per ciascun diritto su qualsiasi opera musicale online per i quali i titolari dei diritti hanno autorizzato gli organismi di gestione collettiva a rappresentarli, integralmente o in parte;

c) gli importi riscossi per i titolari dei diritti, le detrazioni applicate e gli importi distribuiti dall'organismo di gestione collettiva in relazione a ciascun fornitore di servizi online.

3. Se un organismo di gestione collettiva conferisce a un altro organismo di gestione collettiva un mandato per la concessione di licenze multi-territoriali per i diritti su opere musicali online a norma delle disposizioni degli articoli 29 e 30, l'organismo di gestione collettiva mandatario distribuisce gli importi di cui al paragrafo 1 accuratamente e senza indebito ritardo e fornisce le informazioni di cui al paragrafo 2 all'organismo di gestione collettiva mandante. L'organismo di gestione collettiva che conferisce mandato è responsabile per la successiva distribuzione di tali importi e la fornitura di tali informazioni ai titolari dei diritti, salvo se diversamente concordato dagli organismi di gestione collettiva.

#### *Articolo 29*

##### **Accordi tra organismi di gestione collettiva per la concessione di licenze multi-territoriali**

1. Gli Stati membri garantiscono che eventuali accordi di rappresentanza tra diversi organismi di gestione collettiva in virtù dei quali un organismo di gestione collettiva incarica un altro organismo di gestione collettiva di concedere licenze multi-territoriali per i diritti su opere musicali online del proprio repertorio musicale sono di natura non esclusiva. L'organismo di gestione collettiva mandatario gestisce tali diritti in base a condizioni non discriminatorie.

2. L'organismo di gestione collettiva mandante informa i propri membri delle principali condizioni dell'accordo, inclusi la durata e i costi dei servizi forniti dall'organismo di gestione collettiva mandatario.

3. L'organismo di gestione collettiva mandatario informa l'organismo di gestione collettiva mandante delle principali condizioni a cui devono essere concesse le licenze sui diritti su opere musicali online di quest'ultimo, inclusa la natura dello sfruttamento, tutte le disposizioni che riguardano o influenzano i diritti di licenza, la durata della licenza, i periodi contabili e i territori coperti.

#### *Articolo 30*

##### **Obbligo di rappresentanza di un altro organismo di gestione collettiva per la concessione di licenze multi-territoriali**

1. Gli Stati membri garantiscono che, qualora un organismo di gestione collettiva che non concede o offre la concessione di licenze multi-territoriali per i diritti su opere musicali online del proprio repertorio chieda a un altro organismo di gestione collettiva di stipulare un accordo di rappresentanza relativo a tali diritti, l'organismo di gestione collettiva interpellato sia tenuto ad accettare tale richiesta se già concede o offre la concessione di licenze multi-territoriali per la stessa categoria di diritti su opere musicali online del repertorio di uno o più altri organismi di gestione collettiva.

2. L'organismo di gestione collettiva interpellato risponde all'organismo di gestione collettiva richiedente per iscritto e senza indebito ritardo.

3. Fatti salvi i paragrafi 5 e 6, l'organismo di gestione collettiva interpellato gestisce il repertorio rappresentato dell'organismo di gestione collettiva richiedente alle stesse condizioni a cui gestisce il proprio repertorio.

4. L'organismo di gestione collettiva interpellato include il repertorio rappresentato dell'organismo di gestione collettiva richiedente in tutte le offerte che trasmette ai fornitori di servizi online.

5. Le spese di gestione per il servizio fornito dall'organismo di gestione collettiva all'organismo richiedente non eccedono le spese ragionevolmente sostenute dall'organismo di gestione collettiva interpellato.

6. L'organismo di gestione collettiva richiedente mette a disposizione dell'organismo di gestione collettiva interpellato le informazioni relative al proprio repertorio musicale necessarie per la concessione di licenze multi-territoriali per i diritti su opere musicali online. Se le informazioni sono insufficienti o fornite in una forma tale da non consentire all'organismo di gestione collettiva interpellato di rispettare i requisiti stabiliti al presente titolo, l'organismo interpellato ha il diritto di addebitare alla controparte le spese ragionevolmente sostenute per rispettare tali prescrizioni o di escludere le opere per cui le informazioni sono insufficienti o inutilizzabili.

#### *Articolo 31*

##### **Accesso alle licenze multi-territoriali**

Gli Stati membri assicurano che se entro il 10 aprile 2017 un organismo di gestione collettiva non concede o offre la concessione di licenze multi-territoriali per i diritti su opere musicali online e non consente a un altro organismo di gestione collettiva di rappresentare tali diritti a questo fine, i titolari dei diritti che hanno autorizzato tale organismo di gestione collettiva a rappresentare i loro diritti su opere musicali online possono ritirare da tale organismo di gestione collettiva i diritti su opere musicali online ai fini della concessione di licenze multi-territoriali per tutti i territori senza dover ritirare i diritti su opere musicali online ai fini della concessione di licenze mono-territoriali, in modo da concedere licenze multi-territoriali per i loro diritti su opere musicali online direttamente o tramite qualsiasi terzo da loro autorizzato o qualsiasi altro organismo di gestione collettiva che si attenga alle disposizioni del presente titolo.

#### *Articolo 32*

##### **Deroga per i diritti musicali online richiesti per programmi radiofonici e televisivi**

I requisiti di cui al presente titolo non si applicano agli organismi di gestione collettiva che concedono, sulla base dell'aggregazione volontaria dei diritti richiesti e nel rispetto delle norme sulla concorrenza stabilite agli articoli 101 e 102 TFUE, una licenza multi-territoriale per i diritti su opere musicali online richiesta da un'emittente per comunicare o mettere a disposizione del pubblico i propri programmi radiofonici o televisivi contemporaneamente o dopo la prima trasmissione, così come ogni altro materiale online prodotto o commissionato dall'emittente, anche come visione anticipata, che sia accessorio alla prima trasmissione del suo programma radiofonico o televisivo.

## **TITOLO IV MISURE DI ESECUZIONE**

#### *Articolo 33*

##### **Procedure di reclamo**

1. Gli Stati membri assicurano che gli organismi di gestione collettiva mettano a disposizione dei propri membri e degli organismi di gestione collettiva per conto dei quali gestiscono diritti in virtù di un accordo di rappresentanza, procedure efficaci e tempestive per il trattamento dei reclami, in particolare per quanto riguarda l'autorizzazione a gestire diritti e il relativo ritiro o la revoca di diritti, le condizioni di adesione, la riscossione degli importi dovuti ai titolari dei diritti, le detrazioni e le distribuzioni.

2. Gli organismi di gestione collettiva rispondono per iscritto ai reclami trasmessi dai membri o dagli organismi di gestione collettiva per conto dei quali gestiscono diritti in virtù di un contratto di rappresentanza. Se gli organismi di gestione collettiva non accolgono un reclamo, motivano la propria decisione.

#### *Articolo 34*

##### **Procedure di risoluzione alternativa delle controversie**

1. Gli Stati membri possono prevedere che le controversie fra gli organismi di gestione collettiva, i membri di organismi di gestione collettiva, i titolari dei diritti o gli utilizzatori relative alle disposizioni della legislazione nazionale adottata in conformità dei requisiti della presente direttiva possano essere trattate secondo una procedura rapida, indipendente e imparziale di risoluzione alternativa delle controversie.

2. Gli Stati membri provvedono affinché, ai fini dell'applicazione del titolo III, le seguenti controversie relative a un organismo di gestione collettiva con sede nel loro territorio che concede o offre la concessione di licenze multi-territoriali per i diritti su opere musicali online possano essere sottoposte a una procedura di risoluzione alternativa delle controversie indipendente e imparziale:

a) controversie con un fornitore, effettivo o potenziale, di servizi online in relazione all'applicazione degli articoli 16, 25, 26 e 27;

b) controversie con uno o più titolari dei diritti in relazione all'applicazione degli articoli 25, 26, 27, 28, 29, 30 e 31;

c) controversie con un altro organismo di gestione collettiva in relazione all'applicazione degli articoli 25, 26, 27, 28, 29 e 30.

[...]



**TITOLO V**  
**RELAZIONI E DISPOSIZIONI FINALI**

[...]

*Articolo 43*

**Recepimento**

1. Gli Stati membri mettono in vigore le disposizioni legislative, regolamentari e amministrative necessarie per conformarsi alla presente direttiva entro il 10 aprile 2016. Essi comunicano immediatamente alla Commissione il testo di tali disposizioni.

Le disposizioni adottate dagli Stati membri contengono un riferimento alla presente direttiva o sono corredate di tale riferimento all'atto della pubblicazione ufficiale. Le modalità del riferimento sono stabilite dagli Stati membri.

2. Gli Stati membri comunicano alla Commissione il testo delle disposizioni essenziali di diritto nazionale adottate nella materia disciplinata dalla presente direttiva.

[...].

Gli Stati membri sono destinatari della presente direttiva.

Fatto a Strasburgo, il 26 febbraio 2014

*Per il Parlamento europeo*

*Il presidente*

M. SCHULZ

*Per il Consiglio*

*Il presidente*

D. KOURKOULAS

Un ringraziamento al Professor Lauso Zagato che ha accettato di seguire questo lavoro. Le sue giuste osservazioni mi hanno permesso di correggere e approfondire importanti sezioni della tesi. D'altrettanto aiuto è stato il contributo del Professor David Douglas Bryant.

Grazie a tutti coloro che hanno preso parte al sondaggio inserito nella tesi. L'augurio è che possano presto acquisire maggior consapevolezza sul Diritto d'Autore.

Ho molto apprezzato chi in questi mesi ha dimostrato interesse nei confronti del mio lavoro. L'aver scambiato delle opinioni a riguardo mi ha permesso di riflettere sulla tematica ed elaborare le informazioni.

Un caro saluto ai compagni di corso che in questi due anni sono riusciti a rendere piacevoli i momenti di studio.

Ringrazio la mia famiglia per il supporto e la pazienza.

7 ottobre 2018

*Augusto Belle Aste*