

LUISS



Corso di laurea in Giurisprudenza

Cattedra di Tutela della Proprietà Intellettuale

***“Come difendere l'anima della musica.
Il destino incerto della gestione dei diritti
musicali nell'era digitale: verso un
equilibrio da costruire”***

Prof. Paolo Marzano

RELATORE

Prof. Riccardo Piselli

CORRELATORE

Lavinia Chiesa, Matr.184233

CANDIDATO

Anno Accademico 2024/2025

Sommario

<i>Introduzione</i>	3
1. <i>Musica e diritto d'autore</i>	7
1.1. Il contenuto musicale nella legge sul diritto d'autore	7
1.1.1. Il concetto di creatività	12
1.1.2. Il ruolo dei diritti connessi	24
1.2. L'evoluzione dei diritti d'autore	28
1.2.1. Dalla fisicità del supporto alla dematerializzazione dell'opera	31
1.2.2. Streaming musicale: modello di <i>business</i>	35
1.2.3. L'evoluzione della produzione e della fruizione musicale	43
1.3. Il ruolo delle case discografiche e la crisi del vecchio modello	47
2. <i>La sfida dell'equa remunerazione nell'era delle piattaforme digitali</i>	56
2.1. La gestione dei diritti	56
2.1.1. La gestione individuale	62
2.1.2. La gestione collettiva	70
2.1.2.1. Sulla intervenuta liberalizzazione italiana	80
2.1.2.2. La distribuzione dei proventi: il ruolo delle “ <i>collecting societies</i> ”	88
2.2. Direttiva <i>Copyright</i> : un tentativo di riequilibrio	96
2.2.1. L'implementazione italiana	98
2.2.2. Il ruolo di Agcom	108
2.2.2.1. Il problema del “ <i>value gap</i> ” e le battaglie per l'equo compenso	115
3. <i>L'intelligenza artificiale nel processo creativo dell'opera musicale: implicazioni</i>	128
3.1. Creazione di brani, remix e <i>deepfake</i> musicali	129
3.2. Paternità e titolarità dei diritti sulle opere generate dall'IA	140
3.3. Implicazioni giuridiche e prospettive future	153
<i>Conclusioni</i>	161
<i>Bibliografia</i>	164
Sitografia	189
Casistica e giurisprudenza	191
Normativa	193
<i>Ringraziamenti</i>	199

Introduzione

Nel corso degli ultimi decenni, l'ecosistema musicale ha vissuto una profonda e dinamica trasformazione, incalzata dalla convergenza tra rivoluzione tecnologica, digitalizzazione dei contenuti e sempre più crescente diffusione delle piattaforme digitali.

La musica, da sempre indispensabile espressione culturale e veicolo universale di comunicazione, si ritrova oggi al centro di un repentino processo di smaterializzazione e ridefinizione dei propri modelli produttivi, distributivi e giuridici, che hanno contribuito a metterne in discussione le più tradizionali forme di tutela. Tale rivoluzione ha reso la musica facilmente accessibile rispetto al passato, esponendola al contempo a maggiore vulnerabilità: in un contesto in cui ogni contenuto musicale può essere riprodotto, condiviso, rielaborato o generato da sistemi intelligenti con tanta comodità, la normativa sul diritto d'autore, storicamente garante della protezione delle opere dell'ingegno umano, si trova inevitabilmente a confrontarsi con sfide inedite. Emergono questioni tanto teoriche quanto pratiche, che riguardano il significato attuale della nozione di *creatività*, la cui centralità, fissata dall'impianto giuridico tradizionale, viene oggi messa a dura prova dalle nuove tecnologie. Allo stesso modo, si pone il problema dell'adeguatezza della vigente gestione dei diritti d'autore e connessi nel garantire effettiva tutela ai creatori musicali che operano nell'ecosistema digitale, contrassegnato dall'ubiquità delle piattaforme. In siffatto scenario, l'intelligenza artificiale si configura come un elemento ambivalente, capace di generare nuove e sorprendenti forme artistiche ma anche di sollevare complessi dubbi circa l'autenticità del processo creativo e del valore dell'intervento umano.

Per tali ragioni, il presente elaborato ambisce ad indagare le possibili strade dei diritti musicali nell'ambiente digitale, esplorando le tensioni crescenti tra innovazione tecnologica e tutela giuridica, tra libertà di accesso ai contenuti ed esigenza di garantire equa remunerazione agli autori, tra creazione quale opera dell'ingegno umano e generazione algoritmica.

L'obiettivo è quello di offrire una riflessione ampia ed interdisciplinare che prenda in considerazione prospettive giuridiche, economiche, tecnologiche e socioculturali, nell'ottica di fornire un quadro aggiornato dei cambiamenti che coinvolgono il mondo della musica e le

inevitabili ricadute sul sistema di tutela dei diritti d'autore e dei diritti connessi. In tal senso, la tesi si propone di indagare quale equilibrio, laddove raggiungibile, possa essere adottato, prendendo in considerazione le esigenze di ogni soggetto coinvolto nel processo creativo, produttivo e distributivo dell'opera musicale, vale a dire autori, artisti interpreti ed esecutori, produttori fonografici, piattaforme digitali, enti di gestione dei diritti e pubblico.

La prima parte della trattazione presenta una ricostruzione teorico giuridica del rapporto che intercorre fra musica e diritto d'autore, muovendo dall'analisi delle opere musicali contenuta nella Legge italiana in tema di diritto d'autore e diritti connessi, L. 633 del 1941, soffermandosi sul concetto di *creatività*, quale criterio fondante della protezione delle opere. Particolare attenzione è dedicata al ruolo dei diritti connessi, accanto ai tradizionali diritti d'autore, volti a tutelare l'apporto professionale di artisti, interpreti, esecutori e produttori che concorrono alla realizzazione e alla diffusione dell'opera musicale, mettendo in luce che l'introduzione di tali diritti in un contesto informatizzato come quello odierno ha reso più articolato e complesso il sistema di tutela, evidenziando la necessità di una *governance* più trasparente dei compensi derivanti dallo sfruttamento delle opere e della loro immissione sul mercato.

Successivamente, viene tracciata l'evoluzione dei diritti musicali dall'epoca analogica, fondata sulla fisicità dei supporti, alla completa smaterializzazione delle opere in ambiente digitale. In questo passaggio decisivo, il modello di streaming musicale si afferma come modalità prevalente di fruizione; essendo fondato sull'accesso potenzialmente illimitato ed immediato ai contenuti, la fruizione a mezzo streaming ha rivoluzionato, talvolta in senso critico, le dinamiche di redistribuzione del valore economico generato dalla musica.

Anche le case e le etichette discografiche, attori storicamente centrali all'interno del panorama musicale, si trovano oggi in una posizione ambivalente: se da un lato tentano di adattarsi alle nuove logiche digitali, dall'altro affrontano una crisi improvvisa del proprio modello di *business*.

La seconda parte dell'elaborato si incentra pertanto sul tema dell'equa remunerazione degli autori e, più in generale, di tutti gli attori protagonisti della scena musicale, analizzando le diverse modalità di gestione dei diritti d'autore e dei diritti connessi: quella collettiva, tradizionalmente affidata agli organismi di gestione collettiva e quella individuale, sempre

più scelta dagli artisti indipendenti o dai produttori che vogliono gestire in prima persona lo sfruttamento delle proprie opere. La gestione collettiva, infatti, riveste una funzione decisiva nel garantire che gli autori ricevano un equo e proporzionato compenso per l'utilizzo delle proprie opere, soprattutto in ambiti nei quali risulterebbe impraticabile o poco conveniente una negoziazione diretta con l'utilizzatore. Tuttavia, il sistema ha sollevato nel tempo alcune considerevoli criticità, fra le quali opacità nei criteri di distribuzione e mancanza di trasparenza nei rapporti con le piattaforme digitali.

La recente liberalizzazione del mercato italiano ha aperto la strada a nuove realtà di gestione indipendente le cui potenzialità e limiti sono oggetto di attenta valutazione.

In questa cornice si inserisce l'analisi della Direttiva 790 del 2019 dell'Unione europea – cd. Direttiva *Copyright* - con particolare considerazione al suo recepimento nel nostro Paese e al ruolo regolatorio rivestito dall'Autorità per le Garanzie nelle Comunicazioni. Tra i principali obiettivi della stessa vi era infatti la volontà di colmare il “*value gap*”, ossia il sempre più evidente divario riscontrabile fra il valore economico che le opere musicali generano sulle piattaforme streaming e la quota di tale valore che viene effettivamente riconosciuta agli autori.

Nonostante le evoluzioni normative, persistono alcune criticità che hanno necessitato di ulteriori interventi legislativi e regolamentari a livello nazionale ed europeo.

L'ultima parte dell'elaborato si spinge verso una frontiera giuridica ancora ambigua e in continua trasformazione: quella dell'intelligenza artificiale come parte integrante del processo creativo musicale. L'impiego di software e programmi per la generazione automatica di brani, remix e *deepfake* musicali solleva interrogativi profondi in merito alla titolarità e alla paternità delle opere realizzate in tal modo. In particolare, se la creatività è, per definizione, espressione dell'ingegno umano, ci si interroga circa la possibilità di estendere siffatti concetti anche a talune entità algoritmiche.

La tesi si interroga, dunque, su chi possa essere ritenuto autore in senso giuridico di un'opera musicale generata, *in toto* o in parte, da un sistema di intelligenza artificiale, analizzando il possibile ruolo dell'ideatore del software, del programmatore e dell'utente che lo sfrutta. Il tema della paternità, sinora attribuita senza alcun dubbio all'essere umano, entra oggi in una

zona grigia, idonea a mettere in crisi l'intero impianto concettuale tradizionale del nostro diritto d'autore.

Oltre ai vari aspetti teorici, la trattazione lascia ampio spazio alle complesse implicazioni normative e contrattuali che investono il tema, analizzando l'idoneità degli strumenti giuridici esistenti, nel tentativo di regolare la creazione algoritmica. Si propone, dunque, di studiare il mondo della gestione, collettiva o individuale, dei diritti, di esplorare le possibili soluzioni offerte dalla prassi e di analizzare le ipotesi risolutive sondate dalle teorie avanguardistiche. La tesi riflette sul vasto tema dell'intelligenza artificiale, non solo in qualità di strumento tecnologico, ma anche come agente culturale, in grado di influenzare irreversibilmente il rapporto tra autore, opera e pubblico e, dunque, anche fra autore e ascoltatori, spingendo il lettore a domandarsi sulla base di quali valori si potrà tutelare la creazione artistica del futuro. In definitiva, attraverso un'analisi interdisciplinare e aggiornata, il presente elaborato mira a contribuire al dibattito accademico ed istituzionale su un tema di grande attualità, offrendo spunti di riflessione e proposte operative per una tutela dei diritti musicali che sia effettiva, equa e sostenibile.

L'interrogativo che accompagna l'intera trattazione è se sia ancora possibile, in un'epoca ormai inevitabilmente dominata dalla massimizzazione del profitto e dal progresso digitale, tutelare la dimensione umana della musica, espressiva ed irripetibile, senza però rinunciare alle opportunità offerte dalla tecnologia.

La risposta, come si vedrà, non è semplice, né univoca. Ciò che è certo è che essa chiama in causa la responsabilità e l'impegno condiviso di tutti i soggetti coinvolti: dal legislatore alle piattaforme, dagli autori alle società di gestione, dagli artisti fino agli utenti, nella costruzione di un equilibrio fragile ma necessario tra diritto e innovazione, fra creatività e progresso.

1. Musica e diritto d'autore

1.1. Il contenuto musicale nella legge sul diritto d'autore

L'ideazione e la riproduzione di una o più successioni di suono è un'attività da sempre comune a tutte le epoche e le culture del mondo, pur mutando la sua forma ed il suo significato a seconda del contesto culturale e del periodo storico di riferimento.

Benché anticamente la trasmissione delle opere musicali avvenisse quasi esclusivamente in forma orale, conserviamo oggi qualche conoscenza in merito all'immenso patrimonio musicale del passato e di quale fosse il suo ruolo: già nell'antica Grecia, alla musica, reputata creazione divina, fu assegnata un'importante funzione educativa, in quanto ritenuta capace di segnare e formare profondamente il carattere dei giovani studenti.

Tra il VI e il V secolo a.C., l'attenzione si focalizzò sulla teoria musicale, materia di studio dei grandi filosofi, strumento irripetibile di avvicinamento dell'essere umano alla comprensione dell'Universo. La musica passò dall'essere considerata, nel Medioevo, parte delle quattro arti matematiche, il *quadrivium*¹, a farsi incarnazione di armonia fra i canti religiosi della Francia dell'Alto Medioevo per poi condurre, attraverso lo sviluppo delle Laude spirituali², delle ballate e della polifonia, alla nascita della grande opera del Seicento, contemporanea allo sviluppo della melodia strumentale.

La musica giocò un ruolo cardine con l'avvento dell'Illuminismo che vedeva la contrapposizione fra la concezione scientifica della stessa, portata avanti dai filosofi razionalisti, e l'affermarsi dell'importanza del suo lato espressivo e naturale, nonché della sua capacità di suscitare emozioni profonde ed ispirare commozione, qualità esaltata, fra tutti, dal compositore Carl Philipp Emanuel Bach³.

¹Il termine si riferiva, nel Medioevo, alle quattro arti liberali: aritmetica, musica, geometria e astronomia. Il termine "*quadrivium*" in questa accezione compare per la prima volta in Boezio, filosofo e senatore romano, ed il suo uso si diffuse a partire dal IX secolo, quando le arti liberali divennero la base dell'insegnamento scolastico".

²Componimenti poetici di tipo religioso e di intonazione popolare dialettale italiana, comparsa nel basso Medioevo, tra il XII e il XIII secolo.

³Lucia Marchi, "*Diritto e Conoscenza: il Diritto d'Autore in Italia. Tra Costituzione e Storia una pagina in evoluzione*" Seminario sulla storia del Diritto d'Autore, Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, 23 aprile 2010.

Nella seconda metà dello stesso secolo, nacquero la sonata, la sinfonia ed il concerto solistico, portati al massimo livello da musicisti del calibro di Wolfgang Amadeus Mozart, Franz Joseph Haydn e Ludwig van Beethoven che segnarono il passaggio alla nuova sensibilità dell'Ottocento: questa epoca è considerata la svolta della musica verso la sua accezione in assoluto più romantica, una via sicura per accedere all'infinito, al mondo non tangibile, con talenti autorevoli come Schubert, Brahms, Rossini, Puccini e Wagner.

A dimostrare la reciproca influenza fra arte e società, la profonda crisi politica, sociale e culturale dei primi del Novecento, che sarebbe presto sfociata nel primo conflitto mondiale, portò reazioni discordanti: mentre i musicisti francesi reagirono con composizioni ricche di ironia, gli artisti viennesi diedero alla luce opere assai più drammatiche, in parte annoverate alla corrente dell'espressionismo.

Nel secondo dopoguerra, vennero sviluppate nuove teorie compositive che si spinsero fino alla sperimentazione della prima musica elettronica, influenzata dai minimalisti statunitensi che azzardarono la ripetizione variata di brevi elementi musicali minimi.

Le influenze del passato vennero gelosamente custodite e studiate unitamente alle novità introdotte nel mondo musicale grazie alla tecnologia moderna.

Seguendo il suo corso, parallelo a quello dell'evoluzione umana, la musica, fra le più antiche forme d'arte ed espressione dell'animo, oggi ricade inevitabilmente sotto la tutela del nostro diritto d'autore.

Attualmente, il diritto d'autore trova spazio e fondamento in alcune norme del Codice civile, nella Costituzione italiana, nelle Convenzioni, Trattati e Direttive comunitarie ed internazionali e, in modo particolare, nella Legge del 21 aprile 1941, numero 633.

Suddetta legge, anche detta "Legge sul diritto d'autore" (LDA), protegge l'opera musicale. Nello specifico, l'articolo 2 dichiara la tutela di "*opere e composizioni musicali, con o senza parole, opere drammatico-musicali e variazioni musicali costituenti di per sé opera originale*".

In particolare, la norma annovera le espressioni musicali che si avvalgono di una successione di suoni e silenzi, le composizioni, ovvero ogni specie di componimento musicale, dall'opera sinfonica alla canzonetta, e le espressioni musicali combinate con un'opera letteraria, quali il melodramma, le operette o le commedie, tutti i casi di opere composite, oltre alle variazioni

musicali, composizioni derivanti da modificazioni di toni, elementi armonici e melodici di una preesistente composizione di altro autore o dello stesso autore, artefice della variazione. L'articolo propone una chiara classificazione, pur non escludendo eventuali creazioni diverse, derivanti da nuove espressioni e tecnologie, purché rispettino le caratteristiche essenziali richieste per la protezione dalla stessa Legge 633/1941.

Per quanto riguarda i soggetti tutelati dal diritto d'autore musicale, la legge considera l'autore (compositore), l'artista che interpreta ed il produttore che "fissa" l'interpretazione; sono dunque tre anche i beni oggetto della tutela: l'opera musicale, la fissazione dell'interpretazione ed esecuzione, e la sua realizzazione.

In ogni caso, all'interno del lungo elenco dei diritti garantiti ai soggetti tutelati nell'ambito del diritto d'autore e dei diritti connessi è utile distinguere i diritti patrimoniali da quelli morali, entrambi esercitabili *erga omnes* e accordati dalla Legge allorquando l'opera venga esteriorizzata, ovvero rappresentata verso il mondo esteriore, tramite una rappresentazione in pubblico della stessa o attraverso la sua fissazione o incorporazione su un supporto tangibile che ne consenta la fruizione a distanza di tempo e la sua riproduzione in copie.

I diritti morali sono diritti esclusivi dell'autore, riconosciuti dalla legge al momento della creazione dell'opera e acquisiti automaticamente; tra i principali ricordiamo il diritto alla paternità dell'opera, il diritto di inedito ed il diritto all'integrità dell'opera⁴.

Essi non riguardano il controllo dell'utilizzo economico della creazione, ma presidiano la personalità dell'autore. Inoltre, non si prescrivono, rimanendo efficaci per sempre.

I diritti patrimoniali, diversamente, hanno ad oggetto interessi economici diretti a favore del titolare, consentendo a quest'ultimo di sfruttare economicamente l'opera ed includono il diritto di pubblicazione, il diritto di riproduzione, il diritto di trascrizione, il diritto di esecuzione, il diritto di comunicazione al pubblico, il diritto di elaborazione e modificazione dell'opera ed il diritto di noleggio e prestito; sono validi per tutta la vita dell'autore, fino a settant'anni dopo la sua morte.

I diritti morali d'autore sono individuati agli articoli 20, 21, 22, 23 e 24 della LDA, focalizzando l'attenzione principalmente sul diritto alla paternità e all'integrità dell'opera.

⁴ Paolo Marzano, "Il Diritto d'Autore", Dispense per il Corso di "Tutela della Proprietà Intellettuale", Università Luiss Guido Carli, Roma.

Essi consentono all'autore di vedersi riconosciuto in concreto lo *status* di autore della propria opera, accompagnato dall'idoneità di fare opposizione di fronte a qualsiasi modifica che possa ledere al proprio onore e alla propria reputazione. Il diritto alla paternità comprende la facoltà di scegliere la propria identità, inclusa la possibilità di dotarsi di uno pseudonimo o restare nell'anonimato, il diritto di rivelarsi in giudizio ed imporre agli aventi causa l'obbligo di indicare il proprio nome, il diritto di rivendicare la paternità opponendola ai terzi e la facoltà di disconoscere un'opera che gli sia stata falsamente attribuita.

Per quanto attiene al diritto all'integrità dell'opera, esso assume particolare rilievo nel caso in cui l'opera tutelata subisca una qualsivoglia modifica, rivisitazione o aggiornamento nel suo contenuto che leda alla personalità, all'onore o alla reputazione dell'autore, prerogative valutabili caso per caso. Quest'ultimo potrà opporsi al compimento di tali variazioni ove abbia concesso a terzi il diritto di elaborazione dell'opera. Oltre a ciò, in allegato al diritto all'integrità, vi è anche la legittima pretesa dall'autore di esigere una corretta comunicazione della sua opera al pubblico, ossia in assenza di gravi difetti o imperfezioni.

Infine, merita una menzione il diritto al ritiro dell'opera dal commercio, laddove sussistano gravi ragioni che ostino alla sua ulteriore divulgazione presso il pubblico, unico diritto esercitabile solamente dall'autore in persona, non dai suoi eredi.

I diritti patrimoniali sono invece previsti dalla LDA agli articoli 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18 e 19. In particolare, l'articolo 12 prevede un principio di carattere generale secondo il quale è riservato all'autore *“il diritto esclusivo di utilizzare economicamente l'opera in ogni forma e modo originale, o derivato, nei limiti fissati dalla legge”*.

Lo sfruttamento economico si riferisce all'opera nella sua forma compiuta, tale da consentirne la fruizione ed è nel potere dell'autore stabilire se e quando l'utilizzo economico avrà inizio.

L'articolo 13 è la disposizione certamente più rilevante, in quanto descrive il contenuto del diritto esclusivo dell'autore di riprodurre in esemplari la propria opera, consentendolo *“in qualsiasi modo e forma”*, così come sancito originariamente dall'articolo 9 della

Convenzione di Berna⁵. La copia che viene a determinarsi deve consentire la fruizione dell'opera grazie al nuovo esemplare creato e la sua ulteriore riproduzione in copia⁶.

Gli articoli seguenti disciplinano in maniera dettagliata il diritto esclusivo di trascrizione al fine di trasformare l'opera orale in scritto o in opera riprodotta mezzo copiatura a mano, stampa, litografia, incisione, fotografia, ecc.; il diritto esclusivo di eseguire, rappresentare o recitare in pubblico, gratuitamente od a titolo oneroso, l'opera musicale, drammatica, cinematografica o di pubblico spettacolo; il diritto di diffusione, ovvero di comunicazione al pubblico dell'esistenza dell'opera tramite un mezzo di diffusione a distanza; il diritto di distribuzione, intendendosi la messa in commercio, circolazione o a disposizione del pubblico, con qualsiasi mezzo, dell'opera originale o dei suoi esemplari, con un cenno al diritto di importazione dell'opera; il diritto di rielaborazione dell'opera tramite la sua traduzione, pubblicazione in raccolta o introduzione di qualsiasi modificazione.

L'articolo 19, infine, precisa che i diritti patrimoniali sono fra loro indipendenti, dunque, l'esercizio di uno di essi non esclude l'esercizio di ciascuno degli altri diritti che hanno comunque tutti ad oggetto l'opera nel suo insieme ed in ciascuna delle sue parti.

La legge prevede, per certi diritti patrimoniali, la presenza di più o meno specifici limiti, eccezioni e limitazioni. I primi sono da considerarsi una sorta di "sbarramento" nei confronti di diritti che avrebbero altrimenti un'estensione eccessiva; un esempio chiaro è rinvenibile nel limite temporale imposto sui diritti patrimoniali d'autore che, infatti, hanno durata limitata nel tempo, pari, come detto, all'arco della propria vita e dei successivi settant'anni. Vista la loro rilevanza, la legge sancisce che le norme contenenti dei limiti siano sempre applicabili.

Eccezioni e limitazioni, invece, sono previste dall'articolo 65 al 71 *quinquies* LDA e intervengono solo nei casi espressamente previsti dalla legge, senza il ricorrere dei quali il diritto d'autore sarebbe "pieno" e non permetterebbe ai terzi l'esercizio di diritti che il

⁵Principale convenzione internazionale relativa al diritto d'autore contemporaneo, firmata a Berna nel 1886 e novellata circa ogni vent'anni. Gli ultimi aggiornamenti "gemelli" avvenuti a Stoccolma e Parigi, rispettivamente nel 1967 e 1971, hanno coinciso con un'importante fase di sviluppo di nuove tecnologie, portatrici di innovative forme di sfruttamento delle opere di ingegno, con la conseguente rimodulazione ed espansione dei diritti riconosciuti agli autori in tema di tutela e sfruttamento delle proprie opere.

⁶Claudia Roggero, "Diritti d'Autore e musica: tutto quello che devi sapere", 2019
<https://www.dandi.media/diritti-dautore-musica/>

legislatore ritiene di pari importanza rispetto a quelli d'autore. Per citare un esempio, è permesso riprodurre l'opera per uso personale entro centri limiti e senza il consenso dell'autore.

Essendo i diritti morali inalienabili, irrinunciabili, ineccepibili ed imprescrittibili, non sono oggetto del regime di eccezioni e limitazioni e non subiscono la limitazione temporale legata alla vita dell'autore, dal momento che possono essere fatti valere senza vincoli di tempo dall'autore e, dopo la sua morte, dagli eredi individuati dalla legge all'art. 23 LDA⁷.

La sempre più eterogenea macchina della produzione musicale, complicata dall'evoluzione tecnologica e dalle numerose nuove figure che sono entrate a farne parte, ha fatto sì che il diritto d'autore prendesse in considerazione queste moderne implicazioni e ne desse conto, trovando loro uno spazio sufficiente.

La Legge 633, al Titolo II, Capo I, fa esplicito riferimento alla figura del produttore di fonogrammi, disciplinandone il ruolo e i diritti patrimoniali che vi si riferiscono così come, a partire dall'articolo 80 del Capo III, dà ampio spazio ai diritti degli artisti interpreti ed esecutori, di cui si tornerà a parlare nell'affrontare il tema dei diritti connessi.

1.1.1. Il concetto di creatività

L'articolo 1 della Legge sul Diritto d'Autore disciplina espressamente i requisiti richiesti per garantire la protezione delle opere dell'ingegno, compresa la musica: novità, originalità e creatività.

Il carattere della novità mira ad evitare che l'opera nuova riproduca in modo diretto o fortemente evocativo un'opera altrui. Questa condizione è ritenuta sufficiente quando si manifesta attraverso peculiarità in grado di distinguere l'opera creata da quelle già esistenti, in senso oggettivo se le differenze attengono a qualcosa di mai visto prima ed in senso relativo quando si fa riferimento alle rielaborazioni creative di opere già tutelate.

⁷Paolo Marzano, *“Il Diritto d'Autore”*, Dispense per il Corso di “Tutela della Proprietà Intellettuale”, Università Luiss Guido Carli, Roma.

Consultando la giurisprudenza in materia di requisiti per la tutela del diritto d'autore, è chiaro come il carattere della novità venga spesso confuso con quello della creatività; è tuttavia semplice comprenderne la differenza se si pensa che un'opera può effettivamente risultare creativa pur non essendo nuova.

Negli Stati Uniti, la novità non è considerata una condizione per ottenere la tutela del *copyright*⁸: mentre un brevetto, ad esempio, tutela l'invenzione nei confronti di chiunque raggiunga lo stesso risultato autonomamente, il *copyright* tutela le opere solamente in relazione alle loro copie, dunque, non violerebbe il *copyright* un musicista che componga un pezzo pressoché identico ad uno già esistente senza averlo mai ascoltato, tanto che, per dimostrare la violazione del *copyright*, gli avvocati americani dovranno dimostrare la possibilità concreta che il presunto plagiatore abbia potuto accedere all'opera plagiata⁹.

Ad ogni modo, nel tentativo di armonizzare l'oggetto di tutela del diritto d'autore all'interno dell'Unione Europea, la Corte di Giustizia Europea ha dato la propria interpretazione in materia di requisiti per accedervi nella nota Sentenza Infopaq¹⁰ del 16 luglio 2009 e seguenti, richiamando anche il secondo requisito riportato all'articolo 1 LDA, quello dell'originalità. È considerata originale l'opera che rappresenta la creazione individuale dell'autore, frutto diretto del suo ingegno; essa dovrebbe, in un certo senso, essere riconducibile al suo autore, in quanto espressione della sua personalità.

A stabilirlo chiaramente è anche la Suprema Corte di Cassazione, con la Sentenza numero 10300 del 2020¹¹, dichiarando che *“la protezione del diritto d'autore postula il requisito*

⁸ Generalmente applicato nei Paesi di *common law*, il *copyright* si acquista quando l'opera viene depositata e ne tutela il diritto di sfruttamento commerciale da parte del suo autore, garantendogli il diritto esclusivo di utilizzazione dell'opera. La principale differenza con il diritto d'autore è che quest'ultimo, più diffuso nei Paesi di *civil law* e armonizzato a livello europeo, protegge l'opera a partire dal momento esatto in cui viene creata, tutelandone la paternità, indipendentemente dalla sua successiva e solo eventuale diffusione.

⁹ Luciano Daffarra, *“L'AI alle prese col diritto d'autore: che c'è in ballo”*, 2023.

<https://www.agendadigitale.eu/mercati-digitali/le-opere-creative-dell'ia-gli-esiti-del-confronto-fra-copyright-e-diritto-d'autore/>

¹⁰ La Corte di Giustizia dell'Unione Europea ha avviato un tentativo di armonizzazione di portata generale dei requisiti di originalità e creatività, basandosi sull'articolo 2 della Direttiva 29/2001, relativa all'armonizzazione di taluni aspetti del diritto d'autore e connessi nella società dell'informazione, a seguito della quale gli Stati membri dell'Unione Europea possono riconoscere ai soggetti indicati dalla stessa sentenza il diritto esclusivo di autorizzare o vietare la riproduzione, diretta o indiretta, temporanea o permanente, in qualunque modo o forma, in tutto o in parte, con la previsione di specifiche eccezioni e limitazioni.

¹¹ Cassazione civile Sez. I sentenza n. 10300 del 29 maggio 2020.

<https://simpliciter.ai/app/search/public/giurisprudenza/d6699583-5693-5710-810b-7822bdbaa953/cassazione/>

dell'originalità e della creatività, consistente non già nell'idea che è alla base della sua realizzazione, ma nella forma della sua espressione, ovvero della sua soggettività, presupponendo che l'opera rifletta la personalità del suo autore, manifestando le sue scelte libere e creative”.

Spesso, pur rappresentando due requisiti diversi, originalità e creatività vengono sovrapposti, volendo intendere la creatività come elemento dell'originalità, in quanto un'opera è da considerarsi originale quando è creativa.

Il carattere della creatività deve testimoniare che l'opera sia il risultato della creazione intellettuale del suo autore, riferendosi al modo strettamente personale con cui l'autore costruisce, organizza e realizza la sua opera come prodotto della sua attività intellettuale. Proprio per questo motivo, sono escluse dalla protezione del diritto d'autore le idee in sé, mentre sono tutelate le opere nelle quali quelle idee trovano una concreta espressione creativa. In questo contesto, la giurisprudenza ha precisato che la creatività debba essere costituita dalla forma espressiva di un'opera, ovvero dalla sua individualità, poiché l'idea che sta alla base potrebbe essere condivisa da altre opere che, però, esprimono soggettività differenti provenienti dai propri autori, dando alla luce opere diverse fra loro¹².

Dottrina e giurisprudenza hanno elaborato la nozione “*idea-expression dichotomy*”, per tentare di spiegare chiaramente la dicotomia, appunto, fra l'idea e la sua espressione, concetto basato sui termini *corpus mysticum*, ad indicare l'opera in sé, e *corpus mechanicum*, per riferirsi al suo veicolo verso i terzi. Questa elaborazione non è propria della dottrina italiana, quanto più di quella legata ai trattati internazionali; nel nostro Paese, tuttavia, la dicotomia fra idea ed espressione è stata accolta ugualmente, seppur con formule diverse come quella della distinzione fra “forma interna” (idea) e “forma esterna” (espressione).

La comprensione di questa differenza concettuale ha rilevato più volte sul piano pratico quando sono sorti dubbi in merito alla dovuta protezione o meno di un'opera dell'ingegno. Un esempio può trarsi dal caso *Baker v. Selden* del 1879, risolto dalla Suprema Corte degli Stati Uniti: due opere letterarie avevano l'obiettivo di illustrare il metodo di utilizzo di un sistema di archivio di scritture contabili, disposte da una delle parti in uno specifico schema

¹²Brunella Martino, “*Intelligenza Artificiale e Diritto d'Autore, problematiche e casi di studio*”, 2024 <https://legalfordigital.it/intelligenza-artificiale/intelligenza-artificiale-problematiche-diritto-d-autore/#:~:text=>

all'interno del quale i dati andavano inseriti seguendo certe regole che la stessa parte esponeva nella propria opera letteraria. La parte convenuta, accusata di plagio, aveva ripreso interamente la tecnica contabile e pubblicato un proprio testo che ne esponeva il funzionamento, utilizzando però un metodo di scrittura ed espressioni diverse da quelle della parte attrice. La Corte aveva sottolineato la distinzione fra opera letteraria che esponeva la tecnica contabile e la tecnica effettivamente illustrata: quest'ultima, se fosse stata brevettata e non fosse stata pubblicata per il libero uso della comunità, oltre a detenere i requisiti necessari alla tutela, avrebbe potuto senz'altro ottenere protezione da parte delle leggi preposte per le invenzioni¹³. Al contrario, la spontanea divulgazione della tecnica da parte del suo inventore presso il pubblico ha reso lecito qualunque uso, illustrazione, modifica, aggiornamento o miglioria apposta da terzi. Questo caso contribuì allo sviluppo della *blank forms rule*, secondo la quale non sono suscettibili di protezione i moduli in bianco, come carta millimetrata, libri contabili, agende, assegni bancari e altri strumenti progettati per registrare informazioni ma che non ne trasmettono di per sé. È importante sottolineare, però, che il principio di dicotomia fra idea ed espressione non è limitato alle opere utilitaristiche, avendo trovato ampia applicazione anche, fra le altre, ad opere cinematografiche, letterarie e musicali. Basti pensare alla trama della celeberrima tragedia “*Romeo e Giulietta*” scritta intorno alla fine del Cinquecento da William Shakespeare: la storia d'amore fra due giovanissimi, ostacolata dall'odio fra le loro famiglie ed un drammatico epilogo. Se questa trama venisse ripresa, ad esempio, con ambientazione diversa ed impedimenti basati su altre circostanze, otterremmo numerose opere con un'idea in comune ma diversa espressione. I vari processi di concretizzazione di quella stessa trama, che rappresenta l'idea comune, genererebbero, ed hanno generato effettivamente, nuove espressioni proteggibili. L'ordinamento, inoltre, precisa anche che l'opera non necessita di un particolare grado di creatività per essere presa in considerazione: è sufficiente che essa costituisca un *novum*, realizzato tramite uno sforzo intellettuale di una rappresentazione non banale circa un contenuto o un'idea, acquistando una propria forma espressiva e svincolata.

¹³ U.S. Supreme Court, “*Baker v. Selden*, 101 U.S. 99 (1879), Justia <https://supreme.justia.com/cases/federal/us/101/99/>

Parlare in modo chiaro ed univoco di creatività non risulta sempre agevole, soprattutto se si ragiona in termini filosofico-psicologici, oltre che giuridici. È indubbio, tuttavia, che la proprietà intellettuale individui un limite piuttosto chiaro nel concetto di “libertà”, condizione senza la quale sarebbe respinto ogni riconoscimento di diritti esclusivi su un prodotto dell’ingegno umano: la non ammissione della registrabilità di qualsivoglia caratteristica relativa all’aspetto del prodotto che sia individuata unicamente dalla sua funzione tecnica ne è una prova, insieme al fatto che il diritto d’autore subordini la tutela all’opportunità per l’autore di esercitare valutazioni e scelte libere¹⁴.

Nonostante la proprietà intellettuale si interessi alla qualità del bene risultante dal processo creativo e non alle concrete modalità di esplicazione dello stesso, resta interessante fare luce sul funzionamento del percorso creativo in un’epoca in cui è ampiamente discussa l’abilità dell’intelligenza artificiale nell’imitare il ragionamento umano, anche al fine di cogliere elementi utili a confrontare l’attività umana al fenomeno artificiale.

Innanzitutto, l’essere umano non è in grado di performare una creazione *ex nihilo*, in quanto ogni risultato creativo dovrà inevitabilmente derivare da almeno un elemento che ne sia alla base. Ciò significa che i processi creativi devono formarsi sempre attraverso una forma di manipolazione di elementi materiali o astratti preesistenti che vengono rimodellati e riformati dall’azione creativa dell’individuo: la novità come qualità necessaria del prodotto dell’ingegno si riferisce, non alla mancanza totale di una realtà pregressa, ma alla modalità con la quale l’autore riesce a ricombinare gli elementi di quella realtà¹⁵. Un esempio coerente di questa attestazione è rinvenibile all’interno della disciplina delle banche dati, la cui creatività è valutata alla stregua del coordinamento e della disposizione del materiale da organizzare, materiale che, chiaramente, preesiste all’opera innovativa, così come sono considerate creative le traduzioni o le opere d’arte appropriate, la cui creatività va apprezzata nell’estrpolazione degli elementi formali e nella loro successiva ricombinazione all’interno di un nuovo contesto.

¹⁴Massimo Bacci, “*Principi di Diritto d’Autore e Copyright*”, 2024.

<https://www.iprights.it/copyright-e-diritto-d-autore/>

¹⁵Claudia Pessato, “*Creatività. Dalle origini filosofiche all’impiego in ambito economico*”, Tesi di Laurea, Università Ca’ Foscari di Venezia, anno accademico 2012/2013.

<http://dspace.unive.it/bitstream/handle/10579/3535/817381-1172676.pdf?sequence=2>

Oggi, il carattere creativo dell'opera dell'ingegno si riferisce solo alla forma espressiva dell'opera che, dunque, potrebbe delineare idee o contenuti semplici, tematica disciplinata evidentemente dall'articolo 9 comma 2 dell'Agreement on Trade Related Aspects of Intellectual Property Rights (TRIPs)¹⁶ e dall'articolo 2 del WIPO *Copyright Treaty* (WCT)¹⁷ secondo cui *“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”*.

È assente invece una nozione univoca di “carattere creativo” in relazione alla forma di espressione: una prima teoria, quella della cosiddetta “creatività semplice”, ritiene che la creatività si manifesti nella scelta discrezionale dell'autore, tra molteplici opzioni, di una specifica modalità di espressione di un concetto, mentre una seconda teoria è legata ad una rappresentazione più ampia e comune della creatività, che ha suggerito una sempre più bassa richiesta di prerogative di accesso alla tutela, arrivando a proteggere contributi realmente minimi.

Osservazione interessante è quella legata alla tutelabilità del linguaggio e, più in particolare, dello stile proprio di un autore, con la conseguente questione se quest'ultimo possa o meno essere incluso nel concetto di creatività in senso ampio e, dunque, essere ricompreso nella tutela del diritto d'autore. La tesi maggioritaria, sostenuta da dottrina e giurisprudenza di settore, sostiene con forza la non tutelabilità dello stile, anche grazie alle teorie supportate dai giuristi statunitensi, in quanto l'espressione dovrebbe essere intesa, e dunque tutelata, nel suo complesso e non nelle sue singole parti.

Parte della dottrina italiana avanza l'ulteriore tesi della cosiddetta “creatività qualificata”, secondo la quale la nostra Legge sul Diritto d'autore presupporrebbe un giudizio di valore sull'opera dell'ingegno, dal momento che Edoardo Piola Caselli, celebre giurista italiano e autore, fra le altre opere, de il *“Codice del diritto d'autore”*, ha sostenuto l'esigenza che l'opera possieda un merito, anche modesto, che le conferisca quel valore creativo di cui ha

¹⁶Trattato internazionale ufficializzato alla fine del negoziato Uruguay Round a Marrakech nel 1994 e promosso dall'Organizzazione mondiale del commercio (OMC) al fine di fissare lo standard minimo per il riconoscimento della tutela della proprietà intellettuale per i paesi aderenti.

¹⁷Adottato nel 1996 dall'Organizzazione mondiale per la proprietà intellettuale (OMPI), costituisce un importante aggiornamento ed integrazione della Convenzione di Berna in tema di protezione delle opere artistiche e letterarie con lo scopo di armonizzare le normative in merito e adeguarle ai rischi e alle novità derivanti alla società dell'informazione.

bisogno perché la protezione sia giustificata dall'originalità. Secondo questa teoria, dunque, l'opera è protetta se ha carattere creativo, limitando tuttavia la tutela alle creazioni intellettuali che vadano oltre una certa soglia di valore, sicuramente superiore, secondo le opinioni maggioritarie, alle regolari interazioni tipiche della vita quotidiana¹⁸.

Quest'idea viene ripresa, ad esempio, dagli autori Paolo Greco e Paolo Vercellone, che sintetizzano le espressioni che dovrebbero restare escluse dalla protezione del diritto d'autore in quelle che sono assimilabili, per forma e contenuto, a "*la banalità dei festi quotidiani*".

A contrastare la tesi della "creatività quantificata", vi è l'argomento per cui la nozione stessa di "creatività" comprenderebbe, in realtà, manifestazioni d'ingegno indifferentemente grandi o piccole, anche in forza delle indicazioni del legislatore in merito all'interpretazione in senso estensivo del termine "creatività". Per questi motivi, si tende a preferire la tesi della "creatività semplice", anche se entrambe le teorie convogliano verso il medesimo esito, ovvero quello che esclude dalla protezione del diritto d'autore le manifestazioni intellettuali meramente informative, tecniche o rappresentative.

In realtà, come già accennato in precedenza, nella teoria propria del diritto d'autore esiste un *minimum* necessario di creatività per poter parlare di espressione dell'ingegno umano, al di sotto del quale non è rilevabile quel contributo culturale promesso alla società, in cambio del quale la legge assicura protezione. La Suprema Corte degli Stati Uniti, in occasione del caso *Feist Publications, Inc. v. Rural Telephone Service* del 1991¹⁹, ha affermato "*The sine qua non of copyright is originality (...) A work must possess at least some minimal degree of creativity (...) The requisite level of creativity is extremely low*".

Questo significa, dunque, che la legge richiede un livello minimo di creatività perché l'obiettivo di contribuzione al patrimonio sociale e culturale sia soddisfatto e possa essere applicata la tutela del diritto d'autore all'opera in questione; d'altro canto, la soglia di creatività richiesta è estremamente bassa, ritenendosi sufficiente uno sforzo minimo.

Il medesimo principio è espresso anche all'interno della nostra dottrina da Piola Caselli che, nel suo "*Codice del diritto d'autore. Commentario della nuova legge 22 aprile 1941 n. 633*",

¹⁸Carmine di Benedetto, "*Il carattere creativo dell'opera dell'ingegno*", Dissertazione di dottorato, Università degli Studi di Pavia, 2022.

¹⁹*Feist Publications, Inc. v. Rural Tel. Serv. Co.*, 499 U.S. 340 (1991)
<https://supreme.justia.com/cases/federal/us/499/340/>

conferma che il diritto d'autore nazionale protegge ogni espressione della personalità umana, anche se mediocre, dal momento che scopo della legge è premiare chi abbia compiuto uno sforzo produttivo, apportando un contributo, seppur modesto, alla vita intellettuale della società²⁰.

Ad ogni modo, la tesi prediletta getta una base piuttosto solida di quello che è ribadito nei principi cardine della materia e cristallizzato nei grandi trattati internazionali di fine Novecento. Perché la tutela delle opere di ingegno da parte del diritto d'autore sia quanto più possibile univoca, la valutazione del carattere creativo di un'opera dovrebbe risultare oggettivo, attraverso la ricerca del carattere discrezionale, apporto dell'autore, all'interno della sua opera, senza accordare rilevanza, né alla concreta capacità di agire, né alla volontà effettiva dell'autore nel realizzarla.

Ulteriore rilevante spunto di riflessione è legato all'estrinsecazione dell'opera dell'ingegno: il diritto dell'Unione Europea e quello nazionale non richiedono la fissazione dell'opera su un supporto materiale tutelando, infatti, anche le creazioni estrinsecate oralmente, in armonia con le più recenti evoluzioni legale al diritto d'autore.

Infine, è interessante notare come l'evolversi della tecnologia abbia favorito forme espressive che sembrano allontanarsi dalle tradizionali manifestazioni culturali a cui i primi articoli della Legge 633 si riferiscono; in effetti, non risulta sempre semplice accostare una descrizione di tipo artistico o estetico ad una banca dati o ad un software²¹.

Rosaria Romano, nel suo articolo *“Imprinting proprietario nella tutela della creazione intellettuale e concorrenza tra prodotti innovativi”*²², sottolinea le ipotesi connesse al riconoscimento diritto d'autore per quelle opere che non sono agevolmente riconducibili all'estetica, oltre che alla tecnica e all'utilità, e che dunque appaiono distanti dal prototipo originario di opera dell'ingegno, responsabile di donare un apporto culturale alla collettività.

²⁰Paolo Marzano, *“Il Diritto d'Autore”*, Dispense per il Corso di “Tutela della Proprietà Intellettuale”, Università Luiss Guido Carli, Roma.

²¹Vincenzo Iaia, *“Le derive della creatività nel diritto d'autore. Originalità, interessi finanziari, concorrenza”*, Tesi di Laurea, Università Luiss Guido Carli, anno accademico 2020/2021.
<https://iris.luiss.it/bitstream/11385/222500/1/20220926-Iaia.pdf>

²²Articolo pubblicato nel 2008 all'interno della Rivista di diritto civile, CEDAM.
http://www.iusimpresa.com/risultati.php?hdd_lg=&hdd_mono=440&hdd_autore=50866&hdd_ricerca=RB

Nonostante non esista una definizione universale di “creatività”, intesa come requisito per ottenere la tutela da parte del diritto d’autore della propria opera, è possibile indubbiamente tentare di elaborare una nozione quanto più comprensiva dei caratteri fin qui esposti; questo sforzo porterebbe a definire la “creatività” come quell’elemento che, in base ad un’analisi obiettiva, appare come qualità espressiva dell’opera dell’ingegno, esito di una libera determinazione del suo autore, non imposta da vincoli tecnici, stili o regole del linguaggio o del genere eletto.

Il contesto odierno porta gli studiosi del settore e gli appassionati a chiedersi quale sia il rapporto fra la creatività umana e l’operato delle tecnologie moderne, in particolare dell’intelligenza artificiale. Come sostenuto da Galletti e Zipoli Caiani in “*Intelligenza artificiale: sfide etiche e teoriche*”²³, molti si dimostrano ottimisti nei confronti della possibilità che le macchine sviluppino, in futuro, una capacità decisionale talmente sofisticata da poter sostituire, oltre che sostenere, quella umana, prendendo il posto di almeno 300 mila professionisti e contribuendo all’aumento del PIL globale fino al 7%. Nonostante ciò, ad oggi, l’intelligenza artificiale si nutre di un’elevatissima quantità di dati, tutti forniti dall’essere umano tramite l’apprendimento secondo *machine learning* o *deep learning*. L’apprendimento automatico, spiega Stuart Russel, scienziato informatico britannico, si occupa dei sistemi intelligenti che possono potenzialmente percepire un ambiente e agire di conseguenza, grazie agli algoritmi di input forniti dagli esseri umani. Dal momento che più un sistema artificiale è funzionale, più è utile ad assistere l’umano, la macchina è considerata intelligente nella misura in cui le sue azioni hanno successo e sono efficienti.

Dunque, risulta pacifico che, dal punto di vista ontologico, la funzionalità dell’intelletto umano non sia assimilabile a quella artificiale, anche vista la complessità che la caratterizza e la capacità di attingere a conoscenze pregresse, formulare nuovi concetti e servirsi dell’esplorazione attiva.

L’apprendimento e la creazione sono considerati punti cardini di definizione dell’intelligenza perché sono alcune delle principali caratteristiche che rendono l’agente indipendente dal suo

²³Galletti M., Zipoli Caiani S., “*Intelligenza artificiale: sfide etiche e teoriche*”, il Mulino, 2024.
https://www.researchgate.net/publication/378364261_Filosofia_dell'Intelligenza_Artificiale_Sfide_etiche_e_teoriche/comments

creatore, consentendo a quest'ultimo un distacco dalla sua configurazione iniziale; ecco perché i metodi di apprendimento impartiti alle macchine sono via via sempre più sviluppati ma trattati con cautela²⁴.

A partire da queste premesse, ci si è posti l'obiettivo di comprendere se il risultato creativo di macchina ed essere umano, solo dal punto di vista computazionale, siano o meno assimilabili e in grado di raggiungere i requisiti minimi richiesti dal diritto d'autore per la tutela. Tolate le caratteristiche di novità e originalità che non sembrano sollevare dubbi, resta meno immediato comprendere la validità, per i sistemi di intelligenza artificiale, del requisito della creatività in senso di riflesso della personalità dell'autore all'interno della propria opera. Oltre all'assenza di una vera e propria personalità in capo alla macchina, si aggiunge la difficoltà nell'applicare concetti tipicamente umani, come quello della personalità appunto, alle opere di carattere strettamente tecnico, approccio evidentemente necessario ma aspramente criticato dalla giurisprudenza italiana, rappresentata, fra molti, da Greco e Vercellone ne *"I diritti sulle opere dell'ingegno"*, sulla base del fatto che, per la maggior parte delle opere considerate meritevoli di protezione, il risultato dell'attività è così inconsistente che appare quasi impossibile dal prodotto risalire alla personalità del proprio autore. Il legislatore si è visto costretto ad estendere i margini del carattere creativo per ricomprendere opere tecniche, facendolo coincidere con la condizione che costituisca una *"author's own intellectual creation"*, così come scritto all'interno della Direttiva numero 24, CEE del 2009, più ampio e compatibile con la creatività che ci si può aspettare oggi da un software di intelligenza artificiale.

Attualmente, dottrina e giurisprudenza sono d'accordo nell'affermare che il carattere creativo di un'opera, perché sia inclusivo, debba essere ricercato in quegli elementi che siano risultati da scelte libere e creative dell'autore, determinazioni che, secondo Jerry Kaplan in *"Intelligenza artificiale. Guida al prossimo futuro"* (2017), anche i sistemi di AI sarebbero ormai in grado di formulare autonomamente. Tuttavia, alcuni esponenti della dottrina tendono a sottolineare che un software non sarà mai effettivamente libero nello stesso senso

²⁴Stuart J. Russel, *"Handbook of Perception and Cognition, Vol.14"*, University of California, 2011.
https://www.academia.edu/160808/Machine_Learning

e con le stesse modalità tipiche dell'essere umano, essendo a tutti gli effetti dipendente da istruzioni e algoritmi codificati e dunque prevedibile, quasi sempre, *ex ante*. Discostandosi dal risultato, è rinvenibile qualche margine di compatibilità fra la creatività umana e computazionale con riferimento al processo di apprendimento ed elaborazione che, per le macchine, avviene tramite i meccanismi di machine learning e deep learning, ossia con l'elaborazione autonoma dei dati immessi nel sistema e la loro associazione e ricombinazione allo scopo di produrre risultati. Chiaramente, come ricorda Jerry Kaplan, le informazioni che la macchina possiede non sono da essa direttamente formulate poiché il sistema non ha modo di comprendere realmente le relazioni e le interazioni neurali che conducono l'essere umano al risultato, rendendo le possibilità operative dell'intelligenza artificiale molto più limitate rispetto a quelle umane. Sul piano giuridico però, in tema di tutela offerta dal diritto d'autore, non rileva quale tipologia creativa e, dunque anche intellettuale, viene impiegata, a patto che presenti i requisiti richiesti per la protezione a norma della Legge 633.

A sostegno del fatto che la tutela venga riconosciuta considerando solo le condizioni poste come presupposto, nel 2018 il Dottor Ryan Abbot depositò due domande di brevetto per due prodotti creati da un software, DABUS, designandolo come inventore. Malgrado il respingimento da parte di qualche Ufficio brevetti, prima quello del Sud Africa e poi quello australiano hanno accolto una delle due domande del richiedente, nonostante la normativa vigente preveda che possa essere indicato come autore o inventore solamente una persona umana²⁵. A partire da queste decisioni, molti hanno ipotizzato l'estensione dell'accesso dell'intelligenza artificiale alle procedure di riconoscimento di paternità di opere e la concessione di brevetti nel corso dei prossimi quindici anni, così come sostenuto

²⁵Cristina Bellomunno, “*Se l'Ufficio brevetti ammette la creatività dell'intelligenza artificiale*”, Il Sole 24 ore, 3 settembre 2021.
<https://www.ilsole24ore.com/art/se-l-ufficio-brevetti-ammette-creativita-dell-intelligenza-artificiale-AEjpAYg>

dall'avvocato Cristina Bellomunno nella sua conferenza tenuta in occasione dei *Ted Talks*²⁶ nel 2021²⁷.

Sembra, dunque, che un consistente numero di esponenti di dottrina e giurisprudenza siano orientati verso un approccio che spinge al graduale avvaloramento dell'equivalenza sostanziale, almeno in termini giuridici, fra la creatività umana e quella artificiale con il conseguente adeguamento giuridico che ne seguirebbe, anche dal momento che le macchine sono state più di una volta in grado di superare il Test di Turing²⁸, venendo identificate da un revisore umano come inventori anch'essi umani²⁹. L'articolo 24 del DDL italiano³⁰ in tema di intelligenza artificiale ha azzardato una proposta di revisione della Legge 633 sul diritto d'autore, suggerendo la modifica dell'articolo 1, riformulando il testo come segue: *“Sono protette (...) le opere dell'ingegno umano di carattere creativo (...) anche laddove create con l'ausilio di strumenti di intelligenza artificiale, purché il contributo umano sia creativo, rilevante e dimostrabile”*.

Indipendentemente da quello che il futuro riserverà, ad oggi la LDA all'articolo 1 prevede la protezione delle opere di ingegno di carattere creativo, qualunque ne sia il modo o la forma d'espressione, senza specificare che l'autore debba obbligatoriamente essere umano, in quanto è opinione comune che fosse implicita e data per scontata la necessaria presenza umana del concetto di creatività che altrimenti non esisterebbe. Questa opinione, attualmente quella seguita dalla legge, è avvallata da numerose decisioni di giudici nazionali; inoltre, la Corte di giustizia dell'Unione europea ha affermato che la creazione intellettuale dell'autore

²⁶Acronimo di *Technology Entertainment Design*, si tratta di conferenze gestite dalla *Sapling Foundation*, organizzazione no profit con sede negli Stati Uniti, e tenute per la prima volta nel 1984. Gli oratori portano le loro considerazioni sul mondo della tecnologia, del design, della scienza e, in generale, su tematiche culturali e accademiche.

²⁷Cristina Bellomunno, conferenza *TedX*, *“Invento, quindi sono”*, 2021. https://www.ted.com/talks/cristina_bellomunno_intelligenza_artificiale_invento_quindi_sono

²⁸ Si tratta di un esperimento ideato dal matematico Alan Turing per valutare la capacità dell'intelligenza artificiale di esibire comportamenti intelligenti pari o indistinguibili da quelli umani. Si svolge in presenza di un esaminatore, un umano ed un computer che, in stanze separate, dovranno rispondere alle domande scritte dell'intervistatore. Il test viene ripetuto con la formulazione di più domande che dovrebbero consentire all'esaminatore di capire quale dei due rispondenti è umano e quale una macchina.

²⁹Ryan Abbot, *“I think, Therefore I Invent: Creative Computers and the Future of Patent Law”*, Boston College Law Review, 2016.

https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=2727884

³⁰Disegno di legge in tema di AI e Regolamento UE in tema di AI, presentato in Senato il 24 maggio 2024. <https://www.programmagoverno.gov.it/media/je0lo4i0/focus-ia.pdf>

è ciò che ne riflette la personalità umana e si manifesta tramite scelte creative e libere nella realizzazione della propria opera. Anche il diritto inglese, tramite i giudizi delle Corti e dell'Ufficio di gestione del *copyright*, ha dimostrato il suo sostegno ad una *authorship* ancora fortemente legata all'essere umano³¹.

1.1.2. Il ruolo dei diritti connessi

Nel 1878, Thomas Edison³² ottenne un brevetto per la sua più recente, geniale invenzione: il fonografo, anche detto disco fonografico, uno strumento sorprendente, capace di registrare la voce e riprodurla in un qualsiasi momento successivo.

A seguito di questa innovazione, seguirono l'espansione, sempre più intensa, della cinematografia e della radiodiffusione; grazie alle novità introdotte nel mondo dei diritti d'autore, il legislatore si rese conto nella necessità urgente di proteggere, in qualche modo, tutte le figure entrate in gioco, i nuovi ruoli ed i diritti da essi emergenti. Le invenzioni da poco in circolazione permettevano la registrazione e l'archiviazione in supporti fisici di attività artistiche come il canto, l'esecuzione strumentale ed altre prestazioni artistiche, permettendone la riproducibilità svincolata dalla prestazione dal vivo. Inoltre, accanto allo stupore legato strettamente alle novità tecniche, la scoperta delle potenzialità economiche offerte dalle suddette invenzioni, resero necessaria la cristallizzazione di normative e regole per l'utilizzazione successiva all'esecuzione in diretta.

Questa consapevolezza portò alla nascita dei diritti connessi, ad oggi disciplinati nello specifico dall'articolo 72 al 101 della LDA. Essi sono da considerarsi esclusivi, esattamente come i diritti d'autore, e dunque opponibili erga omnes.

A livello comunitario ed internazionale, il Trattato più rilevante in tema di diritti connessi è senz'altro rappresentato dalla Convenzione Internazionale per la Protezione degli Artisti Interpreti, dei Produttori Fonografici e degli Enti Teleradiofonici, firmata a Roma nel 1961.

³¹Eleonora Lenzi, "Chi è l'autore? L'intelligenza umana o quella artificiale?", 15 ottobre 2024.

<https://www.studiolegalestefanelli.it/it/approfondimenti/chi-e-lautore-lintelligenza-umana-o-quella-artificiale/>

³²Inventore ed imprenditore statunitense vissuto fra il 1847 ed il 1931, padre di importanti invenzioni come la lampada elettrica ad incandescenza, il cinetoscopio, il fonografo e altre ancora. Egli si aggiudicò, nel corso della sua vita, un totale di ben 1093 brevetti registrati a suo nome.

A differenza del diritto d'autore però, i diritti connessi non sono sempre stati attenzionati dal panorama giuridico, dal momento che la loro affermazione è rigorosamente legata all'evoluzione tecnologia e alle necessità che ne sono derivate. La svolta decisiva per la loro affermazione è arrivata con il Decreto Legislativo 685 del 1994, in attuazione della Direttiva CEE 100 del 1992³³, che acconsentì a riconoscere protezione piena e forte ai diritti connessi, mettendoli sullo stesso piano rispetto al diritto d'autore, già esistente e tutelato.

Se i diritti d'autore tutelano la creazione intellettuale di un autore e l'autore stesso, i diritti connessi esistono a protezione di interessi diversi, legati ai soggetti che contribuiscono alla realizzazione, diffusione ed utilizzo commerciale di quell'opera dell'ingegno, pur senza la qualifica di autori. Hanno generale durata pari a cinquant'anni dalla fissazione con qualche eccezione, come quella legata alla figura del fonogramma, tale per cui se questo è lecitamente pubblicato, i diritti scadono settant'anni dopo la data della prima pubblicazione lecita³⁴.

I diritti connessi sono ad oggi ritenuti indispensabili, in quanto rappresentano una garanzia di equilibrio fra gli interessi degli autori e quelli degli altri attori coinvolti nel processo di produzione, diffusione e fruizione delle opere artistiche.

I diritti connessi sono quei diritti patrimoniali che hanno acquisito rilevanza sempre maggiore con l'avvento della digitalizzazione, la moltiplicazione delle opere e i nuovi metodi di fruizione delle stesse, tutelati dalla Legge 633 al Titolo II, intitolato "*Disposizioni sui diritti connessi all'esercizio del diritto d'autore*".

L'articolo 99 LDA individua espressamente i titolari dei suddetti diritti, in particolare "*chi, salvo prova contraria, è individuato come tale nelle forme d'uso, nei materiali protetti, ovvero è annunciato come tale nella recitazione, esecuzione, rappresentazione o comunicazione al pubblico*" di un'opera.

Tra i soggetti rientranti nella tutela è opportuno citare gli artisti, gli interpreti, gli esecutori, i produttori e gli enti di radiodiffusione o telediffusione e, come introdotto dal Titolo II *bis* della Legge 633, i costitutori delle banche dati. Coloro che sono tutelati dai diritti connessi

³³Gli Stati membri dell'Unione europea hanno riconosciuto agli organismi di radiodiffusione il diritto esclusivo di autorizzare o vietare la ritrasmissione via etere delle loro emissioni, nonché la loro comunicazione al pubblico nel caso in cui questa avvenga in luoghi accessibili al pubblico mediante pagamento di un diritto d'ingresso.

³⁴Brunella Martino, "*Diritti Connessi al Diritto d'Autore*", 2023

[https://legalfordigital.it/copyright/diritticonnessi/#Definizione di diritti connessi e campo di applicazione](https://legalfordigital.it/copyright/diritticonnessi/#Definizione%20di%20diritti%20connessi%20e%20campo%20di%20applicazione)

hanno il diritto esclusivo, riconosciuto per legge, di autorizzare la registrazione e la riproduzione delle loro prestazioni, oltre al diritto ad un eventuale equo compenso per l'utilizzo commerciale delle loro interpretazioni³⁵.

L'articolo 78 LDA disciplina la figura del produttore di fonogrammi definendolo come “*La persona fisica o giuridica che assume l'iniziativa e la responsabilità della prima fissazione dei suoni provenienti da un'interpretazione o esecuzione o di altri suoni o di rappresentazioni di suoni*”.

Il produttore ha il diritto esclusivo, in base all'articolo 72, di autorizzare la riproduzione diretta o indiretta, temporanea o meno, in tutto o in parte dei suoi fonogrammi in ogni modo e forma; ha altresì il diritto di autorizzare la distribuzione degli esemplari dei suoi fonogrammi, esteso oltre i confini dell'Unione Europea a specifiche condizioni; di autorizzare il noleggio ed il prestito degli esemplari dei suoi fonogrammi e di autorizzare la messa a disposizione del pubblico dei fonogrammi così che ciascuno possa avervi accesso dal luogo e nel momento scelti individualmente. Il produttore ha anche diritto, insieme agli artisti interpreti ed esecutori, ha diritto ad un compenso per l'utilizzazione a scopo di lucro o meno dei fonogrammi.

Esiste un diritto di opposizione anche per il produttore secondo l'articolo 74, per il quale può opporsi al caso in cui l'utilizzazione dei fonogrammi sia effettuata in condizioni tali da arrecare un grave pregiudizio ai suoi interessi.

Il Capo II, intitolato “*Diritti relativi all'emissione radiofonica e televisiva*” sancisce, all'articolo 79, che coloro che esercitano attività di emissione radiofonica o televisiva hanno per legge il diritto esclusivo di autorizzare la fissazione delle proprie emissioni, a meno che non si limitino a ritrasmettere le emissioni di altri organismi; il diritto di autorizzare la riproduzione diretta o indiretta, temporanea o permanente, in tutto o in parte ed in qualunque modo o forma delle fissazioni delle proprie emissioni; il diritto di ritrasmettere le proprie emissioni, nonché la loro comunicazione al pubblico; il diritto di autorizzare la messa a disposizione del pubblico, così che ognuno possa avervi accesso nel luogo nel momento scelti

³⁵Ufficio delle pubblicazioni dell'Unione Europea, “*Diritti d'autore e diritti connessi nella società dell'informazione*”, 2021.

<https://eur-lex.europa.eu/legal-content/IT/ALL/?uri=LEGISSUM:l26053>

individualmente ed il diritto di autorizzare la distribuzione delle fissazioni delle proprie emissioni.

Il Capo III, invece, è intitolato “*Diritti degli artisti interpreti e degli artisti esecutori*” e il primo articolo di riferimento, il numero 80, li identifica in quei cantanti, musicisti e altre persone, inclusi i doppiatori, che rappresentano, declamano o eseguono in qualunque modo opere dell’ingegno tutelate o di dominio pubblico. Essi, indipendentemente da un’eventuale retribuzione, hanno il diritto esclusivo di autorizzare la fissazione delle loro prestazioni artistiche e autorizzare la riproduzione diretta o indiretta, temporanea o permanente, in tutto o in parte ed in qualunque modo o forma della fissazione delle loro prestazioni artistiche; il diritto di autorizzare la comunicazione al pubblico, la messa a disposizione del pubblico, così che ciascuno possa avervi accesso dal luogo e nel momento scelti individualmente; il diritto di autorizzare la distribuzione delle fissazioni delle loro prestazioni artistiche e, infine, autorizzare il noleggio o il prestito delle fissazioni delle loro prestazioni artistiche e delle relative riproduzioni.

Anche agli artisti interpreti ed esecutori è assicurato il diritto di opporsi alla comunicazione al pubblico o alla riproduzione della loro rappresentazione o esecuzione che possa arrecare pregiudizio al loro onore o alla loro reputazione. Interessante è il punto disciplinato all'articolo 83, secondo il quale gli artisti interpreti ed esecutori che sostengono le prime parti nell'opera hanno diritto che il loro nome sia indicato nella comunicazione al pubblico della rappresentazione e venga apposto sui supporti contenenti la relativa fissazione: secondo la giurisprudenza maggioritaria si tratterebbe di un diritto cosiddetto “pseudo morale”, in quanto il diritto al nome si riferisce unicamente alle persone fisiche coinvolte.

I diritti connessi, a differenza del diritto d’autore, sono gestiti per lo più dalle società di gestione collettiva, composte spesso da artisti, produttori e professionisti del settore per riscuotere e distribuire i compensi dovuti agli artisti e ai produttori per l’utilizzo delle opere, alle volte incaricate gestire, non solo i diritti connessi, ma anche i diritti d’autore. In Italia, enti di fondamentale rilevanza è la SIAE per la protezione e gestione dei diritti d’autore e di

quelli connessi e la SCF³⁶ per la gestione, in particolare, dei diritti connessi, rappresentante di più del 90% del repertorio nazionale.

1.2. L'evoluzione dei diritti d'autore

La disciplina giuridica del diritto d'autore si è evoluta ed ampliata di pari passo con l'incedere del numero innovazioni che hanno costellato gli ultimi anni, modificandone profondamente la produzione e la fruizione.

Proteggere le opere dell'ingegno, come l'opera musicale, è di fondamentale importanza, in quanto permette di offrire tutela a quei beni immateriali, definiti "intangibili" e disciplinati da norme che si pongono l'obiettivo di regolamentare il processo di avanzamento scientifico, tecnologico e culturale della società moderna.

Eppure, come notato da Paolo Vercellone e Paolo Greco in "*I Diritti sulle Opere dell'Ingegno*", nonostante il rimarchevole ruolo che i frutti dell'ingegno già anticamente ricoprivano, la figura dell'autore faticò a trovare una specifica protezione rispetto agli altri interessi che gravitavano e gravitano tutt'oggi intorno ad un'opera: chi la fa circolare, chi la usa e, appunto, chi la crea. Probabilmente, una spiegazione logica a questo fenomeno si può ricercare nella concentrazione dell'interesse sulla novità portata dall'autore, più che sulla sua figura o sugli interessi economici che ne sarebbero derivati.

Fino alla fine del XV Secolo, il diritto di esclusiva sulle opere veniva riconosciuto attraverso il sistema dei privilegi, riconoscimenti discrezionali del Sovrano su singole opere ed il problema legato alla tutela economica non si poneva dal momento che, finanziariamente parlando, l'autore era sostenuto dai committenti dell'opera per i quali la creava.

Per quanto concerneva la tutela della paternità, avvalorata solo più tardi nel tempo, questa veniva risolta con l'allontanamento coattivo del soggetto individuato, sempre dall'autorità, come colpevole. Ad ogni modo, la figura dell'autore era ancora molto lontana dal trovare un riconoscimento che si spingesse al di là delle ragioni economico-commerciali.

³⁶ "*Intermediazione dei diritti connessi*".

<https://www.scfitalia.it/chi-siamo/normativa/intermediazione-diritti-connessi.kl>

Grande punto di svolta si ebbe nel 1709 con la pubblicazione dello “*Statuto di Anna*” da parte dell’omonima Regina d’Inghilterra³⁷ al fine di incoraggiare la cultura, l’apprendimento, gettando le basi per quello che sarebbe diventato il sistema anglosassone del *copyright*.

Il passaggio successivo si colloca nella Francia rivoluzionaria, culla della nuova concezione più sacra e personale dell’opera, frutto del pensiero, dell’attività creativa del suo autore, il riflesso della sua personalità, meritevole di attenzione e protezione; questa nuova visione condusse, per la prima volta nel 1793, al tentativo di legare il diritto d’autore alla vita dello stesso, garantendogli il diritto alla riproduzione e alla distribuzione delle proprie opere per tutto il decorso della propria esistenza, più dieci anni³⁸.

L’onda di novità introdotta dal popolo francese ispirò le altre nascenti nazioni a fare altrettanto, influenzando il Regno delle Due Sicilie, la Repubblica Cisalpina ed il Regno d’Italia che si doteranno, lentamente, di norme generali che stabilivano il diritto esclusivo dell’autore sulle sue opere originali, eliminando, finalmente, il limitante regime dei privilegi. Nel XIX secolo, gli autori avevano la possibilità di diffondere le proprie opere musicali solo attraverso la pubblica esecuzione delle stesse o mezzo stampa che consentiva la diffusione della trascrizione su pentagramma delle opere: l’editore, in veste imprenditoriale, applicava le proprie abilità nella diffusione dell’opera, stampava le trascrizioni per garantire i proventi economici derivanti dalla loro vendita o noleggio e l’autore contribuiva con la creazione della “materia prima”, cioè con la composizione della musica e la scrittura dei testi.

La prima legge italiana ufficiale in tema di diritti d’autore fu promulgata nel 1865 come Regio Decreto dopo l’unificazione d’Italia, trasferita poi nel Testo Unico del 1881.

Per quanto attiene all’opera musicale, a fine Ottocento ormai il rapporto tra autore e editore doveva coinvolgere necessariamente un terzo soggetto che amministrasse parte dei diritti d’autore sulla base di una forte organizzazione capillare: gradualmente nacquero le società di gestione collettiva dei diritti d’autore che ricevevano mandato da autori ed editori per rilasciare licenze di utilizzo delle opere musicali. All’epoca la licenza riguardava solamente

³⁷Nel 1709, la Regina Anna d’Inghilterra emanò “*The Statute of Anne*”, concedendo il diritto esclusivo alla stampa e alla ristampa delle proprie opere solo agli autori ed i loro aventi causa per una durata di ventuno anni se già pubblicate e di 14 se inedite.

³⁸Paolo Marzano, “*Il Diritto D’Autore*”, Dispense per il Corso di “Tutela della Proprietà Intellettuale”, Università Luiss Guido Carli, Roma

i diritti di pubblica esecuzione delle opere da parte degli artisti esecutori e, grazie a questo meccanismo, gli utilizzatori pagavano una licenza alla società di gestione collettiva che a sua volta provvedeva alla suddivisione dei compensi agli aventi diritto, secondo le regole di ripartizione previste³⁹.

Nel secolo scorso il rapporto autore-editore si è arricchito ulteriormente per mezzo dello sfruttamento di nuove tecnologie. Sorgono i diritti di riproduzione fonomeccanica dalla fissazione dell'esecuzione dell'opera su fonogramma, cioè registrando l'opera su un disco, diritti anch'essi gestiti attraverso le società di gestione collettiva: il produttore fonografico paga una licenza alla società di gestione collettiva per la stampa dei supporti fonografici.

Dunque, se il rapporto editore-autore inizialmente riguardava solo le licenze di stampa, nel tempo si è trasformato in un rapporto editoriale musicale che, da un lato comprende sia le nuove utilizzazioni che si sono evolute nel tempo, dall'altro fa sì che l'editore acquisisca tutti i diritti di sfruttamento economico che gli spettano.

In primis, a subire dei cambiamenti è stato il settore dell'editoria musicale che originariamente si occupava della creazione e della distribuzione della musica solo stampata e successivamente si è evoluta per includere, oltre alla stampa di spartiti, nuove forme di fruizione, come la performance, la riproduzione su disco e nastro e la diffusione radiofonica e televisiva.

È rilevante sottolineare che il contratto di edizione musicale si distingue dal contratto discografico che ha ad oggetto la fissazione della prestazione artistica da parte del produttore di fonogrammi (discografico), con lo scopo di utilizzare la prestazione artistica acquisendone i diritti di utilizzazione economica.

Nonostante i due contratti dovrebbero restare separati, ancora oggi succede, sebbene in misura minore rispetto al passato, che vengano stipulati accordi piuttosto confusionari. Per questo ed altre complicazioni che le moderne forme di fruizione della musica hanno comportato, molti specializzati nello studio dei contratti musicali e del diritto d'autore (e

³⁹Chiara de Vecchis, Paolo Traniello "La proprietà del pensiero. Il diritto d'autore dal Settecento ad oggi", Senato della Repubblica, 2013
https://www.senato.it/3182?newsletter_item=1546&newsletter_numero=147

diritti connessi) sostengono sia il caso di mettere ordine nella normativa vigente e, se fosse necessario, tipicizzare o aggiungere nuove disposizioni che colmino quanto resta di lacunoso. Věra Jourová, in veste di Commissaria europea per la Giustizia, ha dichiarato che sarebbe importante, anche sulla base della Strategia per il mercato unico digitale, mettere in atto qualche modifica al sistema vigente, in particolare ai contratti del settore digitale, di cui il campo musicale è ormai da tempo parte integrante, per semplificare e promuovere l'accesso ai contenuti e ai meccanismi di produzione e vendita online in tutta l'Unione Europea; a questo scopo sono state avanzate, già nel 2015 e nuovamente negli ultimi tre anni, alcune proposte concrete dalla Commissione Europea.

D'altronde, il diritto d'autore è quanto tutela gran parte dei fenomeni artistici e non di cui siamo circondati ogni giorno ed è necessario renderlo quanto più possibile aperto ad includere quello che di nuovo offre un panorama vasto come quello derivante dal mondo musicale in piena era digitale, senza rischiare di sconvolgere le basi che l'hanno fino ad oggi concretamente protetto.

1.2.1. Dalla fisicità del supporto alla dematerializzazione dell'opera

Nonostante le innegabili opportunità portate dalla digitalizzazione, parecchi autori e produttori musicali del mondo di oggi si mostrano nostalgici di fronte alla domanda “come vivi la transizione della fruizione della musica dal vinile a Spotify?”.

Durante una recente intervista, il celebre compositore e produttore italiano Danilo Madonia ha affermato di essere profondamente grato alla tecnologia, prezioso strumento di agevolazione del processo creativo e delle fasi di produzione. Senza il supporto degli strumenti moderni, gran parte del suo lavoro avrebbe sicuramente incontrato maggiori difficoltà ed i risultati non avrebbero avuto la possibilità di essere apprezzati da una fetta tanto ampia di pubblico. Tuttavia, il compositore critica duramente le conseguenze della rivoluzione del mondo musicale a partire dell'era digitale, soffermandosi sull'ormai distorta percezione del successo e sulle modalità di riconoscimento del merito artistico. Quelle ore cariche di emozione e agitazione trascorse in studio di registrazione, nell'attesa di conoscere il numero di copie vendute, un tempo fedele specchio della qualità del lavoro svolto, sono

oggi svanite. Ormai, è sufficiente contare il numero di riproduzioni dei brani sulle piattaforme di streaming, anche quando queste avvengono in maniera casuale o accidentale, per misurare il successo e riconoscere a qualcuno il merito di aver svolto un buon lavoro. Questo indice di valutazione però ha causato, secondo Madonia, una compromissione del principio di meritocrazia, dal momento che il riconoscimento del valore artistico non sempre riflette in modo veritiero e autentico l'impegno, la dedizione e la qualità della produzione effettivamente messe in gioco dagli autori. È possibile (e piuttosto frequente) che un brano popolare ma di bassa qualità vada in tendenza sul web e gli algoritmi delle piattaforme lo proponano insistentemente, a discapito di lavori impegnati che non possono trovare spazio e, dunque, vengono dimenticati nell'ombra.

In ultimo, il compositore rimarca la tematica dei compensi riservati ai lavoratori del settore musicale, ponendo l'accento sulle penalizzanti metodologie di remunerazione in vigore oggi, talmente problematiche da configurarsi come una vera e propria svalutazione della creatività che colpisce, non soltanto i diritti garantiti dalla legge, ma anche la dignità degli artisti.

La storia della fruizione musicale moderna inizia nel 1877 con la geniale invenzione del fonografo, uno strumento che poteva riprodurre suoni incisi su cilindri in cera⁴⁰. Questa svolta segnò l'avvicinamento alla democratizzazione della musica, fino alla fine degli anni Ottanta dell'Ottocento con l'arrivo del grammofo e dei dischi piatti, antenati ormai dimenticati dei vinili, approdati tra gli anni Quaranta e Cinquanta del Novecento. Il vinile rappresentò un simbolo di legame fra il pubblico e la musica, una sorta di connessione che poteva essere portata con sé e stabilita quando e dove si volesse, una magia che poteva raggiungere i ventidue minuti di riproduzione grazie al *Long Playing*⁴¹ a trentatré giri, immesso sul mercato dalla *Columbia Records*⁴² nel 1948. Riproducendo i suoni tramite vinile, si poteva così apprezzare l'arte della musica, unitamente a quella grafica dal momento

⁴⁰Thomas Edison inventò, nel 1877, uno strumento di incisione di suoni e rumori grazie a cilindri fatti in cera per un periodo limitato di tempo, corrispondente alla durata della cera prima dello sfaldamento naturale dei cilindri.

⁴¹Noto anche con la sigla LP, è il formato standard di disco in vinile su cui vengono incisi in formato analogico gli album musicali.

⁴²Columbia Records, fondata da Edward D. Easton nel 1888, è la più antica etichetta discografica americana ancora oggi in attività, all'interno del gruppo Sony Music Entertainment. Fu la prima *label* ad utilizzare come supporto audio il disco preregistrato, una novità rispetto all'epoca dei cilindri audiofonici di Thomas Edison.

che moltissimi artisti di fama mondiale, fra cui anche Andy Warhol e Salvador Dali, apposero le loro opere sulle copertine di quei vinili che divennero veri e propri pezzi di design che potevano essere apposti alle pareti a scopo decorativo.

La vendita dei supporti fisici, rappresentabile attraverso il conteggio delle effettive copie vendute, offriva un'idea piuttosto fedele dell'indice di gradimento della musica, con conseguente attribuzione di meriti e riconoscimenti ad autori e artisti che l'avevano creata e distribuzione dei compensi ottenuti dalla vendita fisica, oltre che delle performance dal vivo. A cavallo fra gli anni Sessanta e Settanta, fecero la loro prima apparizione le cassette compatte, portate sul mercato dalla *Philips*. Queste, grazie al loro formato "tascabile", offrirono l'opportunità, allora ancora sconosciuta, di portare con sé la musica, anche al di fuori delle proprie abitazioni. Regina di questa novità fu la *Sony Music Entertainment* con il lancio del suo *Walkman*, cambiando radicalmente il modo di vivere l'esperienza musicale: da una parte, con la possibilità di permettere un ascolto dinamico della musica, ovunque e in qualsiasi momento, eliminando le limitazioni connesse alla staticità del supporto, dall'altra, rendendola costantemente fruibile, abbassando però il suo apprezzamento. Oltre a questo, le cassette introdussero la possibilità di registrare musica, dando vita al fenomeno dei *mixtape*, raccolte personalizzate e nuovo mezzo di espressione personale e comunicazione emotiva⁴³. Gli anni Ottanta segnarono il passaggio ad un'ulteriore novità: l'introduzione dei *Compact Disc (CD)* da parte di *Philips* e *Sony*. Grazie alla tecnologia che ne permetteva il funzionamento, il pubblico poteva godere di una qualità di ascolto superiore e potenzialmente illimitata, la possibilità di passare da una traccia all'altra e l'inesistenza di difetti tipici del vinile come graffi, deterioramento del suono o salti. Il CD fu di vitale importanza non solo per l'influenza che ebbe in tema di ascolto e fruizione della musica, ma anche riguardo la produzione della stessa; infatti, la precisione e la pulizia del suono fece sì che gli studi di registrazione passassero alle tecnologie digitali, con conseguente influenza delle scelte artistiche e produttive.

⁴³“*Dal Vinile allo Streaming: L'Evoluzione del Modo di Ascoltare la Musica*”, Blog Hi-Fi, il Blog dell'Alta Fedeltà, 2024
<https://hifight.it/dal-vinile-allo-streaming-lepica-evoluzione-del-modo-di-ascoltare-la-musica/#more-62696>

Dallo sforzo applicato alla comprensione e al perfezionamento del digitale, l'attività di ricerca nell'ambito della creazione di una codifica per i media digitali portò direttamente all'MP3, strumento ottimale per la compressione delle informazioni audio ed una facile distribuzione, senza perdere eccessivi dettagli qualitativi.

Nei primi anni 2000, Apple capitalizzò sulla rivoluzione MP3 lanciando l'iPod, un dispositivo dal design iconico che contribuì a rendere l'ascolto di musica digitale accessibile e alla moda. La sua successiva integrazione con l'iTunes Store creò un ecosistema completo per l'acquisto, l'organizzazione e l'ascolto di musica digitale. Questo momento storico segnò per sempre il rapporto tra la musica ed il suo pubblico: innanzitutto, la probabilità della musica arrivò al punto di permettere agli utenti di portare nella propria tasca intere librerie musicali; la digitalizzazione rese molto agevole la condivisione della musica, legalmente o meno, questione che toccò fortemente il mondo del diritto d'autore; la possibilità di interrompere i brani e saltare da una traccia a quella precedente o successiva trasformò il modo in cui la musica poteva essere scoperta e apprezzata, mutando la virtù della pazienza e la gioia dell'attesa in un approccio più frenetico ed eclettico. Per citare un esempio di questo fenomeno, immaginiamo di ascoltare una playlist su Spotify.

Un tempo, qualsiasi album di un'artista stampato su vinile o su CD era studiato, come spesso si fa anche oggi, perché i brani che conteneva avessero un preciso ordine che durante l'ascolto restava fisso ed immutabile; oggi il posizionamento di certi brani all'interno di una qualsiasi playlist su Spotify cambia costantemente, rispondendo dinamicamente al *feedback* rappresentato dai comportamenti dell'utente che vengono continuamente raccolti e analizzati dalla piattaforma stessa.

A seguito di questi profondi cambiamenti, sono state gettate le basi per l'era dello streaming musicale e, per quanto di nostro interesse, essendo mutata la modalità di fruizione della musica, lo è anche il diritto.

Oggi, la problematica che sta alla radice delle difficoltà di coordinamento tra il sistema normativo consolidato e la realtà tecnologica è costituita essenzialmente dall'inarrestabile evoluzione del mercato digitale a cui abbiamo assistito, anche attraverso le varie fasi dell'evoluzione del mondo musicale.

Molte delle attuali discussioni a livello europeo in materia di diritto d'autore riguardano la ricerca di una soluzione attendibile a questioni che sono ormai considerate quasi superate: l'evoluzione tecnologica talvolta è così rapida da non consentire ai sistemi normativi di tenere il passo.

Se fino a pochi anni fa gli sforzi erano incentrati sulla risoluzione del problema della pirateria musicale, oggi è necessario rendersi conto di come questo fenomeno, un tempo nuovo, sia messo in ombra da altri fattori altrettanto spinosi, proprio come lo streaming.

1.2.2. Streaming musicale: modello di *business*

Quando si fa riferimento allo streaming, si parla di un'innovativa modalità di accesso sulla rete a file audiovisivi di cui è possibile fruire in tempo reale, senza dover necessariamente attendere il caricamento dell'intero contenuto o salvarlo sul proprio sistema. Parlando in termini più tecnici, si potrebbe definire come un flusso di dati audio-video trasmessi da una sorgente ad una o più destinazioni grazie ad una rete telematica che riproduce i suddetti dati man mano che arrivano al destinatario.

Dal punto di vista giuridico invece, lo streaming si inserisce fra i diritti legati alla comunicazione e alla diffusione delle opere. In particolare, nel quadro del diritto internazionale è ravvisabile all'interno della Convenzione di Berna che, nello stabilire i principi cardine sulla tutela delle opere artistiche, all'articolo 11*bis* disciplina il diritto esclusivo degli autori di autorizzare la trasmissione e la riproduzione delle proprie opere. I Trattati TRIPs, all'articolo 14, tutelano i diritti dei produttori di fonogrammi, degli artisti esecutori ed interpreti e, allo stesso modo, la previsione normativa espressa dall'articolo 8 del WCT regola il diritto esclusivo in capo all'autore di autorizzare la comunicazione dell'opera anche tramite piattaforme digitali.

In sede europea, invece, lo streaming è riconducibile al diritto di comunicazione al pubblico espresso al comma 1 dell'articolo 3 della Direttiva InfoSoc (Direttiva 2001/29/CE)⁴⁴ e alla

⁴⁴Direttiva del Parlamento europeo e del Consiglio emanata il 22 maggio del 2001 con ad oggetto l'armonizzazione del diritto d'autore e dei diritti connessi all'interno della società dell'informazione con lo

disciplina della responsabilità delle piattaforme streaming per i contenuti caricati e la regolamentazione delle licenze, rinvenibile all'articolo 17 della Direttiva *Copyright* (790/2019), emessa proprio con lo scopo di aggiornare il quadro giuridico a seguito dell'avvento delle nuove tecnologie.

Infine, la nostra Legge 633 del 1941 prevede esplicitamente il diritto esclusivo di utilizzazione economica dell'opera all'articolo 12 e seguenti, il diritto di comunicazione al pubblico all'articolo 16, il diritto di messa a disposizione dell'opera disciplinato all'articolo 18*bis* e tutti i diritti connessi previsti per il produttore di fonogrammi e gli artisti interpreti ed esecutori dalle disposizioni 73 e 73*bis*, in armonia con le previsioni europee.

L'avvento dello streaming ha rivoluzionato a 360 gradi il concetto di "possesso" della musica, offrendo accesso potenzialmente illimitato a vastissime librerie musicali gratuitamente o tramite abbonamenti, per lo più su base mensile⁴⁵.

In origine, le piattaforme di streaming hanno fatto sì che tutti i cardinali soggetti del diritto d'autore potessero contare su un valido alleato per contrastare la pirateria che aveva inquinato l'industria musicale nei primi anni 2000: l'ormai diffuso consumo digitale legale, permettendo una più rapida e agevole fruibilità di ricchi repertori, ha certamente contribuito a contrastare il fenomeno, tanto che i contenuti oggi ancora potenzialmente soggetti a download illecito sarebbero tendenzialmente quelli che ancora non si trovano sulle piattaforme. Il fenomeno dello streaming musicale sembra aver raggiunto il giusto compromesso per un uso legale dei file musicali, aperto a tutti, a prezzo irrisorio o addirittura nullo: gli utenti, infatti, trovandosi di fronte all'occasione di accedere lecitamente ad un tale servizio, sono certamente disincentivati all'uso illegale di opere tutelate.

È interessante fare riferimento alla pronuncia della Corte di Giustizia europea sul noto caso "Pirate Bay"⁴⁶. Una piattaforma svedese di file sharing in rete venne citata in giudizio poiché risultava che più di un utente iscritto al sito si connetteva e condivideva opere tutelate dal diritto d'autore senza il consenso di quest'ultimo con il metodo "*peer to peer*", ovvero

scopo di garantire maggiore tutela agli autori, agli artisti, ai produttori e agli emittenti cercando un adattamento alla nuova opportunità di diffusione digitale delle opere.

⁴⁵ Antonella Ardizzone, "*Il settore della musica registrata*", Milano, 2019

<https://apeiron.iulm.it/handle/10808/33087>

⁴⁶ Corte di Giustizia UE, Sezione II, 14/06/2017, causa C-610/15.

<https://www.studiolegalestefanelli.it/Media/ImportedMedia/articoli/Sentenza%20Pirate%20bay.pdf>

avvalendosi di un collegamento informatico fra la piattaforma ed il proprio portatile personale. Il portale consentiva agli utenti, tramite una barra di ricerca, di selezionare i contenuti consultabili, ordinati per categoria e disponeva di un *pool* di amministratori con il compito di eliminare i file errati filtrando le opere caricate. Il guadagno della piattaforma proveniva per la maggior parte dalla pubblicità che appariva sul sito limitandosi ad indicizzare le opere e renderle scaricabili.

La questione è stata portata all'attenzione della Corte perché determinasse se il servizio in questione configurasse o meno comunicazione delle opere al pubblico ai sensi del comma 1 dell'articolo 3 della Direttiva InfoSoc e, dunque, operasse in violazione dei diritti in capo al singolo autore di vietare qualsivoglia comunicazione al pubblico delle proprie opere, compresa la messa a disposizione del pubblico così che chiunque possa accedervi liberamente.

Dopo aver analizzato il caso, la Corte di Giustizia ha deliberato che effettivamente il pubblico abbonato alla piattaforma non è il medesimo preso in considerazione dai titolari dei diritti sulle opere al momento dell'autorizzazione della comunicazione in partenza; inoltre, la messa a disposizione di contenuti online è realizzata a scopo di lucro dal momento che comunque dalla pubblicità provenivano introiti consistenti. Dunque, a differenza delle previsioni precedenti che attribuivano l'intera responsabilità ai soggetti responsabili del caricamento effettivo delle opere sulle piattaforme web, nonostante il guadagno non provenga direttamente dallo sfruttamento delle opere caricate da terzi, sussiste comunque responsabilità per violazione del diritto d'autore fintanto che i prodotti dell'ingegno sono resi disponibili al pubblico al fine di perseguire scopo di lucro.

La delibera finale ha sostenuto che la formulazione "comunicazione al pubblico", contenuta all'articolo 3 comma 1 della Direttiva 29/2001/CE debba essere interpretata estendendone il significato alla messa a disposizione e alla gestione di una piattaforma di condivisione online che consente ai propri utenti di scaricare opere e condividerle grazie alla previsione di un motore di ricerca e all'indicizzazione studiata delle opere protette.

Così come molti autori e artisti all'interno del panorama musicale, anche Jonas Sjöström, presidente dell'Associazione dei produttori musicali indipendenti della Svezia, ha dichiarato che la comunità creativa è stanca di avere a che fare con servizi che non dimostrano alcun

riguardo o comprensione verso l'importanza di proteggere le opere, prioritizzando unicamente i propri interessi economici.

La vicenda si è conclusa con un giudizio di colpevolezza da parte del tribunale svedese per i co-fondatori della piattaforma Pirate Bay, condannati ad un anno di carcere ed al pagamento di una multa pari a 3,6 milioni di dollari per risarcire diciassette diverse compagnie, fra le quali Universal Music Group e *Century Fox*⁴⁷.

Il profitto dato dallo streaming, che costituiva nel 2024 solo in Europa circa il 28,1% del gettito digitale globale⁴⁸, proviene da due diverse tipologie di streaming, una legata ad abbonamenti a servizi a pagamento e l'altra derivante dallo streaming gratuito dipendente da spot e pubblicità; esempio concreto di questa ultima categoria è Spotify: per rendere efficiente il proprio modello, la società svedese ha stretto accordi con le major, con *Music and Entertainment Rights Licensing Independent Network (Merlin)* per la fruizione dei brani detenuti dalle etichette indipendenti e, per quanto riguarda le composizioni musicali, si è assicurata le licenze necessarie di esecuzione musicale e di riproduzione meccanica.

Il risultato delle innovazioni tecnologiche è che tre delle sei grandi etichette discografiche attive negli anni Novanta, vale a dire Warner Elektra Atlantic, Polygram, Universal Music Group, BMG, Sony Music Entertainment ed EMI, hanno chiuso i battenti. Ad oggi, le tre major operanti nel settore sono Sony Music Entertainment, Universal Music Group e Warner Music Group che, congiuntamente, conservano una quota del mercato mondiale corrispondente a circa il 71,7%⁴⁹. Questa conseguenza deriva dalla crescita, sempre più dinamica, di *Netlabel*, ovvero etichette online che si occupano di distribuire contenuti musicali esclusivamente via internet. Oltre a determinare un rilevante calo nelle vendite di CD e vinili nel territorio nazionale fino a sfiorare il -20,2% di ricavi, l'affidamento degli artisti alle etichette digitali ha accresciuto esponenzialmente i ricavi della distribuzione

⁴⁷Jemima Kiss, “*The Pirate Bay trial: guilty verdict*”, The Guardian, 17 aprile 2009.

<https://www.theguardian.com/technology/2009/apr/17/the-pirate-bay-trial-guilty-verdict>

⁴⁸Enzo Mazza, “*Musica, lo streaming traina il boom globale: IA e superfan le nuove frontiere*”, 12 aprile 2024. <https://www.agendadigitale.eu/mercati-digitali/musica-lo-streaming-traina-il-boom-globale-ia-e-superfan-le-nuove-frontiere/>

⁴⁹Andrea Cesaretti, Roberto Moro-Visconti, “*Finanza strutturata e modelli di business dell'industria musicale*”, Blog Filodiritto, 24 febbraio 2022.

<https://www.filodiritto.com/finanza-strutturata-e-modelli-di-business-dellindustria-musicale>

online fino al 110,3% in più, dato registrato al momento dell'interruzione alle limitazioni dettate dalla pandemia da COVID-19⁵⁰.

Va riportato che, nella speranza di ottenere guadagni più ingenti, anche le major hanno orientato il proprio modello di *business* verso il mercato digitale, in particolar modo affidandosi ai servizi di streaming online.

Il download, nonostante rappresenti ancora parte fondamentale dei ricavi generali del mercato musicale digitale, nel corso dell'ultimo anno ha subito un calo dell'8%, in particolare nell'attività di downloading delle singole opere musicali, più che di interi album.

Anche un fattore di comodità ha certamente influenzato l'attitudine dei consumatori a servirsi man mano sempre di più di piattaforme di streaming: in questo modo, infatti, non occorre più scaricare file musicali sul PC, per poi trasferirli eventualmente su altri dispositivi mobili, spesso illegalmente, visto che le piattaforme di streaming, come Spotify, consentono ampia scelta in un ventaglio di tracce che paiono infinite, gratuitamente e legalmente, usufruibili su supporti tecnologici moderni, molto più indicati per l'ascolto di musica in streaming.

Edgar Berger, Presidente e CEO internazionale di *Sony Music Entertainment* fra il 2011 ed il 2017, ha sostenuto che “*l'industria della musica sta affrontando contemporaneamente tre transizioni: dal fisico al digitale, dal PC al mobile e dal download allo streaming*”.

È interessante sottolineare anche che i servizi di streaming non si limitano ad offrire libero accesso alla musica, ma utilizzano algoritmi più o meno sofisticati e precisi, simili a quelli usati dai social network e dai siti internet all'interno del meccanismo pubblicitario, per personalizzare l'esperienza di ascolto: le playlist possono generarsi automaticamente in base ai gusti dell'utente, le funzioni di scoperta musicale introducono l'ascoltatore a nuovi generi e artisti e viene incoraggiata la connessione diretta delle piattaforme di streaming musicale con quelle social, così da facilitare ed incoraggiare la condivisione della musica.

In ambito di diffusione delle piattaforme digitali di fruizione, è indispensabile fare riferimento al decisivo fattore legato alla pandemia di COVID-19 che ha fatalmente contribuito a mutare le modalità di godimento della musica. Secondo il *Global Music Report*

⁵⁰Andrea Cesaretti, Roberto Moro-Visconti, “*Finanza strutturata e modelli di business dell'industria musicale*”, Blog Filodiritto, 24 febbraio 2022.
<https://www.filodiritto.com/finanza-strutturata-e-modelli-di-business-dellindustria-musicale>

dell'IFPI, il mercato mondiale della musica registrata sarebbe cresciuto del 7,4% nel 2020 grazie allo streaming, in particolare quello legato agli abbonamenti a pagamento: l'emergenza epidemiologica, paralizzando il settore degli spettacoli dal vivo, ha spinto gli artisti decisi a continuare ad esibirsi in diretta a migrare all'interno dei più popolari social media e piattaforme di streaming o gaming.

Dal punto di vista autoriale, i concerti in live-streaming sono caratterizzati da evidenti tipicità che li distinguono da quelli tenuti dal vivo, con l'inevitabile conseguenza di portare alla luce aspetti problematici: se in genere le esecuzioni dal vivo sono contemplate all'articolo 15 della Legge sul Diritto d'Autore, molto più ambigua è la disciplina normativa del live-streaming che porta in rilievo fattori come la comunicazione ad un pubblico distante, ai sensi dell'articolo 16 della stessa Legge, la messa a disposizione del pubblico ed il diritto di riproduzione, dal momento che i concerti in live-streaming sono quasi sempre registrati e riproducibili a distanza di tempo.

La Convenzione di Berna aveva predisposto l'ormai forse superato principio di territorialità, secondo il quale sarebbe considerabile l'applicazione di tante leggi quanti sono i Paesi in cui è trasmesso il concerto, in accordo con la natura transnazionale delle trasmissioni online: il pubblico non è presente nel luogo in cui la comunicazione dell'opera ha origine; basti pensare alle trasmissioni via radio, televisione, satellite, Internet, ecc.

Altra novità introdotta in tempi recentissimi è rappresentata dai concerti virtuali, considerati la più sorprendente evoluzione dello streaming. Si tratta di vere e proprie esibizioni che si svolgono nel metaverso grazie alla tecnologia "*motion capture*", capace di catturare ogni movimento dell'artista e riprodurlo fedelmente attraverso il suo avatar digitale. I concerti virtuali hanno generalmente luogo su piattaforme specializzate, su metaversi decentralizzati o ancora nei teatri; per potervi partecipare è talvolta necessario acquistare un biglietto, in altri casi l'accesso è gratuito ed i posti sono, evidentemente, illimitati. Molti importanti artisti ed autori della scena musicale hanno approfittato della novità per annunciare i loro tour mondiali o i loro singoli in uscita, fra loro le pop star internazionali Justin Bieber ed Ariana Grande. Tutto ciò porta con sé anche qualche problema relativo alla devoluzione di equo compenso in favore degli artisti per l'utilizzo della loro musica da parte delle piattaforme *on demand*.

Luigi Fontanesi, legale e partner dello Studio legale Greenberg Traurig Santa Maria, sostiene che “*il Consiglio dei Ministri, approvando lo scorso 6 agosto il Decreto che recepisce la Direttiva Copyright, ha dimenticato gli artisti della musica che incontrano oggi notevoli difficoltà ad ottenere il giusto compenso per la diffusione online delle loro opere*”; infatti, nonostante l’apprezzabile offerta di streaming musicale da parte di molte piattaforme, i compensi riservati agli artisti rimangono in linea di massima esigui.

È interessante comprendere il funzionamento dello streaming, non solo a livello tecnico, ma anche nella struttura del *business* che ne permette l’utilizzo, necessariamente diverso rispetto a quello studiato per la gestione della produzione, dei ruoli e dei compensi previsti per l’epoca precedente a quella della dematerializzazione dell’opera.

Innanzitutto, ogni singola piattaforma è connessa ad altre piattaforme, dipendendo da esse per poter funzionare; tutte insieme rappresentano un vero e proprio ecosistema, una rete complessa di infrastrutture tecnologiche fondate su raccolta, analisi, scambio, circolazione e monetizzazione dei dati degli utenti.

Al mondo delle piattaforme digitali e lungo la strada che conduce dalla produzione musicale all’orecchio dell’utente, prendono parte numerosi attori: in primis, chiaramente, gli autori, poi i musicisti e gli artisti che danno vita ai brani e li registrano, le etichette discografiche (major o indipendenti) che investono nella produzione della musica, nel marketing e nella distribuzione e, infine, gli editori che si occupano di music publishing. Le piattaforme di distribuzione che il mondo della musica ha a disposizione, rendono le opere disponibili grazie alla stipula di accordi con etichette e società dette “aggregatori”, per poi relazionarsi con le società di gestione collettiva, dette anche collettori, per la raccolta e distribuzione dei compensi. Ogni soggetto che fa parte di questa lunga catena riceve una percentuale dei guadagni incassati dallo streaming per mezzo di accordi contrattuali guidati dalla normativa in tema di tutela dei diritti d’autore, diritti connessi e *copyright*.

I ricavi generati dalle piattaforme di streaming possono essere catalogati in due tipologie, in base alla fonte da cui sono tratti: i guadagni provenienti dagli abbonamenti e quelli che derivano dalla pubblicità, infatti, gli utenti che non sono abbonati, e dunque scelgono liberamente di non pagare una quota mensile, possono fruire comunque della musica, subendo però certe limitazioni e le interruzioni degli annunci pubblicitari. Generalmente

queste modalità di monetizzazione corrispondono ai principali modelli di *business* presenti sul mercato e legati alla fruizione musicale in streaming: il modello *Pay* che si realizza con acquisto di un singolo contenuto (un brano o un album) o di un abbonamento, tramite cui l'utente sottoscrive un piano mensile per poter fruire di certi contenuti disponibili all'interno della piattaforma, facendo a meno delle interruzioni pubblicitarie. Esiste poi il modello *Advertising* secondo cui il consumatore può ascoltare gratuitamente tutti i contenuti presenti sulla piattaforma, pur in presenza della pubblicità. Infine, esiste anche il modello *Freemium* per poter accedere ad una serie di contenuti "base" senza sottoscrivere un abbonamento e ad una sezione "*premium*" dopo aver pagato una quota mensile.

È da considerare poi il guadagno che si può ottenere dai singoli *stream*, ossia dalla singola riproduzione di un contenuto musicale. Questi sono mediamente molto bassi, si parla di frazioni di centesimo per ogni ascolto, elemento che giustifica in un certo senso la generazione di metodi per ottenere quanto più volume di ascolto e riproduzione possibile⁵¹. Dunque, un'artista e un autore, per ottenere un guadagno significativo, deve aver acquisito vastissima popolarità, così come accadeva in passato, con la differenza che oggi introdursi nelle piattaforme e farsi conoscere risulta più agevole, data l'assenza di condizioni di accesso legate al gradimento o alle qualità del prodotto.

Questi modelli di *business* ovviamente sono pensati per produrre quanti più ricavi possibili per le multinazionali che operano in questo settore, tanto che, l'attuale ecosistema delle piattaforme digitali è quasi completamente dominato da aziende private; esistono pochissimi casi di piattaforme di proprietà pubblica o non profit. A mano a mano che queste piattaforme diventano attori centrali all'interno delle industrie culturali nazionali, diminuisce il ruolo delle aziende di servizio pubblico e si impone come unica logica la massimizzazione dei profitti⁵².

Tuttavia, la tutela per il lavoro degli artisti e per i loro guadagni è poca. Oggi gli artisti guadagnano molto meno rispetto agli anni in cui il mercato discografico era incentrato sui

⁵¹Claudio Becagli, Monica Faraoni, Lamberto Zollo, "Il modello di business "Freemium" nel settore musicale ed i fattori incentivanti del passaggio da utente free a premium: Evidenze empiriche dal caso Spotify", Convegno Nazionale AIDEA, Identità, innovazione e impatto dell'aziendalismo italiano dentro l'economia digitale, Torino, 2019.

⁵²Tiziano Bonini, Paolo Magaudda, "La musica nell'era digitale", il Mulino, 2023

supporti fisici. Se prima il guadagno proveniente dal singolo brano era alto grazie alla vendita fisica, oggi il valore di uno *stream* è molto basso e dunque gli artisti arrivano a guadagnare sempre meno dai servizi di streaming. Secondo la rivista inglese di musica “*Producer Hive*”, Spotify, paga mediamente 0,004 dollari per *stream* con Apple Music e Amazon Music che pagano rispettivamente due terzi e un terzo più di Spotify. C’è però da sottolineare come gli introiti provenienti dalla vendita di brani in streaming vadano a remunerare principalmente l’etichetta discografica e non direttamente l’artista: dai dati raccolti, infatti, circa il 70% dei suddetti ricavi finirebbero direttamente nelle tasche delle label⁵³, con regole particolari che variano a seconda dell’etichetta di cui l’artista è parte. Nel caso in cui l’artista sia sotto contratto con una major, gli verranno riconosciuti solo il 16% dei guadagni provenienti dai diritti relativi allo streaming musicale. La situazione è però diversa se l’artista fa parte di un’etichetta indipendente; in questa circostanza, infatti, le entrate sono divise equamente tra le due parti, in quanto la major, rispetto ad un’etichetta indipendente, deve rientrare di notevoli costi.

1.2.3. L’evoluzione della produzione e della fruizione musicale

L’industria musicale rappresenta un vero e proprio colosso culturale ed economico, sfiorando un valore aggiunto per occupato⁵⁴ pari, solo in Europa, a quasi 82 miliardi di euro, in continuo aumento. Inoltre, nel 2018, l’*Oxford Economics*, prestigioso istituto britannico che si occupa di analisi economica, ha stimato che il settore musicale ha favorito l’occupazione offrendo opportunità lavorative a circa due milioni di persone all’interno dell’Unione Europea e della Gran Bretagna.

Considerare anche il valore dell’esportazione dei servizi di streaming dei prodotti musicali, porta necessariamente a ritenere ancora più rilevante l’impatto economico del settore a livello globale. Se si considerano unitamente i ricavi della diffusione e fruizione musicale online

⁵³Il termine inglese “*label*” indica, nel gergo della musica, la casa discografica, l’etichetta.

⁵⁴Valore statistico sensibile per la valutazione della produttività di un lavoro all’interno del sistema economico, calcolato sulla base di un dato ammontare di beni capitali. È considerato efficace per misurare la capacità di un settore di generare nuovi beni e servizi utilizzabili per impieghi finali.

delle case discografiche, degli editori e dei servizi streaming si raggiunge un valore stimato di oltre quattro miliardi e mezzo di euro, dato che racconta un'evoluzione apparentemente irreversibile verso il mondo digitale, abbandonando quasi definitivamente l'analogico⁵⁵.

Per affrontare il tema dell'evidente trasformazione della modalità di ascolto e fruizione della musica, è necessario soffermarsi sulle tappe che hanno segnato e seguito la conversione della produzione e della ricezione musicale dall'esperienza passata fino ai giorni nostri.

Intorno alla metà del XX secolo, venne introdotto il nastro analogico, progredito poi nella sua forma più avanzata tra gli anni Quaranta e Cinquanta. Esso delineò una svolta rispetto alle tecnologie conosciute in precedenza che, fino a quel momento erano limitate ai cilindri di cera e alle registrazioni a filo.

Grazie al nastro analogico, i produttori ebbero un primo contatto con la tecnica del *multitrack recording*, studiata nel dettaglio intorno al 1955, capace di registrare singolarmente specifiche parti o strumenti, per poi unirle solo successivamente. Essenzialmente, i tecnici musicali non erano più costretti a convocare i musicisti, registrare dal vivo un brano esempio strofa per strofa: era finalmente possibile conservare le registrazioni incise e stratificare, anche in un momento successivo, suoni, strumenti o intere melodie. Inoltre, le innovazioni tecnologiche offrirono una soluzione efficace alle limitazioni emblematiche dall'analogico come quella dettata dalla lunghezza prestabilita e vincolante del nastro del registratore, dal suo costo ingente e dalla difficoltà di accesso alla materia prima e agli studi di registrazione. Negli anni Settanta, i nastri divennero più semplici da reperire e gli ingegneri contribuirono a renderli portatili, permettendo a numerosi artisti di spicco, tra cui Paul McCartney, di registrare interi album comodamente da uno studio allestito in casa⁵⁶.

Ad ogni modo, anche una volta messe le mani sulla tecnologia, il montaggio restava la fase più critica poiché complessa, necessitante di precisione manuale e abbondante pazienza: ogni singola sovrapposizione e taglio doveva essere apposto manualmente, effettuando tagli fisici sul nastro, per poi riposizionare le parti nel punto desiderato con l'ausilio di un apposito nastro adesivo.

⁵⁵Elisa Sartori, "The Environmental Impact of the Music Industry", Tesi di Laurea, Università Luiss Guido Carli, Roma, anno accademico 2023/2024.

⁵⁶Jesse Stanford, Company Cue, "L'evoluzione della produzione musicale: dal nastro alle DAW" (2024)

All'inizio del decennio successivo, vennero introdotti nel mercato musicale i primi sintetizzatori digitali ed il *Musical Instrument Digital Interface* (MIDI)⁵⁷ che permise a dispositivi elettronici come i *drum machine*⁵⁸ ed i sintetizzatori di comunicare fra loro, grazie ad un *sequencer*⁵⁹ centrale, aprendo la strada ad un approccio sempre più vicino al mondo digitale. Durante gli anni Novanta, i MIDI vennero scelti come principale strumento di assistenza alla composizione, all'esecuzione e alla fruizione della musica, ispirato alle tecnologie del passato rappresentate, ad esempio, dai dispositivi Moog⁶⁰. Oltre al MIDI che, come già detto, consentiva la registrazione di composizioni sempre più articolate a livello di sovrapposizioni, i nuovi sintetizzatori introdussero la possibilità di utilizzare e creare effetti sonori artificiali su cui produttori e musicisti potevano sperimentare: fu proprio da questi tentativi che scaturirono nuovi generi musicali ancora attuali come il l'hip-hop⁶¹.

Malgrado le promettenti novità, fino agli anni Novanta, a causa degli elevati costi e la difficile reperibilità delle prime tecnologie i produttori dovettero continuare a lavorare affidandosi quasi esclusivamente ai nastri analogici per la registrazione, questione che legava inesorabilmente la produzione musicale a costi elevatissimi e, dunque, ad un'esperienza riservata ed elitaria. Questa limitante condizione mutò con l'arrivo delle prime Stazioni di Lavoro Audio Digitali (DAW)⁶², immesse nel mercato nel 1991: a qualsiasi artista che volesse produrre musica sarebbe bastato dotarsi di un esemplare di DAW ed un computer su cui farla lavorare. Il nuovo sistema consentiva ai produttori di registrare, effettuare variazioni e tagli, inserire effetti sonori e *mixare* i suoni grazie ad un unico sistema, moderno polo di sperimentazione musicale. Il punto di svolta è stato segnato dalla tanto attesa liberazione

⁵⁷Il MIDI è un'interfaccia digitale di comunicazione per connettere elettricamente un certo numero di strumenti musicali elettronici, dispositivi audio di riproduzione e computer per la modifica e la registrazione della musica. Comprende anche un formato di file utile per la memorizzazione temporanea, l'archivio permanente e lo scambio dei dati.

⁵⁸Strumento elettronico in grado di imitare e riprodurre il suono degli strumenti a percussione con l'eventuale aggiunta di effetti sonori artificiali.

⁵⁹Dispositivo *hardware* o *software* utile a creare, gestire e riprodurre sequenze di segnali di controllo per guidare uno strumento musicale elettronico.

⁶⁰Sintetizzatore con sistema a tastiera, ideato da Robert Moog, ingegnere statunitense e introdotto sul mercato nel 1964.

⁶¹Peter Webster, "*Historical perspectives on Technology and Music*", Sage Publications, 2002.
<https://www.jstor.org/stable/3399883>

⁶² Sistema elettronico per registrare, montare e riprodurre l'audio in formato digitale con la possibilità di manipolare liberamente i suoni e, in caso di elaborazione di testo, scrivere parole grazie ad una tastiera incorporata allo schermo.

della produzione musicale dal vincolo dei dispendiosi studi di registrazione e dalla disponibilità degli strumenti per chiunque avesse un computer ed il software necessario⁶³.

Attualmente le DAW si sono emancipate in sistemi altamente sofisticati ma allo stesso tempo molto più accessibili, intuitivi e versatili rispetto al passato: i tecnici di settore le hanno rese in grado di riproporre suoni dal sapore vintage e contemporaneamente generare suoni futuristici che sarebbe impossibile ottenere affidandosi all'analogico.

Fu proprio nei primissimi anni 2000, quando agli esperti del settore musicale non sembrava possibile puntare più in alto, che si faceva strada l'intelligenza artificiale. La sua sempre più incisiva influenza nel mondo moderno è motivo di stupore e, per molti, di timore nei confronti dell'ignoto, di un mondo che non è possibile regolare usufruendo delle normative vigenti, soprattutto in tema di diritto d'autore e diritti connessi.

Nonostante ciò, occorre non generalizzare: l'intelligenza artificiale ha introdotto innovazioni affascinanti e quasi sempre ben accolte dal settore, in quanto portatrici di notevoli vantaggi dal punto di vista economico, culturale e sociale. Fra queste, i software che permettono la fruizione di concerti virtuali, utili durante le occasioni di isolamento sociale come quella che il mondo intero ha dovuto inaspettatamente affrontare a partire dal 2020 e quelli legati alla diffusione rapida ed efficiente della musica quando adoperata nel tentativo di veicolare un messaggio di solidarietà e speranza. In questo frangente, si ricordi il concerto benefico "*One Love Manchester*", organizzato nel 2017 in onore delle vittime degli attacchi terroristici avvenuti all'Arena di Manchester nello stesso anno, lo spettacolo musicale per raccogliere fondi destinati alle operazioni di soccorso per estinguere gli incendi che hanno devastato la California all'inizio di quest'anno ed i brani, diventati veri e propri inni, a sostegno delle comunità di minoranza e simbolo di tematiche essenziali come quelle sostenute dal movimento Black lives matter, tra i quali "*Stand up*" di Cynthia Erivo in onore delle vittime di discriminazione razziale, "*Wind of Change*" degli Scorpions in segno di speranza e unità e "*Imagine*" di John Lennon, inno alla pace per eccellenza.

⁶³Stanford, "*L'evoluzione della produzione musicale: dal nastro alle DAW*".

Le novità che preoccupano gli esperti del settore musicale e di quello legale strettamente connesso sono quelle relative alla personalità dell'autore, alla destinazione dei diritti e dei ricavi provenienti dalla produzione e dalla fruizione della musica ai tempi del digitale⁶⁴.

1.3. Il ruolo delle case discografiche e la crisi del vecchio modello

Quando un artista mira al successo, costruisce un *business* attorno a sé e la sua musica viene riprodotta in streaming, si generano, come detto, diritti primari e diritti connessi, il cui flusso deve essere ripartito fra autori, produttori, artisti, editori e label, senza considerare il ruolo delle società di gestione collettiva.

È infatti inverosimile pensare che un artista da solo sia in grado di gestire la produzione della sua musica, la fidelizzazione del pubblico, il merchandising, la cura dell'immagine, la pubblicità e la massimizzazione dei profitti; è a questo scopo che è necessario che entrino in gioco i complessi meccanismi dell'industria musicale.

Premessa doverosa deve essere la differenza fra case discografiche ed etichette discografiche, poiché le prime sono il raggruppamento di più etichette, dal momento che potrebbe risultare conveniente per una grande multinazionale suddividere la sua produzione in sottocategorie più facilmente gestibili o allo scopo di differenziare e generi musicali trattati, raggruppando anche gli artisti che vi appartengono.

Innanzitutto, è necessario operare una distinzione fra le etichette discografiche esistenti: esistono le major, legate alle multinazionali, le Etichette Indipendenti, che possono sperimentare, autoprodurre e promuovere gli artisti che ne fanno parte, pur avendo meno fondi e le Vanity Label, quelle meno vincolate in quanto appartenenti ad una major ma gestite da uno o più artisti.

Le etichette discografiche che conosciamo oggi non presero piede fino alla seconda metà degli anni Ottanta, di pari passo con l'arrivo in Italia delle influenze internazionali che speravano di acquisire la quasi totalità delle case discografiche italiane per introdurle

⁶⁴Ted Gioia, "*Ted Gioia's on AI's Threat to Music*", Rick Beato, 2024.
https://www.youtube.com/watch?v=ibMd_Jx9daw

all'interno di un piano di rinnovamento vantaggioso per tutte le parti coinvolte. Questa fantasia venne realizzata quando la *Sony Music Entertainment* convinse i talenti della musica italiana che avrebbero beneficiato notevolmente dalla loro acquisizione grazie alla forte copertura mediatica assicurata dai colossi mondiali e, in effetti, in un certo senso così fu.

Una volta verificato il successo assicurato che era stato sperato e calcolato per i grandi artisti, italiani e internazionali, venne studiato un modello che potesse funzionare a lungo termine, mantenendo come obiettivo principale delle etichette quello dell'aumento dei propri ricavi, scegliendo artisti che garantiscano alti volumi di richiesta e vendite.

Una volta selezionato, l'artista viene studiato con cura e promosso in termini pubblicitari. La fase della scelta è rilevante poiché immediatamente successivo ad un importante investimento sostenuto dalle case discografiche: basti pensare che un progetto discografico internazionale può arrivare a costare mediamente dai 475 mila dollari ai 2 milioni tra il pagamento dell'anticipo spettante all'artista così da consentirgli di concentrarsi a pieno sul proprio lavoro, corrispondente alla fase di rischio dell'etichetta, i costi di registrazione e produzione audio e video che può toccare i 600 mila dollari, il supporto economico per un eventuale tour e la promozione, voce più importante nel processo di successo economico del progetto. La casa discografica deve impegnarsi nell'idealizzazione e nella produzione di una campagna di marketing che crei una connessione credibile fra artista, fan e servizi di fruizione. Proprio a fronte di questi rischi ed ingenti investimenti, gli artisti emergenti che intendono cercare l'attenzione di un'etichetta si dotano di un prodotto (brano, EP⁶⁵, album) che lo indichi come fonte di futura ricchezza, così da convincere la casa ad investire⁶⁶. La produzione indipendente degli emergenti è incoraggiata dalla facilità nell'accesso oggi agli studi di registrazione ed ai prezzi contenuti della produzione e della pubblicazione mezzo streaming.

È proprio per questo motivo che un tempo, il raggiungimento di un accordo con una major era considerato già un importante traguardo mentre oggi è solo un incerto punto di partenza.

⁶⁵L'acronimo "EP" sta per Extended Play, un supporto fonografico, producibile in formato analogico o digitale, contenente un numero maggiore di tracce rispetto al singolo ma non sufficiente per configurare un album discografico.

⁶⁶Gareth Murphy, "2020 – *Where is the Money in Today's Music World?*", 2020
<https://journalofmusic.com/opinion/2020-where-money-today-s-music-world>

Il meccanismo per arrivare all'attenzione delle case discografiche, in effetti, è molto mutato rispetto al passato. In origine, era necessario innanzitutto presentare o sostenere un provino presso gli studi di registrazione, attrezzati di strumenti e tecnici messi a disposizione dalla casa stessa, utilizzato come presentazione del proprio talento e stile.

Per raggiungere questo risultato, si dava per scontato l'avere a propria disposizione un apparato professionale che si occupasse interamente della produzione del disco, dall'incisione, alla grafica, fino alla distribuzione, così da garantire all'artista un certo *background* con cui presentarsi e su cui convincere la casa discografica ad investire. A cavallo fra gli anni Ottanta e Novanta, la progressiva smaterializzazione dei supporti ha minato le basi di un assetto legato alle case discografiche che durava dalla nascita delle stesse. Le label hanno tentato di difendersi, puntando i piedi a tutela del loro storico ruolo di severo filtro ma, allo stesso tempo, grande rampa di lancio per la nuova musica ma, una volta arrivata la consapevolezza che il processo di cambiamento dettato dalla digitalizzazione non poteva essere fermato, le etichette e le case hanno spostato il target dei loro investimenti, aumentano gli anticipi e recuperando guadagno tramite, ad esempio, il merchandising e la pubblicità.

L'abbandono del vecchio modello di funzionamento delle case ha introdotto nuove figure lavorative come l'A&R⁶⁷ ed il direttore artistico, figure spesso vicine all'economia ma a digiuno di musica, percorrendo un'irrimediabile discesa dall'interesse centrale per la musica alla predilezione di affari che con la musica hanno sempre meno a che vedere.

Altre figure invece, come i talent scout e quei tecnici del suono degli studi di registrazione di cui le stesse label disponevano al tempo dei provini, vennero eliminate, favorendo un procedimento di valutazione della musica fondato sull'ascolto e l'analisi di demo autoprodotte. Questo uno dei motivi per cui un sempre più alto numero di artisti sono oggi in possesso di un contratto discografico, quasi cinque volte di più rispetto al passato⁶⁸.

Eliminato il filtro per accedere, un tempo rappresentato dal provino, e tenendo conto di poter calcolare i rischi economici, le case discografiche potrebbero (e possono) far incidere un

⁶⁷Divisione all'interno di un'etichetta discografica, responsabile della scoperta di nuovi attori del panorama musicale e del loro sviluppo artistico; generalmente fa da tramite tra l'artista e l'etichetta, si occupa di negoziazioni con musicisti e artisti, ricerca di compositori e produttori discografici per l'artista e organizzare le sedute di registrazione.

⁶⁸Francesco Gallina, "*Le case discografiche: storia di una scomparsa*", Metallized, 2012
<https://www.metallized.it/articolo.php?id=1661>

demo a chiunque dal momento che le spese accessorie sono a carico dell'artista, insieme a quelle di stampa, mentre quelle legate alla diffusione sono alleggerite dalle mille possibilità gratuite o a prezzi irrisori offerte dalle piattaforme digitali. Questo, oltre al vantaggio derivato dal fatto che, più artisti vengono lanciati velocemente sul mercato, più il consumatore sarà disorientato nell'identificare e prediligere quelli che valgono, portando ad una normalizzazione della mediocrità e, dunque, rendendo più facile la vendita dei dischi⁶⁹.

Nonostante il cambiamento di assetto che ha colpito la quasi totalità delle *label* presenti sul mercato, esistono ancora realtà rappresentate dalle piccole etichette che, pur con fondi limitati, cercano di imitare e conservare l'antico e pregiato ruolo delle case discografiche del passato.

È interessante sottolineare come i rapporti fra i soggetti coinvolti all'interno del mercato musicale non siano quasi mai rappresentabili in modo univoco, risultando spesso complessi e diversificati a seconda del contesto e del territorio in cui quei rapporti sorgono. Oltre a questi fattori, intervengono anche la popolarità degli artisti coinvolti, la tipologia di organizzazione predisposta per strutturare eventi e concerti, la modalità di distribuzione degli album e dei singoli prediletti, gli eventuali accordi stretti con compagnie digitali o esperte in alta tecnologia, e molto altro ancora.

Una figura che ha acquisito rilevanza col passare del tempo, oltre ad ampliare la sua sfera di influenza nei confronti della vita dell'artista è quella del manager, che offre a quest'ultimo servizi di rappresentanza e consulenza, in cambio di una cospicua remunerazione, in parte proveniente dagli incassi dei prodotti degli artisti che gestiscono. Proprio grazie al suo potere di rappresentanza, il manager resta un figura rilevante anche in caso di scelta di un modello di gestione individuale dei diritti.

Gli artisti, soprattutto quelli di larga fama e autori di musica inedita, si dotano spesso anche di un editore, alle volte ricercato nella figura del manager, che si occupi della pubblicità, della diffusione concreta e della pubblicazione dei prodotti del proprio artista, promuovendoli

⁶⁹ Ted Gioia, "*Ted Gioia on AI's Threat To Music*", Rick Beato, 2023.
https://www.youtube.com/watch?v=ibMd_Jx9daw

attraverso i canali di radiodiffusione, eventi, giornali e che ne gestisca i diritti di *copyright*, se per quest'ultima mansione l'artista non ha già individuato una figura legale specializzata⁷⁰. Oltre al contratto che gli artisti scelgono di stringere con la casa discografica e col produttore per commercializzare e creare la propria musica, possono sorgere ulteriori accordi con le associazioni di categoria a cui il mondo dei diritti d'autore ha lasciato ampio spazio nella gestione degli introiti musicali, in particolare per le opere musicali riprodotte, distribuite o suonate dal vivo all'estero⁷¹.

In Italia, la società storicamente più importante è sicuramente la Società Italiana degli Autori e Editori (SIAE), costituita nel 1882 e predisposta ad un ruolo di intermediazione e tutela del diritto d'autore in forma di società di gestione collettiva senza scopo di lucro cui, a seguito dell'intervenuta liberalizzazione del 2017 del mercato della gestione collettiva, hanno fatto seguito numerose altre società. Infatti, accennando brevemente a un tema che verrà sviluppato compiutamente nel prosieguo, la pubblicazione sulla Gazzetta Ufficiale del decreto legislativo numero 35 del 15 marzo 2017⁷², in vigore a partire dall'aprile dello stesso anno, ha segnato il recepimento della Direttiva 2014/26/UE⁷³ all'interno dell'ordinamento nazionale, evidenziando importanti novità in tema di gestione collettiva. In generale, le tematiche attorno alle quali è stato costruito l'impianto del decreto riguardano una nozione più specifica e completa di organismo di gestione collettiva, a paragone con quella di entità di gestione indipendente, oltre all'esplicazione dei criteri oggettivi, trasparenti e non discriminatori sui quali le gestioni devono fondarsi e operare⁷⁴.

⁷⁰Jacopo Giuliani, *“L'evoluzione del prodotto musicale e la sua nuova fruizione”*, Tesi di Laurea, Università Luiss Guido Carli, anno accademico 2021/2022.

⁷¹Antonio Lordi, *“Il mercato discografico italiano: gli artisti e le major”*, 4 dicembre 2000.

<https://www.diritto.it/il-mercato-discografico-italiano-gli-artisti-e-le-major/>

⁷²Decreto legislativo del 15/03/2017 n. 35, *“Attuazione della direttiva 2014/26/UE sulla gestione collettiva dei diritti d'autore e dei diritti connessi e sulla concessione di licenze multiterritoriali per i diritti su opere musicali per l'uso online nel mercato interno”*, pubblicato in Gazzetta Ufficiale n. 72 del 27/03/2017.

<https://def.finanze.it/DocTribFrontend/getAttoNormativoDetail.do?ACTION=getSommario&id=%7BCE381440-9C01-45A8-AC8E-52B9CFE2FFA6%7D#:~:text=35,uso%20online%20nel%20mercato%20interno.>

⁷³Direttiva 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 multiterritoriali per i diritti sulle opere musicali per il suo online nel mercato interno”*.

<https://eur-lex.europa.eu/legal-content/IT/TXT/PDF/?uri=CELEX:32014L0026>

⁷⁴Alessandro La Rosa, *“Liberalizzazione della gestione collettiva dei diritti d'autore: la Corte costituzionale legittima il ricorso alla decretazione d'urgenza”*, 28 agosto 2020.

<https://www.previti.it/gestione-collettiva-diritto-dautore>

Come si vedrà in seguito, tra le novità rileva che il titolare dei diritti d'autore e connessi sia libero di affidarne la gestione ad un organismo di gestione collettiva di propria scelta e che questi ultimi possano operare direttamente sul territorio italiano in qualità di intermediari, affiancandosi a SIAE, previa verifica del rispetto dei requisiti necessari svolta da parte di AgCom. Inoltre, nel corso dell'esame della Legge di bilancio del 2018⁷⁵, il Governo ha accolto un ordine del giorno, risalente al 21 dicembre 2017, che invitava a promuovere ulteriori interventi normativi per ammettere la possibilità di svolgere attività di gestione dei diritti d'autore e connessi anche per le entità di gestione indipendenti. Successivamente, con una nota datata 30 marzo 2018, la Presidenza del Consiglio ha confermato la disponibilità del Dipartimento per l'informazione e l'editoria a valutare future indicazioni in tal senso. In ultimo, nella Relazione annuale del 2017⁷⁶, AgCom, confermando il proprio parere datato 1 giugno 2016 (AS1281)⁷⁷, ha criticato aspramente la normativa introdotta dall'articolo 19 del Decreto legislativo numero 148 del 2017, poi convertito in Legge 172/2017, osservando che il riconoscimento della riserva esclusiva dell'attività di intermediazione di SIAE era limitante nei confronti della concorrenza. L'Autorità aveva sottolineato che tale previsione escludesse ingiustamente altri operatori, effettivamente previsti e considerati dalla Direttiva 2014/26/UE, oltre che già operanti in altri Paesi, determinando irrimediabilmente una disparità di trattamento⁷⁸.

Gli accordi fra le case e gli artisti sono generalmente stipulati *in favor* della *label*, a meno che la grande fama del cliente gli conferisca potere contrattuale sufficiente per imporsi nella fase di contrattazione. Si rintraccia tale "debolezza" dell'artista, anche all'interno della legge sul diritto d'autore, come si vedrà ampiamente in seguito.

⁷⁵Legge 27 dicembre 2017, n. 205, "*Bilancio di previsione dello Stato per l'anno finanziario 2018 e bilancio pluriennale per il triennio 2018-2020*", 29 dicembre 2017.

<https://www.finanze.gov.it/export/sites/finanze/.galleries/Documenti/Varie/Legge-di-Bilancio-2018.pdf>

⁷⁶AgCom, "*Relazione annuale 2017*", 11 luglio 2017.

<https://www.agcom.it/pubblicazioni/relazioni-annuali/relazione-annuale-2017>

⁷⁷Alberto Contini, Altalex, "*Diritti d'autore, collecting societies e monopolio SIAE: le novità del Dlgs 35/2017*", 7 aprile 2017.

<https://www.altalex.com/documents/news/2017/03/31/gestione-collettiva-diritti-d-autore>

⁷⁸Camera dei deputati, Servizi Studi, "*Interventi in materia di disciplina, intermediazione e gestione dei diritti d'autore e dei diritti connessi A.C. 1305, A.C. 1735*", dossier n° 375, 4 novembre 2020.

<https://documenti.camera.it/leg18/dossier/pdf/CU0137.pdf>

Facendo un accenno, nel portare a termine l'attuazione della Direttiva 2001/29/CE in tema di armonizzazione del diritto d'autore e connessi nella società dell'informazione, il Capo III del Titolo II della Legge 633/1941, in particolare dall'articolo 80 all'85, è dedicato *in toto* alla tutela degli artisti, interpreti ed esecutori, riconoscendo loro il diritto di opposizione verso la riproduzione delle loro esecuzioni passibili di pregiudicare la loro reputazione e/o onore, diritto morale imprescrittibile ed inalienabile, posto a tutela dell'integrità artistica. Vengono poi loro riconosciuti i diritti patrimoniali di fissazione delle prestazioni artistiche, la riproduzione diretta o indiretta, permanente o temporanea, in qualsiasi modo e forma, delle loro prestazioni fissate, la messa a disposizione del pubblico o delle fissazioni delle loro prestazioni così che chiunque possa accedervi nel momento e dal luogo individuato individualmente, la comunicazione al pubblico delle loro prestazioni non fissate e la distribuzione, il noleggio ed il prestito delle fissazioni e delle riproduzioni. L'articolo 85, infine, stabilisce che i diritti riconosciuti in capo agli artisti interpreti ed esecutori hanno durata pari a cinquant'anni dall'esecuzione, a meno che, entro quel tempo, la fissazione dell'esecuzione sia stata pubblicata o comunicata al pubblico, circostanza a seguito della quale la durata è estesa fino a settant'anni⁷⁹.

La protezione degli artisti, spesso individuati nella posizione di contraenti deboli, è assicurata dalla garanzia di riconoscimento della paternità sulle proprie esecuzioni e dal diritto di gestione dello sfruttamento economico che eventualmente ne deriva. A sostegno della tutela, vengono in soccorso anche gli strumenti generali di protezione previsti dalla legge italiana, come la dichiarazione di nullità delle clausole vessatorie e le disposizioni del Codice del Consumo in merito al rapporto fra fornitori, utenti e consumatori, con particolare attenzione alla tutela dei compratori, considerati parte fragile del rapporto contrattuale e potenzialmente esposti ad abusi⁸⁰.

È giusto evidenziare che non tutti i soggetti ed i settori coinvolti nella modificazione del ruolo delle case discografiche hanno subito peggioramenti a livello di riduzione di ruolo o perdita

⁷⁹“La tutela degli artisti interpreti e degli artisti esecutori”, 1 ottobre 2003.

<https://www.dirittodautore.it/articoli/la-tutela-degli-artisti-interpreti-e-degli-artisti-esecutori/>

⁸⁰Ministero delle Imprese e del *Made in Italy*, “Clausole vessatorie nei contratti tra professionista e consumatore”, 13 novembre 2023.

<https://www.mimit.gov.it/it/assistenza/domande-frequenti/le-clausole-vessatorie-nei-contratti-tra-professionista-e-consumatore-domande-frequenti-faq>

di rilevanza: apparte infatti chiaro che a subire grandi danni è stato principalmente il mercato delle registrazioni, le case discografiche e tutti quei soggetti le cui funzioni sono state gradualmente sostituite dalla tecnologia e dall'industria musicale digitale, come i talent scout, già nominati in precedenza.

Un campo che ha visto le proprie entrate lievitare è il mercato delle *live performances* grazie all'effetto promozionale dei social e di internet in generale. È questa la strada che molte etichette discografiche cercano di percorrere, nel tentativo di inserirsi con successo nel *business* degli spettacoli dal vivo, per compensare le perdite subite nel mercato delle registrazioni.

Tra le soluzioni ideate dalle *label* c'è quella di stipulare dei contratti direttamente con i provider dei servizi online, compagnie telefoniche o aziende specializzate in produzione di dispositivi portatili e cellulari. La soluzione più immediata però potrebbe essere quella di ricercare un accordo per recepire al loro interno le figure dei manager e dei promoter⁸¹, inglobandoli nelle loro funzioni, per poter gestire in esclusiva anche le performance dal vivo dei propri artisti. Se le case discografiche riuscissero nel loro intento, potrebbero controllare i prezzi sia delle registrazioni che degli spettacoli live, portandoli a prezzi molto più elevati rispetto a quelli del mercato tradizionale. Potrebbe essere richiesto un bilanciamento operato dalle *label*, concretizzabile in una diminuzione di ruoli e profitti legati alla registrazione ed alla riproduzione in concomitanza con gli eventuali nuovi guadagni derivanti dalle performance dal vivo. Lo scopo di unificare mercati e soggetti coinvolti sarebbe quello di attenuare il cambiamento repentino portato dalle tecnologie moderne e moderarne gli effetti destabilizzanti: le case discografiche non si approprierebbero dell'intero mercato perché, assorbendo i soggetti "minori" affiderebbe loro internamente il lavoro ripartendo i profitti e quei soggetti, come i promoter ed i manager indipendenti, non dovrebbero rinunciare al proprio ruolo per via delle case discografiche che, volendo assumere le loro funzioni, ne causerebbero l'estinzione.

⁸¹Figura professionale con il compito di organizzare, promuovere e gestire in concreto gli eventi, i concerti, le iniziative ed i tour dei propri clienti; nel settore musicale, nello specifico, si occupa della distribuzione dei biglietti, degli sponsor e della comunicazione con i media.

Nonostante idealmente questo assetto potrebbe apparire risolutivo, è vero che i risultati positivi dipendono dalla regolazione dei ruoli e la distribuzione dei ricavi stabiliti da contratti interni corretti, funzionali e vantaggiosi per tutti, oltre che dall'importanza delle *label* prese in considerazione: infatti, le grandi case discografiche potrebbero facilmente assorbire quelle minori ma quelle più piccole, come le etichette indipendenti, potrebbero non riuscire a stringere accordi senza essere cedute e quindi cessare di esistere.

Ad ogni modo, esiste più di una soluzione configurabile ed i tentativi finora messi in pratica hanno cercato, in via sperimentale e variegata, di rimediare alla crisi del vecchio sistema che dettava il ruolo ed il funzionamento delle case discografiche in un'era ed un contesto totalmente nuovo⁸².

⁸²Pierpaolo Pingitore, “*Digital Music nell’industria discografica: il ruolo delle Major Labels e di Spotify*”, Tesi di Laurea, Università Luiss Guido Carli, Roma, anno accademico 2015-2016.

2. La sfida dell'equa remunerazione nell'era delle piattaforme digitali

2.1. La gestione dei diritti

Da quando sia la fruizione che la fruibilità del contenuto musicale è cambiata, per il mondo giuridico si è, conseguentemente, reso necessario stabilire, come già anticipato, un sistema di gestione del diritto d'autore che potesse soddisfarne ogni aspetto e tutelare equamente tutti i soggetti che ne fanno parte.

Una delle questioni più complesse da affrontare all'interno della “macchina” della produzione musicale riguarda, infatti, proprio la gestione dei diritti spettanti agli autori e, nel caso dei diritti connessi, agli artisti, ai produttori, alle etichette e alle altre figure coinvolte.

In primis, occorre chiarire che, per “gestione dei diritti”, si intende la modalità con la quale i diritti d'autore e quelli connessi vengono in concreto amministrati e quindi utilizzati, ceduti o concessi in licenza. Nel panorama giuridico, a prescindere dal sistema di afferenza, si riconoscono e distinguono due modelli principali: la gestione individuale e la gestione collettiva.

Il modello di gestione collettiva dei diritti agevola e rende proficuo l'incontro fra domanda e offerta in tema di utilizzazioni, esercita un controllo efficace sullo sfruttamento delle opere, gestisce le negoziazioni in merito ai compensi e alle licenze e raccoglie e distribuisce i diritti che la LDA riconosce ad autori, artisti esecutori ed interpreti e produttori di fonogrammi.

Per quanto riguarda i diritti connessi nello specifico, la gestione collettiva opera nella raccolta e nella redistribuzione dei compensi, così come stabilito dagli articoli 73 e 73bis della LDA; in questo caso, l'adozione del modello di gestione collettiva è obbligatoria per legge. Infatti, l'articolo 73 sancisce, al comma 1 che *“l'esercizio di tale diritto spetta a ciascuna delle imprese che svolgono attività di intermediazione dei diritti connessi al diritto d'autore (...) alle quali il produttore di fonogrammi e gli artisti interpreti o esecutori hanno conferito per iscritto il rispettivo mandato”*⁸³.

⁸³Giovanni d'Ammassa, “La gestione collettiva del diritto d'autore e dei diritti connessi”, 2022. <https://www.dirittodautore.it/la-guida-al-diritto-dautore/le-societa-di-gestione-collettiva/>

La gestione individuale dei diritti, invece, si realizza in via generale per mezzo di una licenza contrattuale, di tipo esclusivo o meno, che autorizza una o più tipologie di utilizzazione.

Prima dell'ultimo decennio, la trattazione del diritto d'autore era quasi esclusivamente affidata al modello collettivo. La possibilità di accedere all'alternativa di una gestione individuale è sorta solo in seguito, con l'avvento della digitalizzazione, l'estensione delle modalità di utilizzazione economica delle opere e l'ingresso nel panorama musicale delle licenze di diritto d'autore⁸⁴.

In passato, nel nostro Paese, la gestione del diritto d'autore era affidata prevalentemente dalla legge alla SIAE, che agiva come intermediaria in relazione a quanto statuito dall'articolo 180 della Legge 633, secondo il quale esiste una *“facoltà spettante all'autore, ai suoi successori o agli aventi causa, di esercitare direttamente i diritti loro riconosciuti”*. Questo comma, tramite l'applicazione diretta del principio di libera concorrenza, ha ricordato che esiste la possibilità, garantita dalla legge, che siano gli autori stessi ad esercitare direttamente i loro diritti, grazie all'impiego di speciali licenze di diritto d'autore.

Lentamente ha preso piede la costruzione di un mercato parallelo a quello dominato dalla SIAE, anche grazie alla spinta della Direttiva europea 26/2014, anche conosciuta come Direttiva Barnier, recepita e attuata in Italia per mezzo di due decreti, fra i quali il Decreto legislativo numero 35 del 2017⁸⁵, in relazione alla gestione collettiva dei diritti d'autore e diritti connessi e alla concessione di licenze multi-territoriali per i diritti sulle opere musicali online ed ai requisiti indispensabili per garantire il buon funzionamento dell'amministrazione dei diritti connessi da parte degli organismi di gestione collettiva.

Inizialmente, la Direttiva in questione era stata recepita all'interno dell'ordinamento nazionale limitatamente alla disciplina dei diritti connessi, con l'effetto di liberalizzare esclusivamente quel segmento di mercato. Tuttavia, a seguito dell'avviso di una procedura

⁸⁴Monica di Genova, *“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”*.
https://biblioteche.cultura.gov.it/export/sites/dgbid/it/documenti/Servizio_III/Lxassetto_delle_societx_di_gestione_collettiva_dei_diritti_dxautore_e_connessi_al_suo_esercizio_nel_panorama_europeo._Cenni_ai_modelli_monopolistici_ed_al_sistema_italiano._A_cura_di_Monica_Di_Genova.pdf

⁸⁵Alberto Capobianco, *“La gestione collettiva dei diritti d'autore nell'Unione Europea”*.
https://www.academia.edu/33631490/La_gestione_collettiva_dei_diritti_dautore_nellUnione_europea

di infrazione nei confronti del nostro Paese, si è reso necessario estendere l'intervento normativo anche alla sfera del diritto d'autore, introducendo un processo di liberalizzazione anche in tale ambito. La complessità della materia, rivelatasi anche particolarmente delicata, ha richiesto un'attenta regolamentazione, che ha coinvolto anche fonti e atti di legislazione secondaria, fra cui i regolamenti emanati da AgCom, l'Autorità per le Garanzie nelle Comunicazioni⁸⁶. Quest'ultima riveste un ruolo cruciale nel sistema di vigilanza, essendo tale ente preposto ad accertare la conformità degli organismi di gestione collettiva dei diritti connessi ai requisiti previsti dalla normativa ed a verificare l'effettiva adozione delle necessarie misure organizzative e gestionali.

In particolare, la sua azione, in qualità di autorità convergente, è rivolta alla tutela dell'iniziativa del titolare del diritto d'autore, avviando anche azioni amministrative nei confronti dei soggetti che infrangono le norme e l'istaurazione di procedimenti rapidi in caso di gravi violazioni e casi urgenti⁸⁷, di cui si dirà meglio nel proseguo.

Solo dopo il recepimento della Direttiva, attraverso le "Disposizioni urgenti in materia finanziaria e per esigenze differibili", contenute all'articolo 19 del Decreto-legge numero 148 del 2017, è stato revisionato l'articolo 180 della LDA, eliminando definitivamente la parte in cui affermava il monopolio della SIAE, estendendo la riserva di legge in origine attribuita solo alla Società Italiana degli autori ed editori anche agli altri organismi di gestione collettiva, senza però fare esplicita menzione di alcuna entità di gestione indipendente.

Ad ogni modo, gli Stati membri hanno accolto con entusiasmo la Direttiva Barnier che offriva notevoli garanzie in tema di comunicazione, trasparenza, gestione finanziaria e *governance*, oltre che il coordinamento delle normative dei Paesi della comunità europea in materia di concessione delle licenze per i diritti musicali online. La necessità di guidare gli Stati membri nella stessa direzione avrebbe assicurato la presenza di un ente *super partes* nella gestione collettiva dei diritti d'autore, fondamentale per il buon andamento dell'utilizzazione economica degli stessi.

⁸⁶Autorità che svolge funzioni di regolamentazione e vigilanza nei settori delle comunicazioni elettroniche, dell'audiovisivo, dell'editoria, delle poste e più recentemente delle piattaforme online.

⁸⁷Federico Marini-Balestra, Riccardo Tremolada, "Enforcement of Online Copyright in Italy: The New Regulation Adopted by the Italian Communications Authority", 2014.
https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=2994747

Il tema della libera concorrenza risulta di fondamentale importanza, dal momento che era già previsto all'interno della Raccomandazione numero 737 del 2005, la quale sanciva che “*in un mercato interno in cui la libera concorrenza non è falsata, la protezione dell'innovazione e della creazione intellettuale stimola gli investimenti in prodotti e servizi innovativi*”. Rappresenta invece una novità rispetto al passato l'esplicita previsione dell'attività di gestione collettiva dei diritti d'autore e diritti connessi in capo agli organismi di gestione collettiva e anche a quelle di gestione indipendente che non sono controllate dai propri membri e svolgono attività di *collecting* a fine di lucro.

Il nostro Paese, conclusa la modifica dell'articolo 180 LDA, ha sancito la compatibilità del sistema di monopolio della SIAE con il riconoscimento del diritto di libertà di scelta, dal momento che il testo letterale della Direttiva non impone esplicitamente l'abolizione di quel monopolio. Sembrava pertanto necessaria l'adozione di una soluzione che potesse coniugare il riconoscimento del diritto di libera scelta e la conservazione del monopolio legale. A tale scopo, venne introdotto all'interno del Decreto Legge numero 148 del 2017 l'articolo 19 in tema di liberalizzazione del *collecting*, al fine di garantire un livello superiore di liberalizzazione all'attività di gestione collettiva del diritto d'autore attribuendola, in concorrenza con la SIAE, ai soli organismi di gestione collettiva, escludendo però quelli di gestione indipendente che in Italia non possono legalmente svolgere attività di intermediazione collettiva dei diritti d'autore, al contrario di quanto sancito dalla Direttiva Barnier che non poneva alcuna limitazione in tal senso. La scelta del legislatore non può sfuggire però al giudizio di illegittimità della norma che esclude le entità di gestione indipendente dall'esercitare intermediazione, dal momento che la situazione venutasi a creare in seguito all'aggiunta dell'articolo 19, costringe i titolari dei diritti d'autore e diritti connessi ad affidare l'intermediazione ad un altro organismo di gestione collettiva o, in alternativa, scegliere di rilasciare il mandato alla SIAE.

Al contrario, l'AgCom ha sostenuto che le recenti introduzioni normative non imporrebbero ai titolari dei diritti una specifica forma di gestione dei diritti, consentendo dunque di scegliere in alternativa la gestione individuale. Questa tesi dipende dal fatto che, come

argomentato dalla stessa Autorità, la libera scelta è consentita dallo stesso articolo 180 della LDA e riconfermata dalla Direttiva europea numero 26 del 2014⁸⁸.

Come visto, l'avvento delle tecnologie e, più in generale, l'inizio del XXI secolo, hanno portato nuove riflessioni e posto sotto analisi i valori propri della tradizione della proprietà intellettuale.

A tal proposito, parte della dottrina, unitamente ad alcune correnti ispirate al movimento *opensource*⁸⁹, hanno sostenuto che la normativa vigente fosse poco coerente con la liberalità portata dalla digitalizzazione, mettendo in pericolo la creatività e l'innovazione per le generazioni che vivono la transizione e quelle del futuro.

Partendo da questi modelli, sono sorte organizzazioni non governative come *Creative Commons*, nata nel 2001 negli Stati Uniti con lo scopo di fornire agli autori una piattaforma giuridica libera per gestire i loro diritti d'autore autonomamente ed in modo congruo ai principi dell'*open licensing*⁹⁰, *Copyleft* che, sul finire degli anni Novanta, ha ideato alcuni modelli alternativi per la gestione dei diritti d'autore con particolare attenzione alle opere artistiche e *Adelphi Charter*, per l'innovazione in campo artistico, scientifico ed industriale. Il modello *open licensing* lavora sulla base di leggi già esistenti, spingendo l'autore a diffondere volontariamente al pubblico la propria opera per il bene della conoscenza comune e della diffusione della cultura, con il solo vantaggio personale di attribuirsi lo *status* di autore di quel lavoro. Inoltre, scegliendo questo modello, l'autore è libero di stabilire le condizioni di utilizzo della propria opera, riservandosi tutti o solo parte dei diritti che gli spettano per legge; determina quale uso possa fare la collettività dell'opera, se possa o meno sfruttarla

⁸⁸Deborah De Angelis, "La gestione individuale e collettiva del diritto d'autore alla luce del recepimento della Direttiva 2014/26/UE", 2017.

<https://www.ddastudiolegale.it/la-gestione-collettiva-individuale-del-diritto-dautore-alla-luce-del-recepimento-della-direttiva-201426ue/>

⁸⁹Movimento culturale nato nel 1984 negli Stati Uniti su impulso della *Free Software Foundation* di Richard Stallman, con l'intento di combattere l'esclusiva dei produttori di software.

⁹⁰Modello di licenza per l'uso, la modifica e la diffusione di un'opera nel rispetto di specifiche condizioni imposte dall'autore o da chi è titolare dei diritti su di essa. Sono utilizzate allo scopo di favorire il libero accesso a creatività e conoscenza, operando un bilanciamento fra la tutela dei diritti d'autore e connessi e la possibilità di riutilizzo dell'opera da parte di terzi.

economicamente e se sia possibile o meno crearne un'elaborazione in forma di opera derivata e, eventualmente, se tale nuova versione possa essere resa disponibile alle condizioni applicate all'opera originale.

Altro vantaggio derivato dalla scelta di un modello del genere sta nella più rapida e ampia circolazione della propria opera, garantendo un'opportunità di popolarità e visibilità in fretta, anche se con meno beneficio economico⁹¹.

Giovanni Maria Riccio e Giorgio Giannone Codiglione, autori del paper intitolato “*Copyright collecting societies, monopolistic positions and competition in the EU single market*”, hanno tentato di dare una spiegazione sul motivo per cui, nonostante molti autori avrebbero voluto che fosse loro esplicitamente riconosciuto il diritto di libera concorrenza, molti altri abbiano optato e continuano a preferire il modello di gestione collettiva. Innanzitutto, la presenza di posizioni di monopolio, come quella di SIAE, è in parte giustificata dalla necessità per i privati di richiedere permessi e licenze particolari, con riferimento ad alcune tipologie di *royalties* da riscuotere.

La gestione individuale e, dunque, anche le richieste provenienti da privati richiedono spesso procedure di verifica complesse e molto lunghe, mentre la gestione collettiva gestita da organismi riconosciuti riduce i tempi di attesa e garantisce una gestione più centralizzata dei diritti d'autore e connessi. Oltre a questo, le *collecting* godono spesso di rapporti contrattuali diretti con gli utilizzatori e gli sfruttatori delle opere, il che si traduce in regimi vantaggiosi, anche a livello economico rispetto alla gestione individuale.

Un'altra motivazione è rinvenibile nelle molteplici tipologie di diritti riconosciuti dalle norme sul diritto d'autore e dall'esigenza di gestirli potendo contare su una copertura unitaria e completa, necessità ancor più rilevante se si considera che i diritti autoriali sono indipendenti l'uno dall'altro e, dunque, amministrabili tramite atti separati e che le richieste di licenze variano a seconda del territorio e della tipologia di distribuzione presa in considerazione⁹².

⁹¹Manilo Mallia, “*Open licensing e gestione collettiva dei diritti d'autore*”.

https://www.academia.edu/69178337/Open_licensing_e_gstione_collettiva_dei_diritti_dautore

⁹²Giovanni Maria Riccio, Giorgio Giannone Codiglione, “*Copyright collecting societies, monopolistic positions and competition in the EU single market*”.

https://www.academia.edu/3040224/Copyright_Collecting_Societies_in_Italy

Ad ogni modo, gli scenari presentati dal nuovo mondo digitale prospettano un lungo ed incessante sforzo di armonizzazione dei sistemi di gestione dei diritti d'autore all'interno della realtà comunitaria, nel tentativo poi di equilibrarli con gli ordinamenti internazionali, già ispirati ad un modello più elastico⁹³.

2.1.1. La gestione individuale

Come ampiamente anticipato, il diritto d'autore prevede un insieme di facoltà esclusive che riguardano lo sfruttamento pubblico delle opere. Tale utilizzazione si manifesta, ad esempio, nella diffusione dell'opera durante uno spettacolo, un concerto o all'interno di locali aperti al pubblico. La dimensione pubblica del diritto d'autore richiede un'attenta regolamentazione dei singoli diritti, gestiti, da contratti collettivi e contratti individuali, sulla base della libera scelta e delle specifiche esigenze di autori ed utilizzatori⁹⁴.

I contratti individuali, in particolare, sono accordi stipulati direttamente dall'autore, la cui struttura ricalca quella dei contratti previsti in altri ambiti del diritto moderno. La contrattazione individuale in materia di diritto d'autore, sviluppata con l'affermarsi della proprietà intellettuale e regolata con le prime leggi in tema di *copyright*, testimonia la presenza ormai consolidata di questa tipologia di contrattazione nel nostro mondo giuridico. Infatti, la contrattazione individuale è una pratica antica, risalente quanto meno alla fine del Settecento, segnata dall'avvento Rivoluzione industriale e la maturazione dei rapporti di lavoro in un nuovo contesto capitalistico, consolidato nell'Ottocento dall'affermazione del liberismo economico e del principio di autonomia contrattuale⁹⁵. Lo step successivo fu

⁹³Deborah De Angelis, “*La gestione individuale e collettiva del diritto d'autore alla luce del recepimento della Direttiva 2014/26/UE*”, 2017.

<https://www.ddastudiolegale.it/la-gestione-collettiva-individuale-del-diritto-dautore-alla-luce-del-recepimento-della-direttiva-201426ue/>

⁹⁴Paolo Marzano, “*Il Diritto d'Autore*”, Dispense per il Corso di “Tutela della Proprietà Intellettuale”, Università Luiss Guido Carli, Roma, 2024.

⁹⁵Stefano Musso, “*Lavoro: la grande trasformazione. L'impatto sociale del cambiamento del lavoro tra evoluzioni storiche e prospettive globali*”, 1 gennaio 2020, Università di Torino.

<https://iris.unito.it/handle/2318/1765299>

https://elearning.unito.it/scuolacl/pluginfile.php/219448/mod_resource/content/1/Musso%20Le%20trasformazioni%20del%20lavoro%20nelle%20rivoluzioni%20industriali.pdf

compiuto dal nostro Paese con la formalizzazione del contratto di lavoro individuale, inserito tra le norme del Codice civile del 1942, che stabiliva alcune disposizioni generali e specifiche limitazioni legate alla contrattazione collettiva e alle norme sulla tutela dei lavoratori⁹⁶.

Al contrario di quanto previsto dai contratti collettivi, vincolanti verso chiunque intenda diffondere un'opera pubblicamente e validi *erga omnes*, i contratti individuali identificano una o più controparti predeterminate e specificamente identificabili⁹⁷. In generale, prevedono la commercializzazione dei diritti da parte dei titolari in prima persona nei confronti degli utilizzatori commerciali, prediligendo i requisiti fondamentali dell'incontro delle volontà dei contraenti, la loro capacità di agire e la forma del contratto⁹⁸.

Evidentemente, nonostante i contratti di licenza e cessione dei diritti d'autore fossero regolati già fin dalla Legge 633 del 1941, l'evoluzione dinamica del mercato digitale ha reso la contrattazione individuale materia ancor più complessa e strutturata⁹⁹.

Il principio fondamentale che permea l'intera Legge 633/1941 è rappresentato dalla tutela costante dell'autore, accompagnata da una serie di corollari volti a proteggere la parte autoriale, tradizionalmente considerata più vulnerabile sotto il profilo economico e tecnico-giuridico. *In primis*, all'autore restano sempre attribuiti i cosiddetti diritti morali, indissolubilmente legati alla sua persona e considerati espressione diretta della sua personalità creativa. In secondo luogo, la cessione dei diritti d'autore tramite contratto deve ritenersi limitata esclusivamente all'oggetto ed alla finalità dell'accordo, con particolare rilevanza nei contratti d'opera su commissione, come sancito dall'articolo 20 LDA.

Ulteriore principio cardine è quello del cosiddetto "residuo necessario", regolato all'articolo 19 della Legge 633. Il secondo comma della medesima norma, in particolare, sancisce che non possano essere compresi i futuri diritti eventualmente attribuiti da leggi posteriori che

⁹⁶ Simona Rizzello, "Contratto individuale di lavoro".

<https://www.wikilabour.it/dizionario/tipologie-contrattuali/contratto-individuale-di-lavoro/>

⁹⁷ Giuseppe Cassone, "Contratto individuale di lavoro", 17 settembre 2022.

<https://www.studiocassone.it/glossario/contratto-individuale-di-lavoro/>

⁹⁸ Pierluigi Rausei, "Contratti di lavoro", Capitolo 6 "Redigere il contratto individuale di lavoro: forma, contenuti e obblighi informativi", Wolters Kluwer, giugno 2024.

https://legacyshop.wki.it/documenti/00265037_est.pdf?download=true

⁹⁹ Comunicazione della Commissione al Consiglio, al Parlamento europeo e al Comitato economico e sociale europeo, "Gestione dei diritti d'autore e diritti connessi nel mercato interno", 2004.

<https://eur-lex.europa.eu/legal-content/IT/TXT/HTML/?uri=CELEX:52004DC0261>

comportino una protezione del diritto d'autore più larga nel suo contenuto o durata. Tale disposizione garantisce che l'autore continui a beneficiare delle eventuali normative che amplino la portata o la durata della tutela del diritto d'autore, preservando così la sua posizione giuridica anche rispetto a futuri sviluppi legislativi. Questo principio rappresenta il corollario naturale di un'altra disposizione di portata ancor più ampia, contenuta all'interno della LDA: l'articolo 12 attribuisce all'autore il diritto esclusivo di sfruttare economicamente l'opera di qualsiasi modo o forma. Questo effetto riflette l'intento del legislatore di garantire una tutela rafforzata alla figura dell'autore. Infatti, l'elasticità del diritto d'autore, opera sempre in favor del dante causa e non dell'avente causa, preservando così la posizione dell'autore anche dopo l'eventuale cessione dei diritti. Ne è una dimostrazione l'articolo numero 18bis comma 5 che stabilisce che l'autore, anche in caso di cessione del diritto di noleggio ad un produttore di fonogrammi, conserva il diritto di ottenere equa remunerazione. Altre norme di carattere generale introdotte dal legislatore con il fine di tutelare l'autore sono rinvenibili all'articolo 107 LDA, per cui i diritti di utilizzazione spettanti agli autori ed i diritti connessi a carattere patrimoniale, possono essere acquisitati, alienati o trasmessi in ogni modalità consentita dalla legge. La disposizione sembra lasciare alle parti una certa libertà negoziale.

Con particolare riferimento ai contratti di concessione o di licenza di diritti, il licenziatario esercita i diritti dedotti in contratto anche nell'interesse dell'autore, volti a garantire la divulgazione dell'opera senza dover cedere all'avente causa la titolarità dei diritti esclusivi dell'autore. Le licenze contrattuali, inoltre, possono essere di tipo esclusivo se autorizza una sola tipologia di utilizzazione o non esclusivo, per cui sono consentiti tutti i tipi di sfruttamento dell'opera.

I baluardi previsti dal legislatore in difesa degli autori in qualità di parte contrattuale sono posti all'interno della terza e quarta Sezione della Legge 633 che trovano sempre applicazione, anche nei casi in cui l'autore non si trovi a sottoscrivere contratti propriamente qualificabili come contratti di edizione, regolato dall'articolo 118 LDA, o di rappresentazione ed esecuzione¹⁰⁰.

¹⁰⁰Paolo Marzano, *“Il Diritto d'Autore”*, Dispense per il Corso di “Tutela della Proprietà Intellettuale”, Università Luiss Guido Carli, Roma, 2024.

Contratto particolarmente rilevante e tipizzato dal legislatore in tema di diritto d'autore è il contratto di edizione. Questo è definito dall'articolo 118 della Legge 633 come il contratto con cui "l'autore concede ad un editore l'esercizio del diritto di pubblicare per le stampe, l'opera dell'ingegno per conto e a spese dell'editore stesso". La causa del negozio coincide con la diffusione al pubblico dell'opera a spese dell'editore, il suo oggetto è costituito dai diritti di utilizzazione economica spettanti all'autore dell'opera o solo parte di essi e la durata. È interessante come, attraverso il contratto di edizione, sia possibile limitare la forma di sfruttamento dell'opera da parte dell'editore nel tempo tramite l'apposizione di un termine inferito a quello massimo previsto per legge, nello spazio, mantenendo in capo all'autore i diritti di traduzione e diffusione dell'opera in altri Paesi e nell'oggetto, imponendo una limitazione alla diffusione dell'opera ad una specifica tipologia di edizione. Dunque, la stessa opera può potenzialmente essere oggetto di molteplici contratti di edizione, indipendenti fra loro¹⁰¹.

Per fini coerenti a questa ricerca, è importante fare riferimento al contratto di edizione musicale, principale via di diffusione delle opere sul mercato. Si tratta di un contratto atipico, a differenza del contratto previsto per l'edizione a stampa, previsto dall'articolo 118 LDA, e non prevede una durata tassativa della cessione dei diritti che, al contrario di quanto stabilito per il contratto di edizione, la cui durata non può superare i vent'anni, può essere liberamente definita dalle parti che possono scegliere di concedere durata perpetua.

Non essendo il contratto di edizione musicale disciplinato espressamente dalla legge, si pone al di fuori delle indicazioni contenuti agli articoli 118 e seguenti della LDA e costituisce un negozio atipico, con la conseguenza che l'accertamento dei diritti e degli obblighi delle parti non costituisce una *quaestio iuris* ma *voluntatis* consistente nell'esatta ricostruzione della volontà delle parti, riservata al giudice di merito¹⁰².

¹⁰¹Studio legale Storari, "Diritto d'autore: il contratto di edizione".

<https://www.storaristudiolegale.it/diritto-d-autore-il-contratto-di-edizione>

¹⁰²Luca Barbari, "Contratto di edizione musicale: inadempimento e onerosità sopravvenuta", Giurisprudenza delle imprese, 7 maggio 2024.

<https://www.giurisprudenzadelleimprese.it/contratto-di-edizione-musicale-inadempimento-e-onerosita-sopravvenuta/#:~:text=Il%20contratto%20di%20edizione%20musicale,opere%20musicali%20oggetto%20del%20contratto.>

Il contratto di edizione musicale ha, dunque, per oggetto la cessione dei diritti di sfruttamento economico dell'opera musicale e quindi il rapporto che corre fra l'autore e l'editore musicale, il quale assume su di sé quei diritti, a condizioni contrattuali ormai quasi standard nel settore, e garantisce un idoneo corrispettivo all'autore cedente.

Nella clausola relativa ai compensi, sono sempre previste le voci DEM (diritti di esecuzione musicale) e DRM (diritti di riproduzione musicale). Con la prima si intendono i proventi derivanti dalle esecuzioni pubbliche dell'opera, calcolati sulla base a un certo numero di ore di trasmissione o fruizione dell'opera musicale, in questo caso sempre ventiquattro; generalmente su un totale di ventiquattro ore, l'editore riceve un compenso pari a massimo dodici ore, dunque la metà, mentre i guadagni per le restanti 12 ore sono suddivisi fra autori e compositori, in proporzione ai rispettivi contributi offerti alla realizzazione dell'opera nella sua interezza. I DRM, invece, indicano i ricavi derivanti dalle licenze di riproduzione meccanica acquisite per l'opera, generalmente ripartiti al 50% fra autori e editore¹⁰³.

I contratti di edizione musicale si distinguono in edizioni per opere, in cui l'autore cede all'editore i diritti di utilizzazione economica su una o più opere già create o almeno determinate, oppure in esclusiva, in cui l'autore si obbliga a lavorare in esclusiva per l'editore ad un certo numero di opere per un determinato periodo di tempo (non oltre i 10 anni) ed a cederne i diritti.

È rilevante sottolineare che il contratto di edizione musicale si distingue dal contratto discografico che ha ad oggetto la fissazione della prestazione artistica da parte del produttore di fonogrammi, con lo scopo di utilizzare la prestazione artistica acquisendone i diritti di utilizzazione economica. Nonostante i due contratti dovrebbero restare separati, ancora oggi succede, sebbene in misura minore rispetto al passato, che vengano stipulati accordi piuttosto confusionari.

Anche il contratto di esecuzione di un'opera musicale si distingue da quello di edizione musicale in quanto il primo non è considerato dalla dottrina e dalla giurisprudenza come accordo dotato di quel sottostante interesse alla divulgazione dell'opera, proprio dei contratti di esecuzione e rappresentazione.

¹⁰³Massimo Bonelli, “*Gli accordi musicali: il contratto editoriale*”, 18 dicembre 2020.
<https://www.icompany.it/iblog/tutorial-e-guide/746-gli-accordi-musicali-il-contratto-editoriale>

La dottrina è divisa circa l'applicabilità della disciplina generale del contratto di edizione alle opere musicali perché la sua finalità economica non è quella di pubblicare l'opera, ma di concedere uno sfruttamento patrimoniale più generale della stessa; in tal senso, anche la Cassazione Civile (Sezione I – 6239/1998) ha riconosciuto una personale autonomia in capo al contratto di edizione musicale, stabilendo che l'espressione “pubblicazione per le stampe”, citata all'articolo 118 LDA, comprende solamente la stampa su carta, capace di dar luogo ad un prodotto di tipo librario, con l'esclusione, dunque, di qualunque altra forma di impressione su materiale diverso dalla carta, quali la fotografia e la fonografia, soggette a discipline specifiche e differenti dalla presente¹⁰⁴.

Il Titolo III, Sezione IV della Legge 633 contiene l'articolo 136 in merito ai contratti di rappresentanza ed esecuzione per mezzo dei quali, l'autore può concedere la facoltà di rappresentare in pubblico la propria opera. Dunque, questa tipologia di negozio è regolata anche dalle disposizioni generali del Capo II, relative alla trasmissione dei diritti di utilizzazione. Lo stesso articolo sancisce, salvo patto contrario, che la concessione della facoltà di rappresentazione ed esecuzione non è esclusiva e non è trasferibile a terzi da parte del soggetto a cui la facoltà sia stata concessa dalla persona dell'autore che deve impegnarsi a consegnare il testo dell'opera se questa non è stata pubblicata per le stampe e a garantire il pacifico godimento dei diritti ceduti per l'intera durata del contratto. Inoltre, il legislatore riconosce in capo all'autore, previa dimostrazione di colpa del cessionario, la possibilità di richiedere la risoluzione del contratto, ai sensi dell'articolo 140, qualora il cessionario del diritto ignori la richiesta dell'autore di rappresentare ulteriormente l'opera dopo una prima rappresentazione¹⁰⁵.

Il contratto di rappresentazione è facilmente distinguibile da quelli di licenza dei diritti di riproduzione e distribuzione, poiché questi ultimi riguardano solo lo sfruttamento commerciale di copie dell'opera, eseguite necessariamente da artisti interpreti. Inoltre, il contratto di rappresentazione non viene preso in considerazione ogniqualvolta l'opera venga

¹⁰⁴Cassazione Civile Sez. I sentenza n. 6239 del 23 giugno 1998.

<https://banchedati.dirittodautore.it/banchedati/corte-di-cassazione-civile-sez-i-sentenza-n-6239-del-23-giugno-1998-2/>

¹⁰⁵Periodico telematico Newslinet, “*Diritto d'autore: contratti di rappresentazione e di esecuzione*”, 27 luglio 2015.

<https://www.newslinet.com/diritto-dautore-contratti-di-rappresentazione-e-di-esecuzione/>

interpretata per la sua fissazione su supporto tangibile, come nel caso delle opere cinematografiche.

Anche il diritto comunitario introduce disposizioni significative per facilitare la concessione di licenze e la contrattazione in tema di diritti d'autore e diritti connessi: la Direttiva 2019/790/UE, in particolare, al Capo II del Titolo III, si occupa di regolare il sistema delle licenze collettive con effetto esteso. L'articolo 12 stabilisce che gli Stati membri possano prevedere che, se un organo di gestione collettiva stipula un accordo di licenza in ambito di mandati ricevuti dai titolari dei diritti, tale accordo possa estendersi anche ai titolari che non hanno conferito esplicita autorizzazione. Il sistema deve garantire un'adeguata tutela degli interessi legittimi dei titolari dei diritti non direttamente coinvolti nell'accordo, al fine di bilanciare l'esigenza di semplificare l'accesso ai contenuti culturali con la protezione dei diritti individuali in ottica di un ecosistema più dinamico e accessibile. Inoltre, l'organismo di gestione collettiva deve essere sufficientemente rappresentativo dei titolari di diritti per il tipo di opere e per la tipologia di diritti oggetto della licenza, deve essere assicurata parità di trattamento a tutti i titolari dei diritti, devono essere adottate misure di pubblicità idonee con preavviso ragionevole prima dell'utilizzo delle opere, informando i titolari della possibilità di licenza e, infine, è previsto che i titolari che non abbiano autorizzato l'organismo di gestione possano sempre escludere le proprie opere dal meccanismo di licenza.

Ulteriore garanzia sta nel fatto che, in base all'articolo 7 della Direttiva Barnier, quando uno Stato membro dell'Unione europea sceglie di introdurre nel proprio ordinamento i meccanismi di concessione delle licenze è tenuto ad informare la Commissione europea che pubblica tale informazione per assicurarne la trasparenza ed informa successivamente il Parlamento ed il Consiglio europeo.

Oggi, la Legge 633 prevede che gli organismi di gestione collettiva maggiormente rappresentativi per ogni categoria di titolari dei diritti possono stipulare accordi di licenza per lo sfruttamento delle opere, validi anche nei confronti di altri titolari di diritti non associati, assicurando parità di trattamento¹⁰⁶.

¹⁰⁶Paolo Marzano, *“Il Diritto d'Autore”*, Dispense per il Corso di “Tutela della Proprietà Intellettuale”, Università Luiss Guido Carli, Roma, 2024.

Per quanto attiene il meccanismo di negoziazione per l'accessibilità e la disponibilità di opere sulle piattaforme di streaming, disciplinato dall'articolo 13 della Direttiva *Copyright* e recepito nel nostro ordinamento tramite l'introduzione dell'articolo 110^{ter}, stabilisce che, in caso di difficoltà nel raggiungimento di un accordo contrattuale, le parti possono richiedere l'assistenza di AgCom attraverso il suggerimento di opportune soluzioni negoziali e compensi equi¹⁰⁷.

La Direttiva *Copyright* dedica un intero Capo del Titolo IV al tema dei contratti di sfruttamento delle opere d'ingegno per proteggere autori ed interpreti, così che ottengano un'adeguata retribuzione. In particolare, l'articolo 18 tratta del principio di remunerazione che deve sempre essere adeguata e proporzionata, l'articolo 19, invece, disciplina l'obbligo di trasparenza, la cui ratio è consentire ad autori ed artisti di ricevere annualmente informazioni complete sullo sfruttamento delle loro opere da parte di chi ha da loro ottenuto una licenza o un trasferimento di diritti, a patto che il contributo dell'autore o dell'artista sia significativo rispetto al complesso dell'opera o esecuzione.

La disposizione successiva, l'articolo 20, tratta il meccanismo di adeguamento contrattuale, ossia il meccanismo per cui, in mancanza di un accordo di contrattazione collettiva applicabile, autori ed artisti (o i loro rappresentanti) possono rivendicare una remunerazione ulteriore adeguata ed equa dalla parte con cui hanno stipulato un contratto per lo sfruttamento dei diritti o gli abenti causa, se la remunerazione concordata in origine si rivela sproporzionatamente bassa rispetto a tutti i proventi originati in un secondo tempo dallo sfruttamento delle loro opere o esecuzioni¹⁰⁸.

In ultimo, merita menzione anche l'articolo 22 che, a proposito del diritto di revoca, al comma 1 recita *“Gli stati membri provvedono a che un autore o artista (...) che abbia concesso in licenza o trasferito in esclusiva i propri diritti per un'opera o altri materiali*

¹⁰⁷Liliana Ciliberti, *“Direttiva UE 2019/790 sul diritto d'autore e sui diritti connessi nel mercato unico digitale. Equa remunerazione di autori e artisti (interpreti o esecutori) nei contratti di sfruttamento (Capo III) – Il recepimento italiano”*, 3 maggio 2022.

<https://www.medialaws.eu/direttiva-ue-2019-790-sul-diritto-dautore-e-sui-diritti-connessi-nel-mercato-unico-digitale-equa-remunerazione-di-autori-e-artisti-interpreti-o-esecutori-nei-contratti-di-sfruttamento-cap-2/>

¹⁰⁸Causa C-575/23, *Sintesi della domanda di pronuncia pregiudiziale ai sensi dell'articolo 98, paragrafo 1, del regolamento di procedura*.

<https://curia.europa.eu/juris/showPdf.jsf?jsessionid=72DB524BCD510A0A284BE2EC7415DE3B?text=&docid=279221&pageIndex=0&doclang=IT&mode=req&dir=&occ=first&part=1&cid=4206396>

protetti possa revocare (...) la licenza o il trasferimento dei diritti in caso di mancato sfruttamento di tale opera (...)”¹⁰⁹.

Le norme di recepimento nel nostro Paese delle disposizioni delle Direttive comunitarie sollevano spesso problemi interpretativi complessi, soprattutto per quanto riguarda quei settori per i quali la Legge 633 aveva già previsto strumenti di tutela per autori ed artisti interpreti ed esecutori, come agli articoli 46*bis* e 84 che riconoscono a questi ultimi un compenso equo per l'utilizzo delle loro opere. I nuovi dettami in tema di retribuzione previsti dagli articoli 107 e 110*quinquies* della Direttiva solleva interrogativi sull'equilibrio economico del settore. In particolare, si pone il problema di capire se il compenso previsto ai sensi dell'articolo 107 debba o meno essere corrisposto dal produttore già in fase di prevendita dei diritti. Considerando che i costi di acquisizione dei diritti d'autore e degli artisti sono normalmente inclusi nel budget di produzione coperto dalla prevendita, il rischio è che l'obbligo di corrispondere ulteriori compensi generi una duplicazione delle voci di costo. Questa circostanza potrebbe spingere i produttori a ridurre le remunerazioni certe, calcolate forfettariamente nel *budget* iniziale, favorendo compensi variabili legati ai ricavi futuri, nonostante la situazione potrebbe comportare il rischio dell'impossibilità di posizionare l'opera sul mercato se i distributori o licenziatari non fossero disposti a sostenere costi elevati¹¹⁰.

2.1.2. La gestione collettiva

Le società collettive a cui si affida il modello di gestione collettiva dei diritti d'autore e dei diritti connessi nascono nel XIX secolo, quando la classe borghese si affacciava per la prima volta al panorama sociale e culturale del tempo. L'accesso della borghesia alla cultura e alle opere dell'ingegno, prima riservata alle sole classi *d'élite*, è stato possibile grazie

¹⁰⁹Rivista giuridica In ius itinere, “Articolo 22 – Direttiva EU sul copyright - diritto di revoca”.
<https://www.iusinitinere.it/articolo-22-direttiva-eu-sul-copyright>

¹¹⁰Paolo Marzano, “Il Diritto d'Autore”, Dispense per il Corso di “Tutela della Proprietà Intellettuale”, Università Luiss Guido Carli, Roma, 2024.

all'incredibile evoluzione tecnologia e artistica che caratterizzò la *Belle Époque*¹¹¹ e che contribuì alla generazione di nuove fonti di ricchezza.

A partire dal riconoscimento del valore dei beni intangibili e dalla graduale importanza conferita alla figura degli autori, divenne presto chiara la necessità di garantire loro il godimento dei frutti delle loro creazioni: vennero così a costituirsi i primi sodalizi fra i rappresentanti di categoria che volessero ottenere protezione ed il diritto di rivendicare i profitti derivanti dallo sfruttamento delle proprie opere¹¹².

In termini economici, l'affidamento alla gestione collettiva avrebbe potuto favorire e semplificare la concessione delle licenze per l'esecuzione pubblica di opere protette spesso in forma di interi repertori, come la musica, senza le quali gli utilizzatori delle opere non avrebbero mai ottenuto permessi individuali dagli autori delle composizioni delle quale si sarebbero voluti servire. L'importanza della gestione collettiva offriva un grande e nuovo vantaggio anche agli autori che potevano per la prima volta monitorare il luogo e la modalità in cui le proprie opere venivano utilizzate, col conseguente, graduale aumento del loro potere contrattuale¹¹³.

Ne seguirono numerosi tentativi di fondare più o meno piccole società fino al 1882 quando in Italia, un'assemblea di artisti e giuristi, fra i quali anche Giosuè Carducci e Giuseppe Verdi, costituirono la Società Italiana degli autori, antenata dell'odierna SIAE, con lo scopo di sensibilizzare il pubblico sull'importanza di proteggere i principi morali e giuridici che stanno alla base della tutela delle opere dell'ingegno¹¹⁴.

Come rievoca l'articolo 180 LDA, conferendo una sorta di riserva legale di attività, le società collettive per natura tendono ad assumere la forma di monopolio, tanto che è loro consentito

¹¹¹Periodo storico compreso tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Primo Conflitto Mondiale che interessò molti Paesi europei, in particolar modo la Francia essendo Parigi il suo epicentro, noto per la prosperità in ambito di innovazione e trasformazione culturale, artistica e scientifica, oltre che per il clima di stabilità sociale, ottimismo e sviluppo economico.

¹¹²Alberto Capobianco, "*La gestione collettiva dei diritti d'autore nell'Unione Europea*"
https://www.academia.edu/33631490/La_gestione_collettiva_dei_diritti_d'autore_nellUnione_europea

¹¹³Giuseppe Mazziotti, "*Il monopolio SIAE e la Direttiva Barnier: come stanno davvero le cose?*", Università Cattolica Portoghese, 2017.

https://www.researchgate.net/publication/375890456_Gestione_collettiva_dei_diritti_d'autore_Il_monopolio_SIAE_e_la_Direttiva_Barnier_come_stanno_davvero_le_cose

¹¹⁴SIAE, "*La nostra storia*".

<https://www.siae.it/it/chi-siamo/diritto-autore-nostra-storia/#>

operare secondo principi solidaristici, elaborando un equilibrio fra il potere negoziale dell'autore ed il mondo degli editori e dei fruitori.

Il graduale affidamento alle società collettive ha attribuito loro il ruolo di amministrazione, monitoraggio, riscossione e ripartizione del pagamento dei diritti d'autore sulla base delle normative territoriali in vigore, *in primis* perché si tratta di attività che l'autore, in autonomia, difficilmente potrebbe espletare con successo. Affidandosi alle società, in particolare gli autori che non godono di particolare potere contrattuale per via, ad esempio, del settore di nicchia in cui operano, possono gestire i propri diritti in maniera adeguata.

Inoltre, le società collettive sono rapidamente entrate a fare parte di una fitta rete di accordi grazie ai quali è possibile ottenere, per i diritti rappresentati, concessioni di autorizzazioni incrociate fra le società degli Stati membri dell'Unione europea¹¹⁵.

L'avvento di internet e la diffusione di massa delle opere in rete sembrava, in apparenza, trovare ostacolo nel diritto d'autore, in quanto fondato sulla necessità per l'utilizzatore di ottenere sempre l'autorizzazione per la riproduzione, quanto per la diffusione, delle opere. Nonostante ciò, sin dal primo momento, la distribuzione online delle creazioni è avvenuta in ogni caso; anzi, è proprio la facilità di scambio di prodotti sul web, spesso senza le necessarie autorizzazioni e, dunque, senza che gli autori ricevano un compenso, a contribuire al declino dei supporti fisici. Il rischio emerso da suddetto contesto ha determinato, conseguentemente, una naturale sfiducia degli autori verso la diffusione digitale delle opere, che avrebbe potuto costituire un significativo ostacolo alla produzione culturale generale, tanto da spingere le autorità comunitarie a ricercare una soluzione per facilitare l'acquisizione delle licenze da parte dei prestatori di servizi digitali, ritenendo oramai impercorribile la via di una riduzione dell'importanza dell'ambiente digitale¹¹⁶.

¹¹⁵Monica di Genova, “*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*”. https://biblioteche.cultura.gov.it/export/sites/dgbid/it/documenti/Servizio_III/Lxassetto_delle_societx_di_gestione_collettiva_dei_diritti_dxautore_e_connessi_al_suo_esercizio_nel_panorama_europeo._Cenni_ai_modelli_monopolistici_ed_al_sistema_italiano._A_cura_di_Monica_Di_Genova.pdf

¹¹⁶Carlo Meo, “*La disciplina della gestione collettiva del diritto d’autore e dei diritti connessi*”, Dottorato di ricerca, Università La Sapienza, Roma. <https://www.orizzontideldirittocommerciale.it/wp-content/uploads/2021/11/Meo-Carlo-La-disciplina-della-gestione-collettiva-del-diritto-dautore-e-dei-diritti-connessi.pdf>

In relazione al quadro comunitario, negli anni Settanta la Commissione europea compì un passo di fondamentale importanza, attribuendo lo *status* di “impresa” alle società di gestione collettiva, tramite la decisione numero 224 CEE del 1971, relativa ad una procedura ai sensi dell’articolo 86 del trattato CEE¹¹⁷, aprendo così la strada verso l’utilizzo dei Trattati comunitari per l’armonizzazione dell’intermediazione dei diritti d’autore ad un mercato concorrenziale e aperto. Annessa a questa novità, venne introdotta anche una severa attività di soppressione delle condotte portate avanti da quelle società di gestione collettiva che si dimostrassero irrispettose degli obiettivi perseguiti dai Trattati¹¹⁸.

Il passo successivo è stato individuato nell’adozione, sempre da parte della Commissione europea, della già citata Raccomandazione numero 737 del 2005, in tema di gestione transfrontaliera dei diritti d’autore e diritti connessi, con particolare attenzione al campo musicale online, accompagnata dall’abolizione di tutte le pratiche concordate dalla CISAC¹¹⁹ che avevano lo scopo di confinare la portata delle licenze entro il territorio nazionale, avvalorate alla fine degli anni Ottanta dalla sentenza del 13 luglio 1989 della Corte di giustizia¹²⁰.

Nonostante gli sforzi, la Raccomandazione CE 737 del 2005¹²¹ è stata applicata con poca costanza e dalla non totalità degli Stati membri, non essendo prevista alcuna efficacia vincolante. Situazione differente si è avuta in merito alla decisione del caso CISAC¹²², in

¹¹⁷ “Decisione della Commissione Europea relativa ad una procedura ai sensi dell’articolo 86 del Trattato CEE (IV/26760– “GEMA”)”

<https://eur-lex.europa.eu/legal-content/IT/TXT/?uri=CELEX:31971D0224&qid=1612128574401&print=true>

¹¹⁸ Alberto Capobianco, “La gestione collettiva dei diritti d’autore nell’Unione Europea”.

https://www.academia.edu/33631490/La_gestione_collettiva_dei_diritti_d'autore_nell'Unione_europea

¹¹⁹ Acronimo di Confederazione Internazionale delle Società di Autori e Compositori, si tratta di un’organizzazione non governativa senza scopo di lucro per la protezione dei diritti e la promozione degli interessi degli autori a livello mondiale.

¹²⁰ Lucazeau E.A/Sacem E.A, Sentenza della Corte di Giustizia, 13 luglio 1989
<https://curia.europa.eu/juris/showPdf.jsf?jsessionid=659755D59465B19D7EC60CE5E0037257?text=&docid=96175&pageIndex=0&doclang=IT&mode=lst&dir=&occ=first&part=1&cid=4421245>

¹²¹ La Raccomandazione 2005/737/CE del 18 maggio 2005 riguarda la gestione transfrontaliera dei diritti d'autore e connessi nel campo dei servizi musicali on line autorizzati.

<https://eur-lex.europa.eu/legal-content/IT/TXT/HTML/?uri=CELEX:32005H0737&from=LT>

¹²² La Confederazione internazionale delle società di autori e compositori è un'organizzazione non governativa fondata nel 1926 per la protezione dei diritti e la promozione degli interessi dei creatori di tutto il mondo, attraverso l’adozione di azioni a favore di una protezione legale rafforzata del diritto d'autore. Incarna la più grande rete internazionale di società di autori nel mondo ed è presieduta a partire dal 2013 dal compositore francese di musica elettronica Jean-Michel Jarre.

tema di diritto della concorrenza, in relazione ai diritti di esecuzione musicale e al rapporto fra gli autori e le società di gestione dei diritti sui contenuti musicali. La Commissione ha puntato i riflettori sui contratti utilizzati per stipulare accordi di rappresentanza fra le società membri di CISAC, con la conseguente formazione di una rete che concede ad ogni società di concessione di licenze di rilasciare autorizzazioni sul territorio per il repertorio globale, oltre che per il proprio. La questione era sorta da due denunce presentate alla Commissione europea dagli utenti commerciali: quella del 2000 da parte del gruppo RTL contro GEMA¹²³ e quella del 2003 da Music Choice contro CISAC. In particolare, la Commissione si è concentrata su alcune clausole presenti all'interno del contratto del modello CISAC come la limitazione imposta ai titoli dei diritti nello scegliere liberamente con quale società di gestione stipulare un contratto e le pratiche che garantivano ai membri di CISAC una tutela forte sul proprio territorio in tema di concessione di licenze agli utenti commerciali. Alla conclusione della propria analisi, la Commissione aveva dichiarato che l'articolo 11 comma 2 del Contratto modello CISAC, che stabiliva l'impedimento per una delle parti di accettare l'affiliazione di nuovi membri senza consenso dell'altra, era immotivatamente limitante della libertà degli autori di scegliere liberamente a quale società di gestione affidarsi e se farlo in via esclusiva o affiliandosi a più di una società. Nel 2008 la Commissione rilevò che le società di gestione collettiva avevano effettivamente ostacolato gli autori nella loro libera scelta di affidarsi ad una società di gestione, oltre che essersi ostacolate a vicenda nel rilasciare licenze per i propri repertori al di fuori del proprio territorio, violando la natura di mercato unico

¹²³La *Gesellschaft für musikalische Aufführungs und mechanische Vervielfältigungsrechte*, ovvero la Società per i diritti di riproduzione meccanica e l'esibizione musicale, è un'organizzazione dei diritti di esibizione tedesca con le principali sedi amministrative a Berlino e Monaco di Baviera. Si occupa di tutela del diritto d'autore e dei diritti connessi e stringe accordi con organizzatori di concerti, emittenti radiofoniche e televisive che si impegnano a predisporre e fornire a GEMA un elenco contenente le opere che prevedono di riprodurre, alle quali la Società deve applicare una tariffa concordata o tassativa.

dell'Unione europea, privo di barriere artificiali all'integrazione e alla libera circolazione dei prodotti musicali¹²⁴.

Il passo successivo portato avanti dalla Commissione è rappresentato dall'adozione della Direttiva europea numero 26 del 2014¹²⁵, suddivisa in due parti: la prima riferita alle misure generali a favore della trasparenza dell'attività delle società di gestione collettiva per favorire il libero servizio dei diritti d'autore, la distribuzione della *royalties* e la regolazione dei rapporti e delle controversie con gli utilizzatori e la seconda in tema di individuazione dei requisiti necessari ad una società di gestione collettiva per sviluppare una rete di licenze multi-territoriali nel mercato interno.

Il contesto storico sociale all'interno del quale la Direttiva è intervenuta era piuttosto eterogeneo, specchio delle diverse realtà ed esperienze degli autori dei Paesi anglosassoni e dell'Europa continentale. Ad esempio, in Inghilterra e in Irlanda le società di gestione collettiva si occupano solo di un settore specifico. Per fare un esempio, la *Performing Right Society*¹²⁶, società di gestione collettiva del Regno Unito fondata nel 1914, si occupa esclusivamente di diritti musicali.

In Italia, così come in Francia, Spagna e Germania, invece, le società collettive hanno, nel corso della storia, avuto occasione di svilupparsi anche in relazione a funzioni ulteriori ed obiettivi diversificati, come la mediazione fra editori ed autori¹²⁷.

Le norme della Direttiva si applicano a tutti gli organismi di gestione collettiva, mentre il legislatore ne prevede solo parziale applicazione nei confronti delle entità di gestione indipendente a fini di lucro non controllate dai titolari dei diritti.

¹²⁴Martina Petrucci, "*Collective rights management: the Directive 2014/26/UE perspective according to the European Internal Market dynamics*", Tesi di laurea, Università Luiss Guido Carli, anno accademico 2016/2017.

https://tesi.luiss.it/21516/1/109273_PETRUCCI_MARTINA.pdf

¹²⁵Direttiva 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 multiterritoriali per i diritti su opere musicali per l'uso online nel mercato interno.

https://biblioteche.cultura.gov.it/it/documenti/Servizio_III/21.direttiva_26x2014.pdf

¹²⁶Anche nota come PRS for Music, è un'organizzazione senza scopo di lucro creata per la tutela dei diritti d'autore e connessi spettanti ai musicisti britannici, fondata a Londra nel 1914.

¹²⁷Giuseppe Mazziotti, "*Il monopolio SIAE e la Direttiva Barnier: come stanno davvero le cose?*", Università Cattolica Portoghese, 2017.

https://www.researchgate.net/publication/375890456_Gestione_collettiva_dei_diritti_d'autore_Il_monopolio_SIAE_e_la_Direttiva_Barnier_come_stanno_davvero_le_cose

La concreta applicazione delle norme della Direttiva all'interno del nostro Paese ha incontrato qualche impedimento, considerato il ricorso per infrazione affrontato dall'Italia per il mancato rispetto del termine di recepimento previsto per il giorno 10 aprile 2016: il 20 maggio, l'avvio della procedura d'infrazione è stato notificato ai sensi dell'articolo 258 del Trattato sul funzionamento dell'Unione europea tramite comunicazione alle Camere.

Motivo del ritardo è da riscontrarsi delle divergenze legali in merito all'abrogazione dell'articolo 180 della LDA che conferisce a SIAE l'esclusiva in campo di intermediazione dei diritti d'autore in Italia.

In particolare, il primo giugno 2016¹²⁸, nel formulare alcune osservazioni ai Presidenti delle Camere e al Presidente del Consiglio dei Ministri, volte a promuovere una revisione più coerente con la Direttiva e con la disciplina in tema di concorrenza a garanzia e tutela degli autori e degli utilizzatori, l'AgCom ha rilevato che *“In un contesto economico caratterizzato da profondi cambiamenti tecnologici, la mancata apertura del mercato nazionale della gestione dei diritti limita la libertà d'iniziativa economica degli operatori e la libertà di scelta degli utilizzatori. Il mantenimento del monopolio legale appare, infatti, in contrasto con l'obiettivo di rendere effettiva la libertà dei titolari del diritto di effettuare un scelta tra una pluralità di operatori in grado di comprendere con l'incumbent senza discriminazioni. Il regime di riserva delineato dall'articolo 180 LDA, peraltro, esclude la possibilità per organismi alternativi alla SIAE di operare in ambito nazionale, costringendoli a stabilirsi presso altri Stati membri per sfruttare le opportunità offerte dalla Direttiva in parola. È pertanto compito del Legislatore italiano individuare criteri di attuazione della Direttiva compatibili con 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”*.

Inoltre, secondo l'Autorità, appariva evidente che questa riforma necessitasse un ripensamento in merito alla complessiva articolazione del settore per stabilire una protezione

¹²⁸Resoconto dell'Assemblea in merito alle osservazioni portate all'attenzione da AgCom, 7 giugno 2016. https://www.camera.it/leg17/410?idSeduta=0633&tipo=documenti_seduta&pag=allegato_a

idonea per gli autori e per gli utilizzatori, allegando una riforma d'insieme delle modalità di intermediazione dei diritti ed una rivisitazione del ruolo di SIAE¹²⁹.

Nonostante il parere espresso dall'AgCom, il nostro legislatore ha ritenuto fosse preferibile mantenere intatto il monopolio SIAE, a patto che fosse previsto un sistema di controllo su trasparenza e funzionalità, posti come obiettivo della nuova disciplina in tema di gestione collettiva dei diritti d'autore, così come stabilito dall'ordine del giorno G/2345/24/14 del 9 giugno 2016¹³⁰.

Situazione simile a quella del nostro Paese è ravvisabile in Ungheria, dal momento che, nel 1996, un decreto governativo ha consentito esplicitamente l'istituzione di Società per la gestione collettiva per i settori per i quali, a causa della loro natura e delle condizioni previste per l'utilizzazione delle opere, gli aventi diritto non potevano essere nella posizione di esercitare efficacemente i propri diritti in modo autonomo, con il compito attribuito contestualmente al Ministero della Cultura di controllare che le condizioni di operatività ed imparzialità della società collettiva vengano rispettate¹³¹.

La questione del ruolo delle società di gestione collettiva e il rispetto delle condizioni di legge sono quotidianamente oggetto di controversie giudiziali e discordanze fra esponenti di dottrina e giurisprudenza. Ne è un esempio la causa C-351/2012¹³², in merito alla controversia fra un istituto termale sito in Repubblica Ceca che diffondeva trasmissioni televisive e radiofoniche all'interno della propria struttura senza pagare le *royalties* agli autori, sostenendo che le normative in merito le consentissero di esentarsi da tale pagamento e una società di gestione collettiva dei diritti d'autore che, invece, riteneva *contra legem* il

¹²⁹Atto del governo numero 366, Camera e Senato, “*Schema di decreto legislativo recante attuazione della Direttiva 2014/26/UE sulla gestione collettiva dei diritti d'autore e dei diritti connessi e sulla concessione di licenze multiterritoriali per i diritti su opere musicali per l'uso online nel mercato interno*”, 2016.
<https://documenti.camera.it/leg17/dossier/pdf/CU0286.pdf>

¹³⁰Alberto Capobianco, “*La gestione collettiva dei diritti d'autore nell'Unione Europea*”.
https://www.academia.edu/33631490/La_gestione_collettiva_dei_diritti_d'autore_nell'Unione_europea

¹³¹Monica di Genova, “*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*”.
https://biblioteche.cultura.gov.it/export/sites/dgbid/it/documenti/Servizio_III/Lxassetto_delle_societx_di_gestione_collettiva_dei_diritti_dxautore_e_connessi_al_suo_esercizio_nel_panorama_europeo_Cenni_ai_modelli_monopolistici_ed_al_sistema_italiano_A_cura_di_Monica_Di_Genova.pdf

¹³²Conclusioni dell'avvocato generale Eleanor Sharpston “*Causa C-351/2012, Ochranný svaz autorský pro práva k dílům hudebním, o.s. (OSA) Contro Léčebné lázně Mariánské Lázně a.s.*”, 14 novembre 2013.
<https://eur-lex.europa.eu/LexUriServ/LexUriServ.do?uri=CELEX:62012CC0351:IT:HTML>

mancato pagamento delle *royalties* spettanti agli autori delle opere diffuse, richiamando il diritto esclusivo garantito dall'Unione europea (in particolare, dalla Direttiva 29/2001 CE) in capo agli autori di autorizzare o vietare la comunicazione al pubblico delle proprie opere. La Corte di Giustizia dell'UE, interrogata sulla questione, ha chiarito l'interpretazione delle norme in tema di diritto d'autore, stabilendo che la normativa della Repubblica Ceca non fosse conforme al diritto europeo, dal momento che la diffusione delle opere all'interno di quella struttura termale dovesse rientrare nella definizione di "comunicazione al pubblico", richiamata più recentemente anche dalla Direttiva 26/2014, indipendentemente dal mezzo tecnico utilizzato. La Corte, inoltre, ha sollevato la questione del monopolio della società atenzionata in merito alla gestione dei diritti d'autore in Repubblica Ceca, all'interno della quale un'autorizzazione amministrativa attribuisce espressamente ad una sola società il diritto di riscossione delle *royalties*, ritenendola una scelta contrastante con le norme europee sulla concorrenza.

A riguardo, sorge spontaneo effettuare, ai fini della trattazione, un parallelismo, in quanto, tale situazione appare molto somigliante a quella italiana, con la differenza che nel nostro Paese il monopolio in capo a SIAE le è stato attribuito per legge, sottolineando la sua natura di ente pubblico economico, differenziandola dalla società protagonista del caso cieco, di tipo privato.

Il ruolo centrale di SIAE in Italia ha comportato per l'ente grande prestigio, accompagnato però dall'enorme responsabilità di gestire autonomamente tutti i diritti d'autore generati nel nostro Paese, dal momento che la totalità degli autori e degli editori si vedeva costretta a rivolgersi a quest'ultima per ottenere tutela ed equi compensi. Oltre a ciò, SIAE aveva il compito di riscuotere e distribuire il cosiddetto "compenso per copia privata"¹³³, applicato sui dispositivi di registrazione e supporti di memoria¹³⁴. Un altro compito esclusivo attribuito

¹³³Disciplinato dall'articolo 71septies LDA in recepimento delle direttive comunitarie, è l'importo che viene corrisposto agli autori ed ai titolari dei diritti d'autore e connessi per le copie delle loro opere, realizzate ad uso privato e provenienti da fonti legittime. La *ratio* della previsione è rinvenibile nel riconoscimento che, sebbene la produzione di copie per uso personale non rappresenti una violazione del diritto d'autore in senso stretto, sia corretto rimettere comunque agli autori un compenso per la diffusione delle proprie opere. Il pagamento viene corrisposto sottraendo la percentuale destinata al compenso per copia privata dalla somma che il fruitore investe nell'acquisto di dispositivi o supporti fisici che consentono di fare copie di contenuti tutelati dal diritto d'autore.

¹³⁴ SIAE, "Copia Privata".

<https://www.siae.it/it/cosa-facciamo/altri-servizi/copia-privata/#>

alla Società era quello di stabilire unilateralmente le tariffe per l'utilizzo delle opere tutelate dal diritto d'autore, imponendo condizioni talvolta penalizzanti per gli operatori minori e gli autori indipendenti. Questo potere venne limitato solo in seguito grazie alla normativa comunitaria, orientata verso la trasparenza e una più libera ed equa negoziazione in materia di licenze¹³⁵.

Interpellata, la Corte di Giustizia ha tuttavia stabilito che il monopolio di un organismo di gestione collettiva non configura, di per sé, una violazione del diritto europeo, purché persegua realmente un interesse generale, ricordando che la Raccomandazione CE 737 del 2005 non elimina esplicitamente tutti i monopoli nazionali, limitandosi a presentare la possibilità di negoziazione transfrontaliera per i servizi di gestione collettiva dei diritti d'autore e diritti connessi.

Oggi, a seguito del travagliato percorso in tema di sistemi di gestione collettiva, siamo arrivati ad attribuire alle società di autori qualità di impresa, anche a seguito dell'applicazione del diritto europeo all'intero settore. Il crescente investimento nella tecnologia ha condotto a nuove forme di sfruttamento delle opere e nuove strutture monopolistiche per far fronte ai moderni sistemi di monitoraggio delle utilizzazioni.

Fare previsioni in merito al futuro ruolo di SIAE nel panorama delle società di gestione collettiva risulta complesso, anche se pare chiaro che l'intervento di armonizzazione da parte dell'Unione europea abbia colpito le fondamenta di un sistema composto da profili solidaristici e identitari sui quali le società di gestione erano state erette¹³⁶. È possibile, tuttavia, immaginare un futuro approccio di tipo oligopolista nel settore delle licenze per le utilizzazioni di musica online, sulla base dell'autorizzazione, da parte della Commissione europea, alla concentrazione di più società di gestione collettiva potenzialmente compatibile

¹³⁵ Andrea Michinelli, "*Tariffe per licenze da diritto d'autore: chi decide?*", 30 ottobre 2014.

<https://www.notelegali.it/tariffe-per-diritti-dautore-chi-decide/>

¹³⁶ Giovanni Maria Riccio, "*Gestione collettiva dei diritti d'autore: all'alba di uno scontro tra istituzioni comunitarie?*", CEDAM, 2014.

https://www.academia.edu/12084967/Gestione_collettiva_dei_diritti_d'autore_all'alba_di_uno_scontro_tra_le_istituzioni_comunitarie

con il mercato interno europeo, espressa con la Decisione M.6800 del 16 giugno 2015, in relazione al caso PRSfM/STIM/GEMA/JV¹³⁷.

2.1.2.1. Sulla intervenuta liberalizzazione italiana

Come analizzato in precedenza, un primo passo verso l'accoglimento del principio di libertà di scelta, tipico di un sistema basato sulla libera concorrenza, è stato compiuto dalla Raccomandazione numero 737 CE del 18 ottobre 2005 che prevedeva la possibilità per gli associati delle società di gestione collettiva degli Stati membri dell'Unione europea di iscriversi a società straniere o limitare il proprio mandato a specifici diritti, territori e utilizzazioni. Questo indirizzo era stato poi recepito dalla Direttiva Barnier, che ha esplicitamente riconosciuto ai titolari dei diritti la libertà di scegliere a chi affidare la gestione della loro intermediazione, sottolineando che un mercato interno che promuove la libera concorrenza, dovrebbe incoraggiare la tutela della creazione intellettuale e dell'innovazione, favorendo ogni investimento in prodotti e servizi moderni.

Fattore di novità, invece, è stata la previsione che ha ammesso specificamente l'idoneità dell'attività di gestione dei diritti d'autore e diritti connessi, non solo alle società di gestione collettiva senza fini di lucro, detenute o controllate dai titolari degli stessi diritti, ma anche agli organismi di gestione individuale, preposte allo svolgimento di operazioni di *collecting* a fine di lucro e indipendenti, in quanto non controllate o detenute dai titolari dei diritti che amministrano¹³⁸.

Il fondamento della decisione del legislatore comunitario di orientarsi verso un nuovo approccio, sicuramente più lineare ad un modello di libertà concorrenziale, è da ricercare in più motivazioni: un primo filone di pensiero sostiene che la concezione di un modello unico, vale a dire esclusivamente di gestione collettiva, risulta poco idoneo a rapportarsi con una realtà ormai dominata da internet, dimostrandosi inadatta alla protezione efficiente dei diritti

¹³⁷Commissione europea “*Merger procedure regulation (EC) 139/2004*”, 16 giugno 2015
https://ec.europa.eu/competition/mergers/cases/decisions/m6800_20150616_20600_4523168_EN.pdf

¹³⁸Deborah De Angelis, Studio legale DDA “*La gestione collettiva e individuale del diritto d'autore alla luce del recepimento della Direttiva 2014/26/UE*”, 2017.
<https://www.ddastudiolegale.it/la-gestione-collettiva-individuale-del-diritto-dautore-alla-luce-del-recepimento-della-direttiva-201426ue/>

d'autore sul web. Innanzitutto, perché il diritto ha un piano di applicazione limitato in termini spaziali e la rete, al contrario, si presenta come luogo ubiquo e, in secondo luogo, perché la produzione di nuove norme richiede generalmente tempi dilatati, difficili da conciliare con la rapida evoluzione del digitale e, di conseguenza, anche del tessuto sociale¹³⁹.

Un altro orientamento, di stampo più economico, ritiene che il presupposto dell'introduzione della gestione individuale risieda nella possibilità di concedere maggiore autonomia e potere contrattuale ai titolari dei diritti sulle proprie opere e, dunque, ridurre l'affidamento in esclusiva ad un'ipotesi eccezionale¹⁴⁰.

Come visto, al termine dell'*iter* di modifica dell'articolo 180 LDA, il nostro Paese aveva affermato la compatibilità del diritto di libertà di scelta con il monopolio SIAE, dal momento che la Direttiva non imponeva esplicitamente l'abolizione del suddetto monopolio. Il risultato fu che, nonostante l'autore avesse la facoltà riconosciuta di scegliere un organismo di gestione collettiva diversa da SIAE, non poteva agire in Italia se non attraverso la stessa SIAE. Questo tipo di soluzione, però, non aveva incontrato l'approvazione della Commissione Europea con il rischio per l'Italia di incorrere in una procedura d'infrazione che la spinse all'introduzione dell'articolo 19 del Decreto-legge numero 148 del 2017, allo scopo di garantire un grado maggiore di liberalizzazione dell'attività di gestione collettiva del diritto d'autore e dei diritti connessi, sottolineando la lecita concorrenza tra SIAE ed altri organismi collettivi.

Ad ogni modo, restava salva la possibilità per l'autore e gli altri titolari dei diritti di gestirli individualmente ed indirettamente, tramite la concessione di licenze per l'uso non commerciale di alcuni diritti o tipologie di opere, in conformità con la Direttiva Barnier, le norme nazionali e la Costituzione. Le prime licenze nacquero negli Stati Uniti attorno al 2001 e si diffusero presto come nuovo *tool* negoziale per promuovere la divulgazione delle opere dell'ingegno sul web, mettendo a disposizione un nuovo approccio per l'esercizio dei diritti d'autore e dei diritti connessi.

¹³⁹Giovanni Pascuzzi, “*Il diritto dell'era digitale*”, il Mulino, 2016.

¹⁴⁰Giorgio Spedicato, “*Sul marginalismo della legge e gli equilibri del sistema: riflessioni in tema di autonomia privata e digital copyright*”, Open Source e proprietà intellettuale: fondamenti filosofici, tecnologie informatiche e gestione dei diritti, S. Bisi, C. Di Cocco, Gedit, 2008.
<https://ssrn.com/abstract=1670774>

Risulta necessario sottolineare la differenza fra gli organismi di gestione indipendente, a cui la Direttiva Barnier fa riferimento, e le piattaforme digitali che offrono servizi di distribuzione delle opere, a sostegno della libertà di esercizio individuale del diritto: le prime, infatti, sono enti o imprese che si occupano di intermediazione collettiva dei diritti a scopo di lucro ma senza potere di rappresentare gli associati, mentre i licenziatari ricevono i diritti di sfruttamento economico delle opere direttamente dai loro titolari o aventi causa. Difatti, le piattaforme e le società commerciali non svolgono attività di gestione collettiva dal momento che il rapporto contrattuale con il titolare dei diritti sulle opere trattate non è un contratto di mandato, bensì un contratto di distribuzione commerciale delle opere musicali¹⁴¹.

Ad oggi, il quadro normativo ed il procedimento verso la liberalizzazione del settore dei diritti d'autore iniziato dalla Direttiva Barnier è stato completato dal Decreto legislativo numero 131 del 2024¹⁴², anche noto come “Decreto salva infrazioni”. Prima di questo più recente intervento, gli organismi di gestione collettiva potevano occuparsi della riscossione delle *royalties* in territorio italiano solamente con previo accordo di rappresentanza con un ente di gestione collettiva, principalmente SIAE, posto in territorio nazionale. Il nuovo articolo 15 del Decreto 131 si è posto l'obiettivo di rimediare alla già citata procedura d'infrazione in cui il nostro Paese è incorso nel 2017, mettendo mano alla vecchia formulazione dell'articolo 180 della Legge 633, aggiungendo finalmente ed espressamente all'enunciato gli enti di gestione individuale dei diritti d'autore e connessi; lo stesso articolo ha poi modificato l'articolo 19 comma secondo del Decreto legge numero 148 del 2017¹⁴³, concedendo attività di intermediazione in Italia anche agli enti di gestione collettiva, a patto che siano ubicate all'interno del territorio europeo. In ultimo, il Decreto legislativo numero

¹⁴¹Deborah De Angelis, Studio legale DDA “*La gestione collettiva e individuale del diritto d'autore alla luce del recepimento della Direttiva 2014/26/UE*”, 2017.

<https://www.ddastudiolegale.it/la-gestione-collettiva-individuale-del-diritto-dautore-alla-luce-del-recepimento-della-direttiva-201426ue/>

¹⁴²Decreto-legge 16 settembre 2024, n. 131

<https://assolavoro.eu/wp-content/uploads/2024/09/Salva-Infrazioni.pdf>

<https://i2.res.24o.it/pdf2010/S24/Documenti/2024/11/09/AllegatiPDF/Decreto%20Salva%20infrazioni%20con%20modifiche.pdf>

¹⁴³Decreto-legge 16 ottobre 2017, n. 148, “*Disposizioni urgenti in materia finanziaria e per esigenze indifferibili*” (17G00166), entrata in vigore del provvedimento 16 ottobre 2017. Decreto-Legge convertito con modificazioni dalla L. 4 dicembre 2017, n. 172 (in G.U. 05/12/2017, n. 284).

<https://www.gazzettaufficiale.it/eli/id/2017/10/16/17G00166/sg>

35 del 2017 è stato modificato in modo da mettere sullo stesso piano, nei limiti consentiti dalla legge, gli enti di gestione individuale e gli organismi di gestione collettiva attivi nel nostro Paese¹⁴⁴.

Alla luce delle novità introdotte dal Decreto numero 131, il testo attuale dell'articolo 181 della Legge 633¹⁴⁵ recita “*L'attività di intermediario, comunque attuata, sotto ogni forma (...) è riservata in via esclusiva alla Società italiana degli autori e editori (SIAE) ed agli altri organismi di gestione collettiva di cui al Decreto legislativo 15 marzo 2017, n. 35. (...) L'attività della Società italiana degli autori e editori (SIAE) si esercita altresì secondo le norme stabilite dal regolamento in quei paesi stranieri nei quali essa ha una rappresentanza organizzata.*

La suddetta esclusività di poteri non pregiudica la facoltà spettante all'autore, ai suoi successori o agli aventi causa, di esercitare direttamente i diritti loro riconosciuti da questa legge (...).”.

L'ordinamento italiano ha ammesso la possibilità per gli autori di esercitare direttamente i propri diritti patrimoniali, nonostante l'unica sostanziale differenza fra il testo precedente dell'articolo 180 LDA e quello oggi in vigore sia rinvenibile solamente nel primo comma, con la concessione esplicita della gestione dei diritti patrimoniali in via esclusiva a tutti gli organismi di gestione collettiva citata dal Decreto. Dunque, la riforma ha, *in primis*, adeguato la normativa italiana agli standard comunitari e, in secondo luogo, ha posto SIAE sullo stesso piano rispetto a tutti gli altri organismi di gestione collettiva, ammettendo così che ogni ente controllato o partecipato dagli autori e che non abbia scopo di lucro possa gestire i diritti nazionali d'autore e connessi. Stando alle linee guida europee, la nozione di “entità di gestione collettiva” deve ricomprendere “*ogni organismo autorizzato, per legge o in base ad una cessione dei diritti, una licenza o qualsiasi altro accordo contrattuale, a gestire i diritti*

¹⁴⁴Giovanni D'Amassa, “*Il Governo modifica l'articolo 180 LDA: anche le Entità di Gestione Indipendente potranno intermediare in Italia il diritto d'autore*”, 10 settembre 2024.

<https://www.dirittodautore.it/news/norme/il-governo-modifica-lart-180-l-d-a-anche-le-entita-di-gestione-indipendente-potranno-intermediare-in-italia-il-diritto-dautore/>

¹⁴⁵Articolo 181, Legge 22 aprile 1941, n. 633, “*Enti di diritto pubblico per la protezione e l'esercizio dei diritti di autore*”.

<https://www.normattiva.it/uri-res/N2Ls?urn:nir:stato:legge:1941-04-22:633~art181#:~:text=Art.,181&text=può%20esercitare%20altri%20compiti%20connessi,di%20tasse%2C%20contributi%2C%20diritti.>

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 non è né detenuto né controllato, direttamente o indirettamente, integralmente o in parte, dai titolari dei diritti ed è organizzato con fini i lucro"¹⁴⁶.

Ad oggi, se un autore dovesse ritenere di gestire individualmente i propri diritti oppure rivolgersi ad enti di gestione individuale, anziché ad organismi di gestione collettiva, dovrà innanzitutto stipulare un accordo di gestione sottoforma di contratto che definirà i diritti oggetto di gestione, le modalità di raccolta e ripartizione dei guadagni e l'autore (o gli aventi causa) potranno sempre mantenere un controllo attivo sull'operato dell'ente di gestione, tramite la richiesta di resoconti periodici.

Inoltre, come sostenuto dall'analisi storica e normativa citata da Giorgio Spedicato ne "*Sul marginalismo della legge e gli equilibri del sistema: riflessioni in tema di autonomia privata e digital copyright*"¹⁴⁷, il riconoscimento di un margine di autonomia nella gestione dei propri diritti in capo agli autori non significa necessariamente che lo Stato venga privato delle proprie funzioni di regolamentazione, tanto che permane il dovere di esercitare controlli pubblici successivi sul rispetto delle norme, insieme alla complessa attività normativa da operare *ex ante* per prevedere limiti all'autonomia privata e regole di default, applicabili quando manca un accordo fra le parti.

A questo proposito, lo studioso Neil Netanel, nel proprio articolo "*Copyright and a Democratic Civil Society*", pubblicato nel 1996 dal *The Yale Law Journal*, tratta dell'approccio chiamato "*legal marginalism*", secondo il quale sarebbe consigliabile che il mercato fosse gestito dall'autonomia dei privati, diretta da strumenti più flessibili, come contratti e software a tutela dei contenuti, lasciando allo Stato un ruolo marginale, principalmente legato alla vigilanza e alla regolamentazione generale tramite la stesura di

¹⁴⁶Nicoletta Cosa, "*I diritti patrimoniali dell'opera artistica alla luce del nuovo art. 180 della Legge sul Diritto d'Autore*", rivista giuridica In Ius Itinere, 3 ottobre 2018.

<https://www.iusinitinere.it/diritti-patrimoniali-opera-nuovo-articolo-180-legge-diritto-dautore-12678#:~:text=Il%20monopolio%20per%20i%20diritti,emanazione%20del%20decreto%20legislativo%20n.>

¹⁴⁷Giorgio Spedicato, "*Sul marginalismo della legge e gli equilibri del sistema: riflessioni in tema di autonomia privata e digital copyright*", Open Source e proprietà intellettuale: fondamenti filosofici, tecnologie informatiche e gestione dei diritti, S. Bisi, C. Di Cocco, Gedit, 2008.

<https://ssrn.com/abstract=1670774>

linee guida. Questo tipo di visione è fortemente connessa ad una concezione più ampia del diritto di proprietà e, dunque, anche del diritto d'autore.

D'altro canto, la teoria ha trovato forti contrasti nel mondo dei software gratuiti e dei *Creative Commons*, per natura più favorevoli ad una libera condivisione delle opere, al contrario dei sostenitori del legal marginalism, rinvenibili nei colossi dell'intrattenimento e nei *content provider* per i quali la previsione di dettami più rigidi in tema di proprietà intellettuale rappresenterebbe un'ulteriore, importante garanzia¹⁴⁸.

Riprendendo il discorso circa la vicenda tutta italiana, il secondo comma dell'articolo 4 del Decreto legislativo numero 35 del 15 marzo 2017 contiene la disposizione chiave che introduce espressamente all'interno dell'ordinamento italiano la questione della gestione individuale dei diritti d'autore, ai sensi della Direttiva Barnier. Il suddetto articolo stabilisce che i titolari dei diritti possano affidare la gestione dei diritti sulle proprie opere ad un'entità di gestione indipendente, in alternativa a quella collettiva, specificando che questa facoltà sia valida nei confronti dei 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”*. L'attività di intermediario, ai sensi dell'articolo 180 rimane riservata in via esclusiva a SIAE¹⁴⁹.

¹⁴⁸Neil Weinstock Netanel, *“Copyright and a Democratic Civil Society”*, The Yale Law Journal, 1996. <https://core.ac.uk/download/pdf/160554965.pdf>

¹⁴⁹Francesco Prisco, Il Sole 24 ore, *“Direttiva Barnier, ecco il testo del Decreto legislativo di recepimento: la Siae resta il centro del sistema”*, 4 marzo 2017. https://francescoprisco.blog.ilsole24ore.com/2017/03/04/direttiva-barnier-ecco-il-decreto-legislativo-di-recepimento-la-siae-resta-il-centro-del-sistema/?refresh_ce=1

Su quest'ultimo tema, la Corte di giustizia europea si era pronunciata con sentenza nel 2014 a seguito del caso OSA (C-351/12), stabilendo che gli articoli 56¹⁵⁰ e 102¹⁵¹ del TFUE dovessero necessariamente essere interpretati in modo che non ostacolassero una normativa di uno Stato membro, come quella oggetto del procedimento principale, che riservasse l'esercizio della gestione collettiva dei diritti d'autore relativi a certe opere protette nel proprio territorio ad un unico ente di gestione collettiva, impedendo all'utilizzatore di tali opere di beneficiare dei servizi forniti da un ente di gestione stabilito in altro Stato membro dell'Unione¹⁵². In sostanza, pur riconoscendo elementi di criticità concorrenziale, la Corte aveva ammesso la legittimità di un sistema monopolistico in base al quadro normativo vigente¹⁵³.

Evento chiave sul tema è stato il contenzioso avviato da LEA¹⁵⁴, organismo di gestione collettiva autorizzato ad operare come intermediario per i diritti sulle opere musicali, emerso in Italia accanto a SIAE a partire dal 2018, contro Jamendo¹⁵⁵ presso il Tribunale di Roma.

¹⁵⁰L'articolo 56 del TFUE sancisce che *“Nel quadro delle disposizioni seguenti, le restrizioni alla libera prestazione dei servizi all'interno dell'Unione sono vietate nei confronti dei cittadini degli Stati membri stabiliti in uno Stato membro che non sia quello del destinatario della prestazione.*

Il Parlamento europeo e il Consiglio, deliberando secondo la procedura legislativa ordinaria, possono estendere il beneficio delle disposizioni del presente capo ai prestatori di servizi, cittadini di un paese terzo e stabiliti all'interno dell'Unione”.

<https://eur-lex.europa.eu/legal-content/IT/TXT/HTML/?uri=CELEX%3A12008E056>

¹⁵¹L'articolo pone il divieto per le imprese dominanti di adottare comportamenti abusivi, compresi quelli volti ad escludere i concorrenti dal mercato.

[https://www.regione.toscana.it/-/l-articolo-102-del-trattato-sul-funzionamento-dell-ue-vieta-alle-imprese-certi-](https://www.regione.toscana.it/-/l-articolo-102-del-trattato-sul-funzionamento-dell-ue-vieta-alle-imprese-certi-comportamenti#:~:text=L'articolo%20102%20del%20trattato%20sul%20funzionamento%20dell'Unione%20europea,escludere%20i%20concorrenti%20dal%20mercato)

[comportamenti#:~:text=L'articolo%20102%20del%20trattato%20sul%20funzionamento%20dell'Unione%20europea,escludere%20i%20concorrenti%20dal%20mercato.](https://www.regione.toscana.it/-/l-articolo-102-del-trattato-sul-funzionamento-dell-ue-vieta-alle-imprese-certi-comportamenti#:~:text=L'articolo%20102%20del%20trattato%20sul%20funzionamento%20dell'Unione%20europea,escludere%20i%20concorrenti%20dal%20mercato)

¹⁵²“Attuazione delle regole di concorrenza dell'Unione europea: applicazione degli articoli 101 e 102 del TFUE”, 31 luglio 2015.

<https://eur-lex.europa.eu/IT/legal-content/summary/implementing-eu-competition-rules-application-of-articles-101-and-102-of-the-tfeu.html>

¹⁵³Sentenza della Corte di giustizia europea, 27 febbraio 2014.

<https://curia.europa.eu/juris/document/document.jsf?text=&docid=148388&pageIndex=0&doclang=IT&mode=lst&dir=&occ=first&part=1&cid=13051473>

¹⁵⁴Si tratta di un'Associazione di Editori ed Autori incaricata di licenziare l'uso del repertorio amministrato da Soundreef su territorio italiano.

[https://leamusic.com/chi-siamo/#:~:text=LEA%20è%20un'Associazione%20di,delle%20entità%20di%20gestione%20indipendenti.](https://leamusic.com/chi-siamo/#:~:text=LEA%20è%20un'Associazione%20di,delle%20entità%20di%20gestione%20indipendenti)

¹⁵⁵Piattaforma web con sede in Lussemburgo che raccoglie musica libera, ovvero fruibile e scaricabile gratuitamente, grazie a licenze Creative Commons o Art Libre.

LEA aveva contestato l'attività di Jamendo, indicando il suo operato come fortemente assimilabile ad una gestione collettiva dei diritti d'autore, pur non essendo formalmente riconosciuta come tale e non possedendo i requisiti necessari per consentire l'operato in territorio nazionale. Infatti, come visto in precedenza, l'articolo 180 LDA sostiene il monopolio di SIAE nell'intermediazione dei diritti d'autore sulle opere musicali, affiancata da altri organismi di gestione collettiva, come LEA. D'altro canto, Jamendo aveva contestato questa limitazione, sollevando un'eccezione sull'illegittimo recepimento della Direttiva Barnier da parte del nostro legislatore: la Direttiva, infatti, dovrebbe garantire agli autori la libertà di scegliere a quale società europea affidare la gestione dei propri diritti, senza dover escludere a priori le organizzazioni di gestione collettiva o le entità di gestione indipendente¹⁵⁶. Nell'analisi della controversia, sembrava emergere un problema di interpretazione della Direttiva, apparentemente incompatibile con le normative nazionali che restringevano l'accesso all'intermediazione dei diritti d'autore alle sole organizzazioni di gestione collettiva¹⁵⁷.

La Corte di Giustizia dell'Unione aveva di conseguenza stabilito l'incompatibilità della normativa italiana con il diritto comunitario, ritenendo che la limitazione imposta dalle disposizioni nazionali costituisse una restrizione alla libera prestazione di servizi, in violazione della Direttiva Barnier e dell'articolo 56 del Trattato sul Funzionamento dell'Unione europea (TFUE).

La sentenza ha indubbiamente segnato una svolta in tema di libertà di scelta per autori e musicisti in tema di affidamento dell'intermediazione dei propri diritti d'autore, determinando la completa liberalizzazione del mercato, ponendo di fatto fine alle posizioni monopolistiche divenute incompatibili con le evoluzioni del settore¹⁵⁸.

¹⁵⁶Marcella Ferrari, “*Gestione dei diritti d'autore in Italia: in arrivo un cambiamento... forse*”, 20 febbraio 2023.

<https://www.altalex.com/documents/news/2023/02/20/gestione-diritti-autore-italia-in-arrivo-cambiamento-forse#p7>

¹⁵⁷Legal Community, “*Musica e Diritto d'autore, Cba con Jamendo nella storica sentenza della Cgue: è la fine del duopolio Siae-Lea?*”, 21 marzo 2024.

<https://legalcommunity.it/musica-e-diritto-dautore-cba-con-jamendo-nella-storica-sentenza-della-cgue-e-la-fine-del-duopolio-siae-lea/>

¹⁵⁸Sentenza della Corte di Giustizia europea, 21 marzo 2024.

Dipinati i dubbi interpretativi e le incompatibilità normative, la gestione individuale, possibile grazie alle entità di gestione indipendente già da tempo operanti nel campo dei diritti d'autore, rappresenta oggi un'opportunità unica ed innovativa per gli autori e gli artisti che, tuttavia, non essendo rappresentati da un organismo collettivo di grandi dimensioni, ricoprono inevitabilmente il ruolo di contraenti deboli, con la conseguente esigenza di una rete normativa che ne tuteli i diritti e le necessità, bilanciando la libertà contrattuale con la protezione della parte che vanta minore forza negoziale¹⁵⁹.

2.1.2.2. La distribuzione dei proventi: il ruolo delle “*collecting societies*”

Come già noto, dallo sfruttamento delle opere musicali derivano diritti patrimoniali di varia natura e, quando le opere vengono diffuse e riprodotte in streaming o tramite esecuzione diretta o reinterpretazione, i titolari dei diritti d'autore e connessi ricevono compensi diversificati in base alla tipologia di diritto musicale in questione.

In particolare, dal suono originale della registrazione musicale deriva la categoria dei diritti di registrazione, tipicamente di proprietà degli artisti, dei produttori, delle case discografiche o di chi abbia investito nel finanziamento delle registrazioni, sorgono automaticamente al momento della registrazione dell'opera musicale e generalmente sono concessi in licenza alle etichette discografiche secondo termini temporali stabiliti con contratto.

I diritti di pubblicazione, invece, legati alla vera e propria composizione della musica, sono di proprietà dei compositori, dei cantautori e dei parolieri e vengono acquisiti automaticamente; anch'essi possono essere ceduti in licenza a editori o etichette discografiche.

Per poter sfruttare, in qualsiasi modo, un'opera altrui è necessario il pagamento dei diritti; le corresponsioni dovute per il pagamento dei suddetti diritti ai titolari di un'opera sono le *royalties*. Si tratta di forme di compenso spettanti ai titolari dei diritti di proprietà intellettuale

<https://curia.europa.eu/juris/document/document.jsf?jsessionid=725830512F54BF1B03993EB43B9709A1?text=&docid=284082&pageIndex=0&doclang=IT&mode=req&dir=&occ=first&part=1&cid=4397126#:~:text=25%20La%20LEA%20è%20un,attività%20in%20Italia%20dal%202004.>

¹⁵⁹Simonetta Izzo, “Entità di gestione indipendenti e sistema italiano d'intermediazione dei diritti d'autore: riflessioni sulla sentenza *Lea c. Jamendo*”, Università Federico II, Napoli, 2024.

https://www.dirittounioneeuropea.eu/Article/Archive/index_html?ida=305&idn=37&idi=-1&idu=-1#3

che garantiscono una remunerazione per l'utilizzo delle loro creazioni (o invenzioni) da parte di terzi. Il loro funzionamento si basa su un accordo di licenza fra licenziante, proprietario del diritto in questione, e licenziatario, soggetto che ottiene il diritto di sfruttamento dell'opera, utile a stabilire le condizioni d'uso, la durata e l'entità del compenso dovuto, calcolato come importo fisso per ogni unità utilizzata o come percentuale sul fatturato totale generato dall'impiego dell'opera, variabile in base al tipo di negozio stipulato, all'area geografica e all'ambito di applicazione¹⁶⁰.

Dunque, generalmente i diritti inerenti all'opera musicale sono scomponibili in quelli per la sua composizione e quelli attinenti alla sua registrazione: i primi, legati alla parte editoriale dell'opera, sono intestati agli autori e agli editori, mentre i secondi sono distribuiti per lo più tra gli artisti e l'etichetta discografica¹⁶¹.

Nello specifico, partendo dalla composizione dell'opera musicale si ricavano i diritti sull'interpretazione (o sulla performance), destinati ad autori e editori, e le cosiddette *royalties* meccaniche devolute anch'esse a editori e autori. Allo stesso tempo, dalla composizione hanno origine anche le *master royalties*, suddivise in *royalties* sulle performance digitali e sulle registrazioni, entrambe destinate ad artisti e case discografiche e corrispondenti al guadagno percepito ogni qual volta la registrazione sonora che li riguarda viene scaricata, acquistata o diffusa via streaming¹⁶².

L'avvento della digitalizzazione ha contribuito alla nascita o allo sviluppo di tipologie più specifiche di *royalties* musicali che rilevano oggi nel mondo della distribuzione dei proventi, come quelle derivanti dallo streaming e dal download e, dunque, dalle vendite musicali e dall'ascolto derivanti dal pagamento dovuto dai fornitori dei servizi digitali agli editori ed ai

¹⁶⁰Arlo Canella, “Come funzionano le royalties e quali diritti spettano agli autori”, 12 dicembre 2024. <https://www.canellacamaiora.it/come-funzionano-le-royalties-e-quali-diritti-spettano-agli-autori/#:~:text=Le%20royalties%20sono%20compensi%20riconosciuti,creazioni%20da%20parte%20di%20terzi>.

¹⁶¹Società Italiana degli autori ed editori (SIAE), “La ripartizione del diritto d'autore” e “Ripartizione musica: regole e tempistiche anno 2025” <https://www.siae.it/it/autori-ed-editori/iscritti/ripartizione/> https://d2aod8qfhzlk6j.cloudfront.net/SITOIS/Ripartizione_Musica_Regole_e_Tempistiche_anno_2025_Publicata_9149b3451f.pdf

¹⁶²Betty Gonzales, “Tutto quello che devi sapere sulle royalties”, Groover Blog, 21 giugno 2021. <https://blog.groover.co/it/consigli-per-i-musicisti/quello-che-devi-sapere-sulle-royalties/>

cantautori. Le *royalties* per le prestazioni digitali sono pagate all'artista ogni volta che la sua registrazione viene utilizzata e diffusa.

È interessante sottolineare la differenza fra i servizi di fruizione interattiva, come Spotify o Apple Music e quelli non interattivi come Pandora poiché i primi, dando la possibilità all'utente di scegliere più o meno liberamente quali brani ascoltare, pagheranno i diritti di esecuzione agli autori delle canzoni, mentre i secondi, i cui utenti non hanno la stessa libertà poiché la scelta della musica fruibile ricade sugli algoritmi, dovranno pagare i diritti di esecuzione musicale agli artisti o alle etichette.

A tal proposito, un'ulteriore curiosità, riguarda la modifiche effettuate da Spotify al proprio sistema di pagamento. La società, in particolare, avrebbe deciso di apporre alcune modificazioni al sistema di corresponsione delle *royalties* nel corso del 2024, così come spiegato dal *Music Business Worldwide*¹⁶³. Difatti, al fine di essere incluso nel computo sul pagamento delle *royalties*, un brano deve necessariamente aver registrato un minimo di mille ascolti negli ultimi dodici mesi dal giorno del calcolo ed è previsto anche un numero minimo di ascoltatori mensili. Questa decisione è stata aspramente criticata dal momento che l'esclusione dei brani sottosoglia penalizza l'impegno di chi, pur nel rispetto delle condizioni, ha lavorato ad un'opera che meriterebbe riconoscimento, anche se poco popolare.

Tuttavia, è opportuno precisare che la scelta della piattaforma potrebbe essere giustificata da alcuni fattori rimarchevoli. In primo luogo, il tentativo di combattere le frodi, questione ancora attuale che richiede soluzioni contrattuali, oltre che tecnologiche, efficaci. In secondo luogo, assume rilievo l'aspetto economico, con particolare riferimento alla sostenibilità finanziaria a livello di *business*: la piattaforma, configurandosi come società per azioni, persegue scopo di lucro, facendo della massimizzazione del profitto uno dei suoi obiettivi principali. Dunque, si genera irrimediabilmente un conflitto di interessi fra l'esigenza di guadagno di Spotify ed il diritto degli autori e degli artisti di essere equamente remunerati.

Se si considera che un singolo *stream* genera, in media, un compenso di poco superiore ad un centesimo da destinare agli aventi diritto, risulta complesso per la piattaforma garantire un pagamento proporzionato senza compromettere la propria sostenibilità economica.

¹⁶³Il Music Business Worldwide (MBW) è un sito internet che riporta notizie e analisi sull'industria musicale globale, lanciato da Tim Ingham, ex redattore di Music Week, nel 2015.

Un'ulteriore questione riguarda la natura degli accordi contrattuali che regolano la distribuzione dei contenuti musicali sulle piattaforme. Tali contratti, infatti, non legano il servizio streaming direttamente all'autore, bensì al produttore fonografico al quale, generalmente, non sono riconosciuti ulteriori diritti, oltre a quelli legati allo sfruttamento economico dell'opera. In questo contesto, per ottenere una remunerazione più equa e coerente con il valore della propria attività creativa, sarebbe opportuno che autori ed artisti si dotassero di strumenti contrattuali mirati e idonei a riequilibrare il rapporto con le grandi piattaforme, nei quali tendono a rivestire la posizione di contraenti deboli.

Nonostante la loro graduale perdita di rilievo, mantengono relativa importanza anche le *royalties* provenienti dalle vendite delle copie fisiche. Le *royalties* meccaniche, legate alla parte compositiva dell'opera musicale, si riferiscono ad ogni tipo di riproduzione dell'opera musicale, sia essa tramite le piattaforme di ascolto digitale o, appunto, strumenti analogici e vengono acquisite dagli aventi causa tramite le *collecting societies* o altri organismi di gestione dei diritti d'autore e connessi. Sostanzialmente si generano ogni qual volta venga "creata una copia" dell'opera originale di un autore. Per fare un esempio, se un negoziante volesse distribuire musica vendendo CD con canzoni originali, dovrebbe pagare una *collecting society* o altro organismo di gestione per acquisire una licenza meccanica. Successivamente, la *collecting* si occuperà di distribuire i proventi agli aventi diritto, sulla base delle riproduzioni.

Le *royalties* sulle esibizioni si riferiscono alla fruizione in pubblico della musica grazie a concerti, festival ed eventi ma anche trasmissioni radiofoniche e spettano ad autori e editori. Infine, rilevano le cosiddette *royalties* di sincronizzazione, dovute sia all'autore dell'opera musicale, sia all'artista protagonista della registrazione in questione. Generalmente sono legate alle immagini in movimento contenute all'interno di progetti audiovisivi, come *clip*, film, serie televisive o videogiochi che, includendo versioni integrali o parti di musiche originali, ad esempio in qualità di colonna sonora, necessitano di ottenere un permesso speciale, della cui richiesta è usualmente responsabile il produttore. La licenza di sincronizzazione viene negoziata direttamente con l'eventuale editore ed i suoi termini e tariffe non sono fissati tassativamente dalla legge, in quanto soggetti alla negoziazione fra le parti.

Esiste la possibilità che le opere musicali protette possano essere comunque utilizzate pur senza essere in possesso di una licenza. Queste situazioni particolari sono delineate dalla dottrina del *fair use* che, pur non indicando chiaramente quali usi specifici possano rientrarvi, giustifica l'utilizzo della musica se rivolto a fini didattici, parodistici, di ricerca, divulgazione di notizie o critica¹⁶⁴.

La conseguenza del graduale aumento numerico delle *royalties* esistenti e della sempre più complicata rete di diritti nascenti in capo all'autore e agli attori della musica è il necessario affidamento di artisti, autori, esecutori ed interpreti ad organizzazioni più strutturate, in grado di gestire, controllare ed esercitare al meglio i diritti in questione. È questo il ruolo delle società di gestione collettiva, o *collecting societies*, attualmente operanti in Italia sulla base del Decreto legislativo numero 35 del 15 marzo 2017, che reca l'attuazione della Direttiva Barnier sulla gestione di diritti d'autore e quelli connessi nel mercato comunitario.

Le norme che regolano il funzionamento delle *collecting*, dei rapporti fra società e artisti e tra società ed utilizzatori, fra cui le grandi piattaforme di diffusione mezzo streaming, appaiono piuttosto chiare e difficili da aggirare, eppure sembra che la tendenza al mantenimento di livelli bassi di compensi per gli artisti volute dalle piattaforme crei non pochi problemi di applicazione nella pratica.

La società di gestione dei diritti connessi di attori e doppiatori "Artisti 7607"¹⁶⁵ ha recentemente instaurato un'azione legale presso il Tribunale di Roma, puntando i riflettori sull'attività delle *collecting* nel nostro Paese. L'azione è stata rivolta alla piattaforma streaming Netflix per ottenere il pagamento di somme dovute agli artisti, clienti rappresentati dalla società, sulla base dell'articolo 84 LDA che prevede la corresponsione di un equo e proporzionato compenso ad artisti, interpreti ed esecutori per l'utilizzo da parte degli organismi di emissione delle opere poste sotto tutela. La *collecting* aveva trascorso più di otto anni in trattativa con Netflix per la determinazione dei compensi dovuti ai suoi mandatarî,

¹⁶⁴Nicola Donà, "Comprendere copyright, licenze e sincronizzazione della musica con Virginie Berger", Blog LANDR, 2 maggio 2024.

<https://blog.landr.com/it/copyright-licenze-e-sincronizzazione-della-musica/>

¹⁶⁵Società cooperativa a responsabilità limitata fondata nel 2010 in Italia che, in qualità di organismo di gestione collettiva, opera nella raccolta e nella distribuzione dei proventi per equo compenso, equa remunerazione e copia privata spettanti agli artisti interpreti esecutori del settore video (ai sensi degli articoli 80, 84 e 71 *septies* e *octies* della legge 633/1941).

senza ottenere alcun risultato concreto, nonostante il Decreto legislativo numero 35 del 2017 all'articolo 23 stabilisca che gli utilizzatori devono, entro novanta giorni dal momento dell'utilizzazione del materiale protetto, informare gli organismi di gestione collettiva in merito alle modalità di riscossione dei proventi destinati ai titolari dei diritti delle opere protette¹⁶⁶.

Gli artisti rappresentati dalla società di gestione coinvolta, fra cui Michele Riondino, attore e regista italiano, sostengono che il mancato pagamento sia sintomo di un tentativo da parte delle piattaforme di chiudere accordi al ribasso e forzare l'imposizione alla globalità del mercato delle stesse cifre, in modo da garantire il mantenimento di una soglia bassa di compensi riservati agli artisti¹⁶⁷.

L'AgCom si è pronunciata sulla questione con la delibera numero 220 del 2023¹⁶⁸, stabilendo che il Decreto legislativo 35, nello stabilire gli obblighi di trasparenza ed informazione fra le parti, si riferirebbe alla fase precontrattuale dell'accordo e che, tra le altre cose, abbia valenza sia nei confronti della piattaforma di streaming, obbligata a fornire informazioni in merito alle modalità di pagamento delle remunerazioni per gli artisti, sia verso la società di gestione che deve impegnarsi a fornire, in questo caso a Netflix, i dati relativi alle tariffe previste dalla società ed il livello di rappresentatività sul mercato per arrivare ad un definitivo accordo negoziale.

Sul tema degli obblighi di informazione AgCom è tornata a pronunciarsi anche nel maggio 2024 con la delibera numero 95¹⁶⁹, con particolare attenzione alla trasparenza richiesta

¹⁶⁶Sveva Ruggiero, "Il ruolo delle collecting societies nella protezione del diritto d'autore: due casi a confronto", Rivista di diritto dei media Media Laws, 12 novembre 2024.

<https://www.medialaws.eu/rivista/il-ruolo-delle-collecting-societies-nella-protezione-del-diritto-dautore-due-casi-a-confronto/>

¹⁶⁷Il Sole 24 ore, "Attori contro Netflix, la Artisti 7607 porta in tribunale il gigante dello streaming", 9 aprile 2024.

<https://www.ilsole24ore.com/art/attori-contro-netflix-artisti-7607-porta-tribunale-gigante-streaming-AFHWB8QD#>

¹⁶⁸ Conclusione del procedimento avviato nei confronti della società Netflix International B.V. per la violazione dell'articolo 23, commi 1 e 2, del decreto legislativo 15 marzo 2017, n. 35 (Contestazione 11/22/DSDI - n°proc. 13-GG), Roma, 31 agosto 2023

<https://www.agcom.it/provvedimenti/delibera-220-23-cons>

¹⁶⁹Regolamento recante attuazione degli articoli 18-bis, 46-bis, 80, 84, 110-ter, 110-quater, 110-quinquies, 110-sexies, 180ter della legge 22 aprile 1941, n. 633 come novellata dal decreto legislativo 8 novembre 2021, n. 177, Roma, 15 maggio 2024.

<https://www.agcom.it/provvedimenti/delibera-95-24-cons>

dall'articolo 110^{quater} della Legge 633 sul diritto d'autore precisando il diritto di autori e editori di ottenere indicazioni sufficientemente aggiornate e complete da parte di chi ha ottenuto dagli stessi in licenza o trasferimento i diritti. La pronuncia dell'Autorità ha messo in luce, da una parte l'obbligo di informazione proattiva di cessionari e licenziatari con cui gli autori abbiano sottoscritto un accordo, anche in assenza di esplicita richiesta e, dall'altra, il dovere dei sub licenziatari che si sono visti trasferire in un momento successivo i diritti di sfruttamento, di trasmettere informazioni su sollecitazione degli aventi diritto¹⁷⁰.

Tornando all'azione portata dinanzi al Tribunale di Roma da parte della società di gestione collettiva "Artisti 7607", il colosso dello streaming mondiale, Netflix, ha ribattuto che il compenso degli artisti, interpreti ed esecutori rappresentati per loro una priorità e che *"per molti anni abbiamo cercato di raggiungere un accordo con Artisti 7607 e abbiamo fornito loro tutte le informazioni previste dalla legge, come riconosciuto dall'AgCom nella sua decisione dello scorso anno"*.

Infatti, prima della fondazione di Artisti 7607, un altro ente monopolistico si occupava di riscuotere i proventi derivanti dai diritti d'autore, l'IMAIE, chiuso per incapacità di distribuzione efficace dei compensi e riformato più di recente del Nuovo IMAIE, oggi responsabile della raccolta e redistribuzione dei diritti connessi ad un elevato numero di artisti italiani ed in collaborazione con Netflix che sostiene di aver raggiunto da anni un accordo solido con l'ente, ritenuto però ancora insufficiente da Artisti 7607 che ha più volte accusato IMAIE di concorrenza sleale. Lo stesso ente aveva a sua volta denunciato la società di gestione collettiva, giudicata colpevole con sentenza di aver riscosso il compenso in nome di associati per i quali non aveva diritto di lavorare e che dunque non rappresentava in quel momento¹⁷¹.

¹⁷⁰Sveva Ruggiero, *"Il ruolo delle collecting societies nella protezione del diritto d'autore: due casi a confronto"*, Rivista di diritto *Media Laws*, 12 novembre 2024.
<https://www.medialaws.eu/rivista/il-ruolo-delle-collecting-societies-nella-protezione-del-diritto-dautore-due-casi-a-confronto/>

¹⁷¹ Il Post, *"Perché anche gli attori italiani protestano contro Netflix"*, 10 aprile 2024.
<https://www.ilpost.it/2024/04/10/attori-causa-netflix/>

Infine, Netflix sostiene che la società di gestione che ha sollevato per prima l'azione penale non voglia in alcun modo accettare le offerte di pagamento fino ad oggi proposte¹⁷².

Il ruolo delle *collecting societies* è ben definito anche dalla normativa comunitaria ma, nonostante questo, più volte la Corte di giustizia dell'Unione europea è stata chiamata a chiarire alcune circostanze. Un esempio è rinvenibile nella causa C-723/22¹⁷³ la cui sentenza definitiva è stata emessa nell'aprile del 2024 nel tentativo, da parte della Corte, di dare un significato più chiaro e uniforme di "comunicazione al pubblico", nozione contenuta all'interno della Direttiva 29 CE del 2001.

MPLC¹⁷⁴, ente internazionale che si occupava di autorizzare la visione al pubblico di opere audiovisive, sosteneva che una catena alberghiera tedesca, che trasmetteva quotidianamente contenuti televisivi presso la propria struttura tramite rete interna, avrebbe dovuto richiedere un permesso speciale agli autori per quell'attività, già permessa, secondo l'albergo, da licenza precedentemente ottenuta.

La Corte di giustizia ha dichiarato che la trasmissione di opere protette all'interno di una struttura alberghiera è effettivamente configurabile in un'azione informata ed a carattere lucrativo di comunicazione al pubblico, individuabile nella clientela che vi alloggia, indipendentemente dalla modalità di trasmissione prescelta, ai sensi dell'articolo 3 paragrafo 1 della Direttiva 29/2001 CE.

Le controversie, nazionali e comunitarie, relative la gestione dei diritti d'autore indicano la volontà di acquisire una visione sempre più chiara ed univoca del ruolo delle *collecting societies* nella gestione dei diritti d'autore e connessi, dotando anche autori, artisti ed interpreti di strumenti e maggiori garanzie per un efficiente controllo sullo sfruttamento delle proprie opere e, dunque, anche sui compensi che ne derivano.

¹⁷² THR Roma, "Da Marcorè a Germano, Artisti 7607 porta Netflix in tribunale. I compensi sono inaccettabili, le autorità devono intervenire", Hollywood Reporter, 9 aprile 2024.

<https://www.hollywoodreporter.it/industry/da-marcore-a-germano-artisti-7607-porta-netflix-in-tribunale-i-compensi-sono-inaccettabili-le-autorita-devono-intervenire/100802/#:~:text=Sono%20tanti%20gli%20artisti%20che,%2C%20Cinzia%20Mascoli%20Valerio%20Mastandrea>.

¹⁷³ Sentenza della Corte di giustizia, 11 aprile 2024, *Citadines Betriebs GmbH contro MPLC Deutschland GmbH*, C-723/22.

<https://e-justice.europa.eu/ecli/ECLI:EU:C:2024:289>

¹⁷⁴ *Motion Picture Licensing Company*

2.2. Direttiva *Copyright*: un tentativo di riequilibrio

Importante passo nel percorso verso una gestione più equilibrata del sempre più articolato mondo dei diritti d'autore e connessi è stato compiuto con la trasposizione all'interno dell'ordinamento del nostro Paese della Direttiva europea numero 790 del 2019, anche nota come Direttiva *Copyright*¹⁷⁵.

Tale integrazione è stata possibile grazie al Decreto legislativo numero 177 del 2021 che, a sua volta, ha apportato rilevanti modifiche alla Legge 633 sul diritto d'autore, come la già menzionata introduzione dell'articolo 110*quater*, con riferimento alla prescrizione di obblighi informativi in favore di artisti, esecutori e interpreti verso gli utilizzatori delle opere, in merito alle modalità di sfruttamento delle stesse e dei ricavi generati di conseguenza e la previsione di sanzioni amministrative eventualmente impartite dall'AgCom in presenza di violazioni¹⁷⁶.

Il provvedimento, approvato in via definitiva dal Consiglio dell'Unione europea, contiene disposizioni che si prefiggono di adattare il sistema di tutela del diritto d'autore alla nuova era digitale, nel tentativo ulteriore di armonizzare il quadro a livello comunitario. Inoltre, il legislatore europeo si propone di colmare le lacune e rimediare alla mancanza di previsioni in merito alla ripartizione dei proventi, in gergo *value gap*, fra i titolari dei contenuti e i provider di quei servizi che ne consentono la condivisione sul web.

La Direttiva non è indirizzata solamente alla generalità dei cittadini dell'Unione, ma anche, in particolar modo, agli operatori del campo dell'istruzione, della preservazione della cultura, della stampa e della creatività, le piattaforme online ed i servizi di musica in streaming.

Oltre ad introdurre rilevanti novità *in favor* degli editori della stampa, la Direttiva irrobustisce la posizione dei creatori e degli operatori del settore musicale così che si vedano riconosciuto,

¹⁷⁵Direttiva (UE) 2019/790 del Parlamento europeo e del Consiglio, del 17 aprile 2019, sul diritto d'autore e sui diritti connessi nel mercato unico digitale e che modifica le direttive 96/9/CE e 2001/29/CE (Testo rilevante ai fini del SEE.).

<http://data.europa.eu/eli/dir/2019/790/oj>

¹⁷⁶Sveva Ruggiero, "Il ruolo delle collecting societies nella protezione del diritto d'autore: due casi a confronto", Rivista di diritto *Media Laws*, 12 novembre 2024.

<https://www.medialaws.eu/rivista/il-ruolo-delle-collecting-societies-nella-protezione-del-diritto-dautore-due-casi-a-confronto/>

a fronte dell'avvento del digitale, un efficace controllo sulla dispersione dei propri contenuti e sui dovuti compensi. Infatti, l'articolo 18 sancisce il principio della remunerazione proporzionata e adeguata spettante ad autori e artisti e la possibilità per questi ultimi di ottenere dati ed informazioni chiare sulle modalità di utilizzo delle loro opere, ai sensi dell'articolo 19. Le disposizioni successive garantiscono, inoltre, un sistema di automatica regolazione contrattuale in favore di autori ed artisti nel caso in cui la somma originariamente stabilita si rivelasse non più proporzionata e la possibilità di revoca per gli stessi dei diritti sulle proprie opere trasferiti in precedenza a produttori e editori se questi non abbiano propriamente esercitato i diritti di sfruttamento previsti.

Altro elemento chiave del provvedimento attiene al ruolo delle piattaforme di fornitura di servizi online che devono dotarsi di misure sufficienti a garantire il rispetto degli accordi stretti con i titolari dei diritti, tecnologie capaci di individuare e bloccare il caricamento e la diffusione di contenuti illeciti e fare riferimento al proprio dovere di trasparenza nel fornire opportune informazioni ai titolari dei diritti. Anche gli utenti vengono coinvolti nella corretta gestione delle piattaforme tramite la predisposizione di meccanismi di reclamo e contestazione contro specifici contenuti caricati e che violano potenzialmente le norme, fatta salva la libertà di espressione degli utilizzatori, così come descritto dai paragrafi 7 e 9 dell'articolo 17 della Direttiva.

Infine, viene disciplinato il fenomeno del *text and data mining*, che consiste dell'estrazione di un testo o parte di esso per fini didattici, di ricerca o di tentativo di conservazione del patrimonio cultura, figurando una rilevante eccezione rispetto al diritto d'autore¹⁷⁷.

¹⁷⁷Dipartimento per gli Affari Europei, "Approvata la Direttiva che riforma il diritto d'autore", 15 aprile 2019. <https://www.affarieuropei.gov.it/it/comunicazione/notizie/approvata-direttiva-copyright/>

2.2.1. L'implementazione italiana

Particolare attenzione merita il Decreto legislativo numero 177 dell'8 novembre 2021¹⁷⁸, entrato in vigore il 12 dicembre 2021, già richiamato il precedenza.

Con tale provvedimento, il legislatore nazionale ha dato attuazione alla Direttiva *Copyright*, introducendo rilevanti modifiche alla Legge sul diritto d'autore, numero 633 del 1941. Il Decreto si concentra, in particolare, sugli usi digitali più recenti delle opere e dei contenuti tutelati.

Tra le innovazioni di maggior rilievo, si segnala l'introduzione dell'articolo 43*bis*, il quale attribuisce agli editori di pubblicazioni giornalistiche, operanti in forma singola, associata o consorziata, specifici diritti esclusivi di riproduzione e comunicazione al pubblico, ai sensi degli articoli 13 e 16 della Legge 633, esercitabili in relazione all'utilizzo online delle pubblicazioni giornalistiche da parte dei prestatori di servizi della società dell'informazione; lo stesso articolo prevede, inoltre, che i prestatori di servizi siano tenuti a riconoscere agli editori un equo compenso stabilito per mezzo di un accordo fra le parti, da determinarsi, tra le altre cose, sulla base di numero di consultazioni dell'articolo, anni di attività e rilevanza dell'editore sul mercato e numero di giornalisti impiegati. Infine, i prestatori di servizi sono tenuti, su richiesta degli interessati, a fornire tutti i dati necessari ai fini della determinazione del compenso¹⁷⁹.

L'articolo 102*sexies* chiarisce la definizione di prestatore di servizi di condivisione di contenuti online, precisando che questi ultimi, consentendo l'accesso del pubblico a opere protette caricate dagli utenti, realizzano un atto di comunicazione o messa a disposizione al pubblico, lecito solo se preceduto da un'autorizzazione rilasciata dai titolari dei diritti oppure tramite la stipula di accordi di licenza.

¹⁷⁸Decreto legislativo 8 novembre 2021, numero 177, “Attuazione della direttiva (UE) 2019/790 del Parlamento europeo e del Consiglio, del 17 aprile 2019, sul diritto d'autore e sui diritti connessi nel mercato unico digitale e che modifica le direttive 96/9/CE e 2001/29/CE. (21G00192) (GU Serie Generale n.283 del 27-11-2021)”. <https://www.gazzettaufficiale.it/eli/id/2021/11/27/21G00192/sg>

¹⁷⁹ Dipartimento per l'informazione e l'editoria, “Decreto legislativo 8 novembre 2021, n. 177”, 29 novembre 2021. <https://www.informazioneeditoria.gov.it/it/notizie/decreto-legislativo-8-novembre-2021-n-177-recepimento-della-direttiva-ue-2019789-del-parlamento-europeo-e-del-consiglio-del-17-aprile-2019/>

La disposizione successiva, la 102*septies*, prevede che quanto disposto ai sensi dell'articolo 102*sexies* sia applicabile anche ai nuovi operatori del mercato digitale all'interno dell'Unione europea, fatto salvo la possibilità per gli utenti di esercitare i propri diritti di citazione, critica e recensione nel rispetto dei limiti previsti dalla legge e a patto che la disponibilità delle opere non venga pregiudicata. Gli articoli successivi, inoltre, disciplinano le modalità attraverso le quali gli utenti possono richiedere la disabilitazione dell'accesso o la rimozione di opere o materiali, fornendo le relative motivazioni.

Una seconda novità introdotta dal Decreto è riscontrabile nell'introduzione del Titolo II*quinquies*, dedicato all'utilizzo di opere e materiali fuori commercio, fissandone le conseguenze giuridiche e stabilendo che, in caso non vi siano organismi di gestione collettiva sufficientemente rappresentativi per le opere, gli istituti culturali possono autonomamente procedere alla riproduzione, comunicazione al pubblico, estrazione, traduzione, adattamento e modifica delle opere fuori commercio, se ciò avviene per scopi non commerciali.

Ulteriore innovazione è riscontrabile all'articolo 70*bis* che prevede che siano considerati non soggetti a restrizioni i diritti relativi al riassunto, citazione, riproduzione, traduzione, adattamento di brani o parti di opere, nonché la loro comunicazione al pubblico, purché effettuati tramite mezzi digitali.

Per quanto riguarda i diritti degli artisti interpreti ed esecutori, l'articolo 80 e seguenti disciplinano i diritti esclusivi di tali soggetti riguardo alla messa a disposizione del pubblico delle loro prestazioni artistiche, stabilendo che essi abbiano diritto ad un'equa remunerazione in caso di cessione dei loro diritti a produttori di fonogrammi e che possano autorizzare il noleggio delle registrazioni delle loro prestazioni.

L'art. 110*ter* regola le dispute derivanti dalla stipulazione di contratti per la concessione di licenze per lo sfruttamento delle opere audiovisive sulle piattaforme online di streaming, stabilendo che le parti coinvolte possano richiedere l'intervento di AgCom per ricevere indicazioni sulle soluzioni negoziali appropriate. Lo stesso articolo, al comma quarto, impone un obbligo di informazione a carico dei soggetti che detengono i diritti di sfruttamento nei confronti di autori ed artisti, riguardo l'identità dei soggetti coinvolti nelle cessioni o licenze, le modalità di sfruttamento delle opere e prestazioni artistiche e ricavi generati.

Inoltre, il comma cinque rimarca che ad autori ed artisti spetta una remunerazione adeguata per lo sfruttamento delle loro opere o prestazioni artistiche dal momento in cui il compenso originariamente concordato risulti sproporzionato.

Infine, l'articolo 110*sexies* disciplina la risoluzione delle controversie relative agli obblighi di trasparenza imposti dal comma quarto della stessa disposizione ed al meccanismo di adeguamento contrattuale, stabilendo anche che le parti sono libere di rivolgersi ad AgCom per la risoluzione delle controversie, da compiersi entro novanta giorni dall'accoglimento richiesta¹⁸⁰.

L'ultimo atto di recepimento della Direttiva *Copyright* è stato compiuto da AgCom, in qualità di autorità dotata di ampi poteri sanzionatori e di vigilanza in campo di diritto d'autore, con la Delibera 95/24/CONS¹⁸¹, in tema di assistenza negoziale alle parti per la conclusione di licenze d'uso di opere audiovisive su servizi di video in streaming, regolamentazione dei diritti degli autori e degli artisti interpreti ed esecutori a ricevere informazioni e adeguamenti contrattuali, licenze collettive estere e risoluzione di controversie.

La suddetta Delibera conferma la necessità di garantire agli autori maggiore trasparenza ed equità nella distribuzione dei proventi ricavati allo sfruttamento delle proprie opere, assicurando corretta proporzionalità rispetto al valore economico concretamente generato. Per questo motivo, l'articolo 5 ha introdotto specifici obblighi di informazione in capo a cessionari e licenziatari per quanto riguarda l'utilizzo delle opere e, conformemente all'articolo 110-quinquies LDA, è previsto un meccanismo di adeguamento contrattuale, disciplinato dall'articolo 6 della Direttiva, così che gli autori ottengano un compenso supplementare qualora quello pattuito in origine si riveli sproporzionatamente basso. AgCom propone poi, all'articolo 8, di effettuare una valutazione annuale della rappresentatività degli organismi di gestione collettiva, sulla base di criteri quali la tipologia dei titolari dei diritti,

¹⁸⁰Leonardo Serra, “*Copyright e diritti nel mercato digitale: attuata la Direttiva UE*”, 14 dicembre 2021. <https://www.altalex.com/documents/news/2021/12/14/copyright-e-diritti-nel-mercato-digitale-attuata-la-direttiva-ue>

¹⁸¹Delibera 95/24/CONS, “*Regolamento recante attuazione degli articoli 18bis, 46bis, 80, 84, 110ter, 110quater, 110quinquies, 110sexies, 180ter della legge 22 aprile 1941, n. 633 come novellata dal decreto legislativo 8 novembre 2021, n. 177*”, 17 aprile 2024. <https://www.agcom.it/provvedimenti/delibera-95-24-cons>

le forme di sfruttamento economico e l'effettivo utilizzo delle opere.

La Delibera tutela, inoltre, l'autonomia degli autori, riconoscendo loro la possibilità di escludere le proprie opere dalle licenze collettive estese e gestite dagli organismi di gestione collettiva più rappresentativa, disciplinando il punto agli articoli 7 e 10.

Infine, AgCom lascia spazio, con gli articoli 12 e seguenti, alla regolamentazione delle procedure di risoluzione delle controversie in tema di mancata informazione e adeguamento dei compensi, oltre che all'intervento sostitutivo dell'Autorità stessa nella determinazione del compenso nei casi di mancato accordo fra le parti, nell'ambito di un più ampio potere di vigilanza, ai sensi degli articoli 17 e seguenti¹⁸².

La *ratio* della delibera sta nel tentativo di pubblicizzazione e regolamentazione di alcune questioni tecniche legate al mondo digitale, rimaste lacunose o poco chiare, fra cui quella legata alla risoluzione delle controversie in tema di violazione degli obblighi di comunicazione ed informazione riguardo i contratti di licenza e trasferimento dei diritti, ancora permeata da un senso di sfiducia verso la competenza delle sedi giudiziali ordinarie per questioni di costi e tempistiche. Nonostante questo, è importante sottolineare l'assenza di un'espressa incompatibilità fra l'intervento dell'Autorità e la percorribilità delle vie giudiziarie ordinarie tanto che, qualora nel corso del procedimento una delle parti avvii una conciliazione, una mediazione o una negoziazione assistita rimettendo ad essa la cognizione della medesima controversia, il procedimento può essere sospeso a discrezione dell'autorità che, eventualmente, può scegliere di procedere nonostante la pendenza del giustizio ordinario.

L'avvio di un procedimento dinanzi all'autorità giudiziaria ordinaria non provoca l'archiviazione automatica del procedimento instaurato davanti ad AgCom, con la possibile conseguenza che si originino conflitti fra le decisioni eventualmente emesse dai diversi organi.

Sebbene sia complesso prevedere gli effetti concreti della Delibera 95/24/CONS, è pacifico affermare che una maggiore trasparenza potrebbe rafforzare la fiducia degli autori nei

¹⁸²Licia Garotti, Mattia Pivato, *“Il nuovo Regolamento AGCOM: l'ultimo atto del “remuneration chapter” della Direttiva Copyright”*, 30 maggio 2024.
<https://ntplusdiritto.ilsole24ore.com/art/il-nuovo-regolamento-agcom-l-ultimo-atto-remuneration-chapter-direttiva-copyright-AGOTe7J>

confronti degli organismi di gestione e migliorare la negoziazione dei diritti, favorendo, inoltre, una più ampia partecipazione degli autori e un incremento delle opere disponibili, con effetti positivi anche sui ricavi.

Altra questione di cui AgCom viene investita a seguito del regolamento è quella relativa all'adeguamento contrattuale per le ipotesi in cui la retribuzione degli autori e degli artisti interpreti ed esecutori risulti sproporzionatamente bassa rispetto al successo dell'opera *ex post*. Anche per le controversie relative alla violazione dei diritti d'autore online, disciplinate dalle Delibera 680/23/CONS, le parti possono presentare istanza per richiedere l'intervento di AgCom che interviene qualora ritenga la richiesta ammissibile ed analizza memorie e documenti eventualmente presentati dalle parti. L'ordine che ne deriva deve essere adempiuto dalla parte soccombente nel rispetto dei termini previsti dal provvedimento e, in caso di inadempienza, AgCom ha la facoltà di sanzionare i trasgressori tramite l'applicazione di una sanzione pecuniaria¹⁸³.

Al di là delle singole previsioni, la Direttiva *Copyright* si propone un fine decisamente complicato, ovvero quello di trovare un bilanciamento fra la libertà degli utilizzatori e la tutela e sviluppo del settore creativo e culturale, tenendo conto della sfida determinata dal mercato digitale. Proprio per questo motivo, le disposizioni tendono a rimanere quanto più possibile elastiche, per evitare che il dinamico scenario odierno conduca ad esiti distorsivi e dannosi per i diritti individuali.

Malgrado il generale entusiasmo nei confronti delle novità introdotte dalla Direttiva *Copyright*, alcuni Paesi non ravvisano nel testo soddisfacente tutela della libertà di informazione, espressione e creatività: lo stesso Governo italiano, insieme a Svezia, Finlandia, Lussemburgo, Polonia e Paesi Bassi aveva, in un primo momento, votato contro l'adozione del provvedimento¹⁸⁴.

¹⁸³Simona Lavagnini, “Regolamento AgCom sul diritto d'autore: novità e problemi”, 6 giugno 2024. <https://www.agendadigitale.eu/mercati-digitali/nuovo-regolamento-agcom-sul-diritto-d'autore-novita-e-problemi/>

¹⁸⁴Dipartimento per gli Affari Europei, “Approvata la Direttiva che riforma il diritto d'autore”, 15 aprile 2019. <https://www.affarieuropei.gov.it/it/comunicazione/notizie/approvata-direttiva-copyright/>

Anche Caterina Sganga, coordinatrice del progetto *Recreating Europe*¹⁸⁵, nel suo saggio intitolato “*Dall’armonizzazione alla frammentazione: obiettivi e fallimenti della Direttiva Copyright in materia di ricerca, educazione e accesso al patrimonio culturale*”, sostiene che il provvedimento europeo, risultato della ricerca di un punto di svolta nell’approccio al diritto d’autore, si sia rivelato fallimentare. Il testo appare, secondo l’autrice, piuttosto frammentato e disorganico, oltre che tutt’altro che orientato verso l’obiettivo di bilanciamento promosso in fase di proposta della Direttiva. Dimostrazione di ciò, sarebbero i numerosi interventi della Corte di giustizia dell’Unione europea, mirati a fare chiarezza in merito alle norme troppo elastiche, incapaci di delineare confini idonei alla comprensione, spingendo la stessa Corte a fare affidamento all’interpretazione teleologica del testo per evidenziare i concetti principali e circoscrivere le eccezioni. La conseguenza è stata l’estensione, talvolta eccessiva, di specifiche disposizioni ad ambiti lasciati volutamente ambigui, non espressamente disciplinati ma esigenti di un altrettanto urgente bilanciamento. Inoltre, molte pronunce della Corte si sono incentrate sul chiarimento dei margini di discrezionalità concessi agli Stati membri dell’Unione in fase di trasposizione delle norme da armonizzare a livello comunitario¹⁸⁶.

Nonostante le considerazioni contrarie, va rimarcato che il legislatore europeo ha raggiunto, almeno parzialmente, l’obiettivo di realizzare un’operazione di omogenizzazione fra le normative comunitarie in materia di diritto d’autore, limitare le incompatibilità fra gli Stati membri dell’Unione e ottimizzare le procedure di concessione delle licenze per l’accesso ai contenuti, cercando di garantire un livello di tutela sufficientemente idoneo a incoraggiare la creatività ed il libero accesso di utenti e professionisti ai servizi digitali entro i confini del mercato unico. A tal proposito, il legislatore ha ritenuto necessaria la stesura degli articoli 3

¹⁸⁵Iniziativa di ricerca finanziata dalla Commissione europea, ricompresa nel programma Horizon 2020, avviata nel gennaio del 2020 e conclusa nel marzo del 2023. Il progetto aveva lo scopo di analizzare e rimodellare la legislazione in tema di diritto d’autore e connessi in era digitale per promuovere una produzione creativa più diversificata e garantire un libero ed inclusivo accesso alla cultura.

¹⁸⁶Caterina Sganga, “*Dall’armonizzazione alla frammentazione: obiettivi e fallimenti della Direttiva Copyright in materia di ricerca, educazione e accesso al patrimonio culturale*”, *Rivista italiana di informatica e diritto*, 2023 - <https://www.rivistaitalianadiinformaticaediritto.it/index.php/RIID/article/view/140/116> - tratta dal saggio “*Ricerca, educazione e accesso al patrimonio culturale. Un confronto fra diritti fondamentali ed eccezioni al diritto d’autore*”, a cura di Deborah De Angelis, Sebastiano Faro e Ginevra Peruginelli, 2023. <https://www.rivistaitalianadiinformaticaediritto.it/index.php/RIID/article/view/136/112>

e 4 della Direttiva *Copyright*, in merito alle tecniche di estrazione di dati per scopi di ricerca o di attività didattica di cui si è già fatta menzione precedentemente, attività che, come espressamente indicato all'articolo 8 “*possono arrecare beneficio (...) alla comunità di ricerca e, in tal modo, sostenere l'innovazione*”. In favore del libero accesso alla cultura, ne consegue che le entità di ricerca non siano più assoggettate alle limitative disposizioni in tema di banche dati e riproduzione che riconoscevano agli autori la facoltà di permettere o meno l'accesso alle proprie opere. In tal senso, la Direttiva ha previsto l'instaurazione di una comunicazione attiva e trasparente tra i titolari dei diritti e gli enti, così che di comune accordo potessero determinare la forma migliore per impiegare le eccezioni¹⁸⁷.

Nell'operare un confronto fra gli Stati membri dell'Unione, risultano evidenti alcune differenze nella gestione e nell'interpretazione delle disposizioni, delineando una situazione di dualismo all'interno del sistema comunitario: da una parte Paesi come Italia, Ungheria, Repubblica Ceca, Olanda, Irlanda, Germania e Francia che già nel 2020 avevano intrapreso, sebbene in fasi differenti, un procedimento di recepimento della Direttiva e, dall'altra, Stati membri come Spagna, Svezia, Polonia, Danimarca che non avevano ancora avviato alcun *iter* di adeguamento.

È interessante, in parallelo, accennare anche all'introduzione della Canon Tax¹⁸⁸, approvata dalla Camera spagnola nel 2014 nel tentativo di riformare l'allora vigente legge sul diritto d'autore: secondo la nuova legge, gli aggregatori di notizie come Google avrebbero dovuto pagare agli autori un canone per l'utilizzo, anche parziale, delle loro opere, senza che questi ultimi potessero rinunciare, con la previsione di un sistema sanzionatorio per i trasgressori. In risposta, *Google Spain* aveva minacciato di chiudere il servizio *Google news*¹⁸⁹ in territorio spagnolo, generando una notevole riduzione di traffico alle pubblicazioni spagnole¹⁹⁰.

¹⁸⁷Lucio Casalini, “*Accesso e digitalizzazione nella Direttiva copyright*”, 2021.

https://www.academia.edu/49003718/Accesso_e_digitalizzazione_nella_direttiva_copyright

¹⁸⁸ Legge entrata a far parte dell'ordinamento spagnolo a sostituzione di alcune norme della precedente Legge sulla Proprietà Intellettuale (*Ley de Propiedad Intelectual*) con l'obiettivo di disciplinare il rapporto fra motori di ricerca, aggregatori di notizie e testate giornalistiche online.

¹⁸⁹Servizio online di aggregazione di notizie edito da Google.

¹⁹⁰Antonio Allocca, “*Recepimento della Direttiva copyright: a che punto sono gli Stati?*”, 30 settembre 2020. https://www.academia.edu/49003718/Accesso_e_digitalizzazione_nella_direttiva_copyright

Soluzione simile, inoltre, è stata adottata in Germania nel 2013. Difatti, una legge aveva riconosciuto agli editori la facoltà di accordare ai motori di ricerca il permesso di utilizzare i propri contenuti e opere ma gli stessi autori avevano rinunciato a percepire i compensi quando *Google News*, in risposta alle pretese di pagamento delle licenze di autorizzazione, aveva smesso di adoperare le pubblicazioni, rimuovendo una quantità tale di link da determinare un calo radicale di traffico in rete¹⁹¹.

Il primo marzo del 2013, il *Bundestag*, il Parlamento tedesco, ha emesso il provvedimento noto come “*Leistungsschutzrech für presseveleger*” (Diritti di tutela delle prestazioni degli editori di stampa), contenente importanti modifiche rispetto alla prima stesura, presentata nell’agosto del 2012. Viene stabilito che i motori di ricerca e gli aggregatori di notizie, come Google, potranno utilizzare solamente singole parole o brevi estratti dei prodotti editoriali liberamente disponibili in rete; al contrario, qualora desiderassero utilizzare porzioni più ampie di testo o i contenuti nella loro interezza, sarà necessario corrispondere un compenso agli editori tedeschi per il materiale utilizzato.

La nuova legge ha da subito sollevato qualche problema interpretativo, in quanto il legislatore non ha chiarito immediatamente la corretta interpretazione di “brevi estratti”, termine vago che non agevola la comprensione univoca della materia, affidata alla discrezione dei singoli giudici nazionali¹⁹².

Come già accennato, la nuova normativa non ha riscosso successo fra gli editori e, poco dopo, la Corte di Giustizia europea ha dichiarato l’illegittimità del provvedimento tedesco sulla base del principio comunitario della necessaria previa notifica della previsione nazionale alla Commissione europea. La Germania avrebbe dovuto, dunque, comunicare alla Commissione l’emissione del provvedimento prima di promulgarlo per permettere la verifica della compatibilità con le norme del mercato interno¹⁹³.

¹⁹¹ Il Post, “*La Google Tax spagnola*”, 3 agosto 2014.

<https://www.ilpost.it/2014/08/03/google-tax-spagnola/>

¹⁹² Il Post, “*Google e la legge tedesca sul copyright*”, 4 marzo 2013.

<https://www.ilpost.it/2013/03/04/google-e-la-legge-tedesca-sul-copyright/>

¹⁹³Giorgia Crimi, “*Snippet vietati in Germania: la Corte di giustizia europea dà ragione a Google*”, 20 settembre 2019.

<https://www.dirittodautore.it/news/sentenzenews/snippet-vietati-in-germania-la-corte-di-justizia-europea-da-ragione-a-google/>

A seguito di ciò, ogni giudizio avviato in Germania contro Google News è stato travolto. La Francia, pur posizionandosi fra i primi Paesi ad essersi mobilitato nella procedura di recepimento della Direttiva, completata nel luglio 2019 con l’emanazione della Legge numero 775, ha testimoniato come la mancata collaborazione dei colossi digitali possa compromettere in concreto l’effettività delle nuove norme. Anche in Francia, infatti, Google aveva acconsentito di mostrare estratti di articoli solo a patto che gli editori gli concedessero licenze gratuite e, pur di non rinunciare all’indicizzazione, gli editori avevano accettato. Come prevedibile dall’esperienza tedesca e spagnola, chi invece aveva scelto di pretendere il pagamento per l’utilizzo dei propri contenuti aveva assistito ad un notevole calo del traffico internet sui propri siti. Nel 2020, l’Antitrust francese è intervenuto sul punto con una decisione urgente¹⁹⁴, definendo il comportamento di Google un “*abuso di posizione dominante*”. Come conseguenza del mancato rispetto delle ingiunzioni pronunciate contro la piattaforma, l’Autorità ha inflitto¹⁹⁵ una sanzione pari a 500 milioni di euro, accompagnata dall’ordine di soddisfare le richieste degli editori che si dimostrassero intenzionati a riavviare le negoziazioni, presentando loro un’offerta di remunerazione idonea, completa di informazioni necessarie per compiere una valutazione in merito entro due mesi dalle richieste. L’Antitrust ha inoltre previsto una sanzione pecuniaria aggiuntiva pari a 300 mila euro per ogni giorno di ritardo.

Google ha argomentato che, per legge, non sarebbe proibito richiedere il consenso degli editori per l’utilizzo di parti delle loro pubblicazioni a titolo gratuito. In risposta, l’Autorità ha ribadito che la nuova normativa sul tema prevede che gli editori debbano trovarsi nelle condizioni di poter richiedere un’equa remunerazione per lo sfruttamento delle proprie opere per mezzo di una negoziazione fra parti ma il categorico rifiuto di Google ad avviare le trattative era entrato in conflitto con la *ratio* della norma¹⁹⁶.

¹⁹⁴ Decisione 20-MC, 1 aprile 2020.

¹⁹⁵ Decisione 21-D-17, 12 luglio 2021.

¹⁹⁶ Maria Giusti, “*La responsabilizzazione degli operatori digitali a contrasto del value gap: la Direttiva Copyright e le scelte dell’Italia*”, Rivista della Regolamentazione dei mercati, 2022.

<https://iris.luiss.it/retrieve/fe0f5666-4fc0-4fef-9814-573dc7f081dd/La%20responsabilizzazione%20degli%20operatori%20digitali.pdf>

Anche gli Stati Uniti hanno lavorato, a fronte dell'avvento del mondo digitale, per aggiornare la normativa in tema di *copyright*, approvando nel 2018 il Music Modernization Act¹⁹⁷. Rispetto all'opera di riforma compiuta dal legislatore europeo, quella americana risulta meno invasiva e si incentra sul pagamento garantito per legge dei diritti connessi sulle incisioni realizzate prima del 1972, sull'estensione della distribuzione dei diritti connessi ai produttori e sull'imposizione, in capo ai servizi di streaming, di modalità più semplici e veloci di aggiornamento delle licenze e di pagamento ai titolari delle opere protette.

Gli Stati Uniti, rispetto all'Europa, dimostrano maggior coinvolgimento nella tutela dei singoli, titolari di contenuti protetti dal diritto d'autore, tramite l'introduzione di disposizioni specificamente previste per gli attori del panorama musicale digitale: ai cantautori viene assicurato il supporto di organismi di riunione di *royalties* e licenze più trasparenti e funzionali, quali BMI e ASCAP¹⁹⁸; agli artisti viene garantito il pagamento, da parte delle piattaforme digitali, di compensi qui; per la prima volta vengono salvaguardati anche a quei professionisti, come tecnici, ingegneri e produttori impiegati all'interno degli studi di produzione e, infine, agli utilizzatori è assicurato un accesso facilitato alla musica grazie ai servizi online di distribuzione e diffusione delle opere musicali¹⁹⁹.

In conclusione, si può affermare che sopravviva ancora varie contraddittorietà per quanto riguarda la Direttiva 790, per la maggior parte causate dai disomogenei *iter* di recepimento della stessa in sede europea. Sebbene lo sforzo e l'obiettivo di armonizzazione siano apprezzabili, l'esito è un quadro ancora parzialmente vago, in parte equilibrato per quel che riguarda il nuovo carattere obbligatorio delle eccezioni e delle limitazioni, ed in parte disomogeneo ove delegato all'autonomia normativa dei singoli legislatori degli Stati membri²⁰⁰.

¹⁹⁷ Legge di aggiornamento delle disposizioni in merito alle modalità di concessione delle licenze per la musica digitale all'interno dell'industria musicale statunitense per garantire le dovute *royalties* ai titolari di opere tutelate dal *copyright*, entrata in vigore nell'ottobre del 2018.

¹⁹⁸ BMI (Broadcast Music Incorporated) e ASCAP (American Society of Composers, Authors and Publishers) sono organismi statunitensi che si occupano di garantire la tutela ed il corretto esercizio dei diritti d'autore, della raccolta e distribuzione delle *royalties* per le licenze per conto dei propri clienti.

¹⁹⁹ Business & Leaders, "Tutela del Diritto d'Autore: Normativa europea e americana a confronto", 1 gennaio 2024.

<https://businessandleaders.it/2018/09/27/tutela-del-diritto-dautore-normativa/>

²⁰⁰ Lucio Casalini, "Accesso e digitalizzazione nella Direttiva *copyright*", 2021.

https://www.academia.edu/49003718/Accesso_e_digitalizzazione_nella_direttiva_copyright

2.2.2. Il ruolo di Agcom

Agcom, Autorità Garante per le comunicazioni, è un'Autorità amministrativa indipendente, istituita con apposita legge, numero 249 del 31 luglio 1997.

Tra le sue competenze, portate avanti secondo i principi di indipendenza ed autonomia, AgCom si occupa dell'attuazione della liberalizzazione nel mercato delle telecomunicazioni, attraverso attività di regolamentazione e supervisione, di razionalizzazione delle risorse nell'audiovisivo, di applicazione delle norme nel settore delle comunicazioni, di conduzione di indagini sulle posizioni dominanti e di organizzazione del Registro degli Operatori di Comunicazione.

Per quanto riguarda il diritto d'autore, in particolare, AgCom si impegna nella lotta alla pirateria digitale, attraverso la rimozione forzata dei contenuti illeciti riscontrati sulle piattaforme e sui siti internet ed emette provvedimenti per il blocco dei siti web che operano in violazione delle relative norme²⁰¹.

Il legislatore, al fine di rafforzare gli strumenti a tutela del diritto d'autore, ha innovato la disciplina in materia per mezzo della legge numero 93 del 14 luglio 2023²⁰², diretta a ridefinire l'assetto delle funzioni pubbliche, volte a rendere le attività di controllo e contrasto alla diffusione illecita di contenuti protetti dal diritto d'autore più efficaci.

La suddetta legge ha consentito ad AgCom di disabilitare l'accesso a contenuti diffusi online abusivamente, tramite il blocco dei nomi di dominio e del traffico verso i siti destinati allo svolgimento di attività illecite. L'articolo 2 prevede, al comma 3, che *“Nei casi di gravità e urgenza, che riguardino la messa a disposizione di contenuti (...) audiovisivi (...) con provvedimento cautelare adottato con procedimento abbreviato senza contraddittorio, l'Autorità ordina ai prestatori di servizi, compresi i prestatori di servizi di accesso alla rete, di disabilitare l'accesso ai contenuti diffusi abusivamente mediante blocco dei nomi di dominio e degli indirizzi IP”*.

²⁰¹ Autorità per le Garanzie nelle Comunicazioni, “Istituzione”. <https://www.agcom.it/istituzione>

²⁰² Legge 14 luglio 2023, n. 93, “Disposizioni per la prevenzione e la repressione della diffusione illecita di contenuti tutelati dal diritto d'autore mediante le reti di comunicazione elettronica”, entrata in vigore il giorno 8 agosto 2023.

<https://www.gazzettaufficiale.it/eli/id/2023/07/24/23G00103/sg>

In tale contesto e sulla scorta di una raccomandazione della Commissione europea, AgCom ha avviato un aggiornamento del regolamento in materia di tutela del diritto d'autore online, tramite la delibera 680/13/CONS²⁰³, già precedentemente modificata, per adeguarlo alle nuove esigenze di contenimento dei rischi derivanti dalla diffusione dei siti pirata. È stato disciplinato un apposito procedimento cautelare accelerato che, tuttavia, rischiava di risultare poco efficace, qualora il compito di scandagliare l'ampio e complesso contesto della rete alla ricerca di violazioni fosse stato assegnato alla sola AgCom. Dunque, la legge ha previsto un sistema automatizzato, tramite il quale il titolare o il licenziatario del diritto violato può presentare all'Autorità la richiesta di blocco, allegando la documentazione necessaria per la segnalazione. Recentemente, il Tribunale amministrativo del Lazio si è pronunciato in merito al ricorso promosso da Assoprovider, Associazione *provider* indipendenti, per ottenere l'annullamento delle delibere di AgCom volte alla modifica del regolamento in materia di tutela del diritto d'autore su internet, osservando che le delibere in questione erano state adottate in assenza di un potere regolamentare in materia di tutela del diritto d'autore e diritti connessi²⁰⁴. Il TAR ha rigettato il ricorso, confermando la sussistenza del potere regolatorio di AgCom in tema di tutela del diritto d'autore, stabilendo che il regolamento approvato con delibera 680/13/CONS disciplina espressamente le competenze dell'Autorità in materia di tutela del diritto d'autore sulle reti di comunicazione elettronica, nell'ottica di favorire la promozione di buone condotte nell'attività di diffusione e fruizione delle opere protette, l'accertamento delle violazioni e la cessazione dei relativi effetti. Questo assetto di competenze è effettivamente coerente con i principi enunciati dalla Corte di giustizia dell'Unione europea in materia di tutela del diritto d'autore e diritti connessi²⁰⁵.

AgCom plasma le proprie regole e ne sovrintende l'applicazione, apparentemente in deroga al principio di separazione tripartita dei poteri, accolto dal nostro ordinamento. Il Decreto

²⁰³Delibera 680/13/CONS, “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”, 12 dicembre 2013.

<https://www.agcom.it/provvedimenti/delibera-680-13-cons>

²⁰⁴Labs, “Tar del Lazio da ragione a AgCom”, 24 gennaio 2024.

<https://fapav.it/tar-lazio-da-ragione-ad-agcom/>

²⁰⁵Armando Lorusso, “Poteri pubblici e privati nella tutela del diritto d'autore online. La piattaforma “antipirateria” di AgCom al vaglio del giudice amministrativo”, 1 ottobre 2024.

<https://www.medialaws.eu/rivista/poteri-pubblici-e-privati-nella-tutela-del-diritto-dautore-online-la-piattaforma-antipirateria-di-agcom-al-vaglio-del-giudice-amministrativo/>

legislativo 177/2005 stabilisce però, all'articolo 32bis comma 2, che l'Autorità abbia effettivamente la facoltà di adottare norme in materia di diritto d'autore, disponendo che AgCom sia responsabile di emanare le disposizioni necessarie per rendere effettivo il rispetto dei limiti e dei divieti stabiliti dallo stesso articolo. Il potere regolatorio dell'Autorità garante appariva limitato, tuttavia, ad alcune opere protette dal diritto d'autore, quelle audiovisive, e sembrava riferirsi ad una categoria determinata di operatori, ovvero i fornitori di servizi di media audiovisivi. Tuttavia, il nuovo regolamento, adottato a seguito della delibera 680/13/CONS, risulta applicabile alla totalità delle violazioni in tema diritto d'autore, superando apparentemente i limiti dettati dal decreto legislativo del 2005. I dubbi sollevati in merito dalla dottrina erano in parte già stati sciolti dal decreto legislativo numero 70 del 2003 che non conferisce ad AgCom il potere di adottare provvedimenti normativi, ma solo la facoltà di rimuovere i contenuti o disabilitare l'accesso ai contenuti segnalati e accusati di infrazioni, anche se si tratta di violazioni "occasional". Ciò significa che il regolamento non si applica solamente nei confronti delle condotte illecite "seriali" come, ad esempio, l'attività delle piattaforme streaming illegali, ma anche contro le violazioni episodiche²⁰⁶.

A dissolvere ulteriori dubbi è stato il cosiddetto Decreto Romani²⁰⁷ che ha delegato espressamente AgCom alla gestione dei rapporti con i fornitori di contenuti audiovisivi, precisando che *"Per i siti gestiti da privati, ma intesi a favorire l'accesso non autorizzato di materiali protetto da copyright, soccorre la generale competenza dell'Autorità in fatto di prevenzione ed accertamento delle violazioni"*.

Questo risultato è stato ottenuto anche grazie allo sforzo di armonizzazione degli interessi in tema di tutela delle opere, della privacy e dell'accesso ad internet da parte del legislatore comunitario che ha predisposto accordi quali il *Copyright Treaty* ed il *Performances and*

²⁰⁶Giovanni Maria Riccio, *"The New Italian Regulation on Copyright Enforcement: Comparative and Critical Remarks"*, 2014.

https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=3745543

²⁰⁷Il Decreto legislativo del 15 marzo 2010 recepisce la Direttiva 2007/65 (*Audiovisual Media Services*) in materia di esercizio di attività televisiva, il cui obiettivo è quello di creare un quadro moderno, flessibile e semplificato per i contenuti audiovisivi, anche attraverso una nuova definizione dei servizi di media audiovisivi, svincolata dalle tecniche di trasmissione.

Phonograms Treaty²⁰⁸, adottati nell'ambito della WIPO e dell'*Anti-counterfeiting*²⁰⁹. Grazie alla spinta del Decreto Romani, AgCom aveva deliberato nel 2010, disciplinando temi come la procedura di *notice and take down*²¹⁰, assimilabile a quella adottata dagli Stati Uniti nel 1998 con il *Digital Millennium Copyright Act*²¹¹. All'esito della consultazione pubblica, indetta all'indomani dell'approvazione della delibera, gli utenti e gli *stakeholder* avevano evidenziato alcuni profili di criticità, come l'assenza di legittimazione in capo ad AgCom nel predisporre la procedura del *notice and take down*, prevista, infatti, esclusivamente a seguito di un'esplicita richiesta dell'autorità giudiziaria. Pertanto, al di fuori della disciplina dei media audiovisivi, l'Autorità sarebbe sprovvista di poteri sanzionatori e, dunque, opererebbe in violazione del principio di legalità, proprio del nostro ordinamento. D'altro canto, parte della dottrina aveva sostenuto il necessario riferimento alla "teoria dei poteri impliciti"²¹², valida per il potere regolamentare delle Autorità amministrative Indipendenti²¹³.

Per quanto attiene alla concreta modalità di svolgimento dei procedimenti legati ad AgCom, è doveroso premettere che l'accordo TRIPs ammette espressamente che la tutela del diritto

²⁰⁸Il Trattato, adottato a Ginevra il 20 dicembre 1996, riguarda i diritti di due categorie di beneficiari, in particolare nell'ambiente digitale: gli artisti interpreti ed esecutori (attori, cantanti, musicisti, ecc.) ed i produttori di fonogrammi (persone fisiche o giuridiche che prendono l'iniziativa e assumono la responsabilità della fissazione dei suoni).

<https://www.wipo.int/treaties/en/ip/wppt/>

²⁰⁹La nozione si riferisce all'insieme di misure e strategie adottate per prevenire, contrastare e reprimere la contraffazione di prodotti e diritti di proprietà intellettuale, come marchi, brevetti e diritto d'autore. Nel contesto del diritto d'autore, in particolare, riguarda la lotta contro la riproduzione e distribuzione illegale di opere protette, come musica, film, libri e software.

²¹⁰Il soggetto titolare del copyright può segnalare al gestore del sito la pubblicazione di un contenuto in violazione dei propri diritti, chiedendone la rimozione. A seguito della segnalazione, il gestore del sito, previo contatto con il soggetto che ha caricato il contenuto in questione e se la richiesta è fondata, procede alla rimozione. Il soggetto che ha caricato il contenuto può, a quel punto, presentare una contro notifica (*counter-notice*), qualora ritenga di non aver violato alcun diritto sul *copyright*. In caso di eventuale controversia fra le parti, la questione viene rimessa all'Autorità giudiziaria.

²¹¹Il DMCA è una legge statunitense in tema di copyright che si propone di implementare i due trattati dell'Organizzazione Mondiale per la Proprietà Intellettuale del 1996, approvato l'8 ottobre 1998.

²¹²Teoria in forza della quale ad un soggetto può riconoscersi un potere diverso da quello espressamente riconosciutogli a condizione che tale potere implicito rinvenga un collegamento teleologico-funzionale con i poteri esplicitamente attribuiti al soggetto in questione.

<https://www.justowin.it/tema/autorita-amministrative-indipendenti-e-poteri-impliciti#:~:text=In%20particolare%2C%20la%20teoria%20dei,esplicitamente%20attributi%20al%20soggetto%20in>

²¹³Vincenza De Luca, "Diritto d'autore e schema di regolamento AgCom: il punto", 2011.

https://www.comparazionedirittocivile.it/data/uploads/colonna%20sinistra/9.%20IP%20e%20nuove%20tecno%20logie/deluca_agcom2011.pdf

d'autore possa avvenire anche attraverso procedimenti amministrativi, oltre che in via giurisdizionale, con la conseguenza che le procedure debbano necessariamente dotarsi di garanzie equiparabili a quelle stabilite per un procedimento giurisdizionale equo e leale, come la previsione di un contraddittorio effettivo fra le parti.

Nel campo delle comunicazioni, il procedimento sanzionatorio è disciplinato dal regolamento 136/06/CONS²¹⁴ di AgCom. Esso stabilisce, *in primis*, che l'attività repressiva possa essere avviata d'ufficio e la procedura, la cui durata corrisponde a centocinquanta giorni, fornisce alle parti ampie garanzie partecipative, come quella dell'audizione personale. Infine, a partire dal 2006, i procedimenti possono essere definiti anche in maniera negoziata, tramite l'accettazione da parte di AgCom degli impegni avanzati dalla parte interessata.

Ai procedimenti sanzionatori si affianca il modello definito "*regulation by litigation*", nel quale il conflitto riguarda soggetti privati, coinvolgendo però anche l'interesse pubblico, tanto che AgCom, nell'analizzare la controversia, deve perseguire obiettivi di interesse generale, abbandonando la sua posizione di imparzialità in favore della tutela di specifici interessi pubblici.

In ultimo, il modello di "*pura adjudication*" si attiva quando l'Autorità è chiamata a risolvere una lite fra privati, tutelando una delle parti e agendo, dunque, in senso imparziale. Un esempio è riscontrabile della risoluzione delle controversie fra operatori delle comunicazioni ed utenti, disciplinate dal regolamento 137/07/CONS²¹⁵ di AgCom²¹⁶.

È doveroso riprendere in questa sede il tema del recepimento della Direttiva *Copyright*, completato da AgCom con la delibera del 17 aprile 95/24/CONS, punto di svolta nel panorama normativo italiano per la gestione dei diritti d'autore e diritti connessi, introducendo nuovi obblighi in favore della trasparenza e offrendo più ampie tutele per autori e artisti. La delibera rappresenta un ultimo sforzo regolatorio da parte dell'Autorità, dopo la

²¹⁴Regolamento in materia di procedure sanzionatorie, 15 marzo 2006.

<https://www.agcom.it/provvedimenti/delibera-136-06-cons>

²¹⁵Delibera "Approvazione del regolamento sulle procedure di risoluzione delle controversie tra operatori di comunicazione e utenti", 19 aprile 2007.

<https://www.agcom.it/provvedimenti/delibera-173-07-cons>

²¹⁶Luca De Lucia, Federico F. Guzzi, "Natura giudiziale dei procedimenti amministrativi a tutela del diritto d'autore (regolamento dell'AgCom numero 680/13/CONS)".

https://www.academia.edu/7162413/AGCom_e_diritto_dautore

Delibera 3/23/CONS per l'adeguamento del sistema di equo compenso per autori e artisti e le modalità di negoziazione dei contratti di licenza e la Delibera 115/23/CONS, sulle modalità di concessione delle licenze collettive estese e sui requisiti di rappresentatività degli organismi di gestione collettiva²¹⁷.

L'Autorità, con la pubblicazione sul proprio sito della delibera, ha approvato il regolamento recante attuazione di alcuni articoli della Legge 633. Il presente regolamento disciplina l'assistenza nella negoziazione di accordi contrattuali per la concessione di licenze relative allo sfruttamento di opere audiovisive attraverso servizi di video on demand, in conformità all'articolo 110^{ter} della Legge sul Diritto d'Autore (LDA), nonché gli obblighi di informazione e comunicazione finalizzati a garantire la trasparenza, come previsto dall'articolo 110^{quater} della medesima legge.

Inoltre, il regolamento conferma il ruolo di vigilanza dell'Autorità per le Garanzie nelle Comunicazioni sul rispetto degli obblighi informativi, attribuendole anche poteri sanzionatori pertinenti e la supervisione del meccanismo di adeguamento contrattuale ai sensi dell'articolo 110^{quinqüies} LDA.

L'Autorità, attraverso un documento separato allegato al regolamento principale, definisce i criteri per la misurazione della maggiore rappresentatività degli organismi di gestione collettiva. Tale valutazione è finalizzata all'individuazione degli organismi autorizzati alla stipula di licenze collettive estere per conto dei titolari di diritti non mandanti né associati, i cosiddetti "apolidi", in conformità all'articolo 180^{ter} della Legge 633²¹⁸.

Infine, spetta ad AgCom la risoluzione delle controversie, in conformità con l'articolo 110^{sexies} della Legge sul Diritto d'Autore, nonché la gestione delle procedure relative alla determinazione dell'equa remunerazione per autori e artisti esecutori e interpreti, in base agli articoli 18^{bis} e 80 della Legge 633/1941, riguardanti la cessione del diritto di noleggio. Tale

²¹⁷Arlo Canella, “*Rendiconto semestrale, adeguamento dei compensi e tutela degli Autori (la delibera AgCom 95/2024)*”, 11 dicembre 2024.

<https://www.canellacamaiora.it/rendiconto-semestrale-adequamento-dei-compensi-e-tutela-degli-autori-la-delibera-agcom-95-2024/>

²¹⁸Mediakey, “*Diritto d'autore. con delibera 95/24/cons AgCom regolamenta rapporti contrattuali tra utilizzatori e OGC. si completa l'implementazione della direttiva copyright*”, 24 maggio 2024.

<https://mediakey.it/news/diritto-dautore-con-delibera-95-24-cons-agcom-regolamenta-rapporti-contrattuali-tra-utilizzatori-e-ogc-si-completa-limplementazione-della-direttiva-copyright/>

funzione si estende altresì alla tutela dei diritti degli autori e degli artisti per l'utilizzazione delle opere, ai sensi degli articoli 46*bis* e 84 della stessa legge²¹⁹.

Aspetto chiave del regolamento è contenuto all'articolo 5 che stabilisce che autori ed artisti interpreti ed esecutori hanno il diritto di ricevere informazioni aggiornate, pertinenti e complete in merito allo sfruttamento delle proprie opere e sulla remunerazione loro dovuta. Le informazioni devono essere fornite dai licenziatari o cessionari dei diritti almeno ogni sei mesi, con limite massimo di un anno, salvo diversi accordi fra le parti, così da monitorare efficacemente l'andamento commerciale delle proprie opere e garantire eque remunerazioni. È poi stabilito che la mancata comunicazione delle informazioni necessarie costituisce presunzione legale di inadeguatezza del compenso in favore dei titolari dei diritti, ai sensi dell'articolo 110*quater*²²⁰.

Di particolare rilievo è l'articolo 6, che introduce un meccanismo di adeguamento contrattuale a tutela degli autori e degli artisti. In base a tale disposizione, e tenendo conto delle specifiche circostanze nonché di eventuali accordi di terzi, gli autori e gli artisti – direttamente o attraverso gli organismi di gestione collettiva o indipendenti cui hanno affidato la tutela dei propri diritti – hanno il diritto di ricevere dalla controparte contrattuale, o dai suoi aventi causa, un'ulteriore remunerazione equa e adeguata. Tale diritto sorge qualora la remunerazione originariamente concordata si riveli sproporzionatamente bassa rispetto ai proventi generati dallo sfruttamento dei diritti, riprendendo così quanto stabilito dall'articolo 20 della Direttiva *Copyright*²²¹.

²¹⁹Aeranti Corallo, “*Agcom, pubblicato il Regolamento di attuazione di alcune norme sul diritto d'autore e sui diritti connessi*”, 22 maggio 2024.

<https://www.aeranticorallo.it/agcom-pubblicato-il-regolamento-di-attuazione-di-alcune-norme-sul-diritto-d'autore-e-sui-diritti-connessi/>

²²⁰Osborne Clarke, “*Direttiva Copyright: maggiori tutele per autori e artisti. Dalla remunerazione adeguata e proporzionata all'obbligo di trasparenza*”, 7 giugno 2022.

<https://www.osborneclarke.com/it/insights/direttiva-copyright-maggiori-tutele-autori-e-artisti-dalla-remunerazione-adequata-e>

²²¹Ministero della Cultura, “*Direttiva Copyright Maggiori tutele per artisti e autori*”, 5 agosto 2021.

<https://media.cultura.gov.it/mibac/files/boards/be78e33bc8ca0c99bff70aa174035096/PDF/Direttiva%20Copyright.pdf>

2.2.2.1. Il problema del “*value gap*” e le battaglie per l’equo compenso

L’avvento del mondo digitale ha determinato la regolamentazione legale delle piattaforme di streaming, contribuendo alla disparità retributiva derivante dai diritti d’autore e connessi: questo fenomeno che indica la differenza fra il valore che gli operatori digitali ricavano dallo sfruttamento di contenuti protetti dal diritto d’autore ed i proventi versati ai titolari dei diritti, conosciuto anche come *value gap*, è rafforzato dal potere negoziale dei giganti di internet di stringere accordi con gli autori ed i titolari dei diritti²²².

La disparità fra gli investimenti degli autori in termini di denaro e lavoro ed il disequilibrato meccanismo di remunerazione, derivante dalle piattaforme di distribuzione digitale delle opere, ha fatto sì che nel 2016, come confermato dal portavoce della Commissione europea Christian Wigand, la Commissione proponesse un disegno di legge da discutere in Parlamento che avrebbe previsto l’obbligo per le piattaforme digitali di stringere un accordo rappresentativo del valore economico dell’uso dei contenuti protetti con gli autori delle opere distribuite dalla stessa. Ciò che traspare è l’intento del legislatore comunitario di riconoscere, in capo ai titolari dei diritti d’autore e connessi, lo *status* di investitori e, dunque, concedere loro un potere negoziale più incisivo nelle trattative con gli altri attori del mercato²²³.

Il mondo delle piattaforme sembra voler coniugare le proprie aspirazioni di profitto con gli interessi creativi degli artisti, favorendo la cosiddetta “democratizzazione” della musica. Agli occhi degli autori però, nel concreto i meccanismi che guidano le piattaforme, come Spotify, sembrano suggerire tutt’altro che un incoraggiamento all’impulso creativo.

²²²Rivista di Regolazione dei Mercati, Giappichelli, Maria Giusti, “*La responsabilità degli operatori digitali a contrasto del value gap: la direttiva copyright e le scelte dell’Italia*”, 2022.

https://www.rivistadellaregolazioneideimercati.it/Article/Archive/index_html?ida=257&idn=18&idi=-1&idu=-1#:~:text=n.,versati%20ai%20titolari%20dei%20diritti.

²²³Quotidiano online Rockol Music Biz, “*Diritto d’Autore: la Commissione Europea in azione per risolvere il problema del value gap*”, 28 agosto 2016.

<https://musicbiz.rockol.it/news-661989/value-gap-commissione-europa-sta-preparando-bozza-di-legge?amp=1>

L'antropologa cino-americana Anna Tsing ha rilevato come la politica aziendale di questi colossi di distribuzione musicale online tenda a prediligere la scalabilità, ottenendo come risultato un'impronta complessa di interessi aziendali e relazioni sociali²²⁴.

Thomas Hodgson, autore dell'articolo "*Spotify and the democratization of music*", pubblicato dal Giornale dell'Università di Cambridge nell'aprile del 2021, ha partecipato nel 2019 al *summit* annuale di ricerca di Spotify su invito di un *data scientist* impiegato in azienda, avendo così occasione di confrontarsi con ricercatori, tecnici ed ingegneri occupati nel campo della fruizione musicale globale. Ha avuto modo di comprendere i meccanismi di funzionamento dei sistemi di streaming, governati da tecniche per l'analisi del comportamento degli utenti, estrazione di informazioni, creazione di connessioni fra gli artisti, analisi della tecnica propria dei brani e categorizzazione degli stessi sulla base di vari fattori, come similitudini sonore, stilistiche e tematiche. In questo modo, le piattaforme possono personalizzare con precisione i suggerimenti proposti agli utenti ed instaurare con gli stessi un rapporto di fiducia. Daniel Ek, fondatore di Spotify, ha confermato che l'analisi di una quantità così vasta di dati è lo strumento che consente alla sua piattaforma di rendere la musica universale e svincolata dalle barriere geografiche.

In opposizione a questa visione ottimistica della piattaforma come mezzo di connessione, durante lo stesso *summit* del 2019, il fondatore di una piattaforma di fruizione musicale londinese ha sottolineato il peso del reale obiettivo della fruizione digitale, ovvero la vendita e gli introiti, anche a scapito della figura del musicista, intermediario essenziale, fino a quel momento, fra pubblico, musica e piattaforma.

Dunque, se da una parte l'obiettivo sarebbe quello di agevolare la carriera dei musicisti e procurare loro una reale possibilità di successo, forte dell'idea che non esista necessità sociale che la tecnologia non possa risanare, dall'altra risulta chiaro il modo in cui la tecnologia viene percepita nella realtà dai musicisti, ossia come un ostacolo all'esercizio libero dei loro diritti

²²⁴Anna Lowenhaupy Tsing, "*Della non-scalabilità*", capitolo tratto da "*Mondo logistico: sguardi critici su lavoro, migrazioni, politica e globalizzazione*", HORISMA, 2019.
<https://books.openedition.org/ledizioni/11250>

e una forzata distorsione del decorso naturale di creazione di un'opera musicale, fino a contemplare l'esclusione del musicista²²⁵.

Inoltre, come sostenuto dall'accademico Andrew F. Hayes, le piattaforme non si ritengono responsabili per i caricamenti operati dai loro utenti, creando così un danno agli autori, grazie ai quali i servizi di streaming possono effettivamente funzionare.

Il così alto consumo di musica, il cui merito è da attribuire alle piattaforme, non può però giustificare l'esclusione degli autori e degli artisti dal mondo musicale. Se questo avvenisse, il *business* legato alla fruizione della musica crollerebbe irrimediabilmente, dal momento che i musicisti non avrebbero motivo di condividere i propri sforzi senza ottenere nulla in cambio.

La situazione che ha determinato il *value gap* deriva dagli sforzi operati nel 1996 dall'Organizzazione Mondiale della Proprietà Intellettuale (OMPI) che, stipulando un Trattato in tema di diritti d'autore e un altro per la tutela delle interpretazioni, delle esecuzioni e dei fonogrammi, tentava di proteggere in maniera più adeguata il lavoro degli artisti. Anche al tempo, appariva necessaria la produzione di nuove norme internazionali per far fronte all'evoluzione delle strategie di comunicazione e dei mezzi di informazione con particolare attenzione alle creazioni artistiche. Il problema era però rappresentato dall'ancora scarsa possibilità di accesso alla rete da parte del pubblico, dal momento che l'era digitale era solo agli inizi; la previsione dell'impatto che avrebbe avuto la tecnologia moderna sul mercato musicale era pressoché impossibile da formulare.

I provider dei servizi online sono stati sollevati dalla responsabilità scaturente dalla violazione del *copyright*, in quanto ritenuti meri intermediari, senza alcun potere di vigilanza sui contenuti caricati dagli utenti. Questa circostanza ha impedito agli artisti di riscuotere i propri guadagni²²⁶.

Ruolo chiave nella gestione del *value gap* è stato giocato dalla Direttiva *Copyright* che ha perseguito un obiettivo di armonizzazione in tema di diritto d'autore e connessi in favore di

²²⁵Thomas Hodgson, "*Spotify and the democratization of music*", Cambridge University Press, 26 aprile 2021. <https://www.cambridge.org/core/journals/popular-music/article/spotify-and-the-democratisation-of-music/3C232D4AA12F522BF297EB1CCA0C7E02>

²²⁶Aksel Tengirsek, "*Streaming and the Value Gap*", 15 gennaio 2018. https://www.academia.edu/35741704/Streaming_and_Value_Gap

aiutare l'adeguamento all'evoluzione tecnologica digitale. Con la sua emanazione, il legislatore europeo ha risposto all'esigenza di regolazione delle attività in rete, superando la concezione di internet come luogo privo di norme, per regolamentare invece le imprese private, ricche di potere. In particolare, la Direttiva si è prefissata di garantire ad autori, artisti e aventi causa una giusta remunerazione per lo sfruttamento delle loro opere e dei contenuti, ricercando una soluzione per garantire libertà di espressione e tutela dei diritti sul web e, allo stesso tempo, tutelare le imprese e le evidenti capacità di internet di diffondere informazioni. Il contributo alla risoluzione del problema del *value gap* è riscontrabile principalmente agli articoli 15, 17, 18 e 23 della Direttiva che hanno lo scopo di apporre nuovi doveri in capo a chi guadagna dallo sfruttamento delle opere e dei contenuti, determinando nuove prerogative per chi ha partecipato alla loro realizzazione. In particolare, gli articoli 15 e 17 hanno l'intento di colmare le lacune in tema di responsabilizzazione delle piattaforme digitali in modo che lo sfruttamento delle opere tutelate sia consentito esclusivamente in previsione di un compenso. L'articolo 15, recepito dalla LDA tramite l'articolo 43*bis*, conferisce un nuovo diritto connesso agli editori di pubblicazioni giornalistiche per l'uso dei loro contenuti da parte dei motori di ricerca e aggregatori di notizie online. La disposizione ha l'obiettivo di salvaguardare gli investimenti per la generazione di contenuti creativi, così che i fruitori non possano utilizzarli liberamente, senza dare la possibilità ai finanziatori di trarne vantaggio economico. Questo *iter* ha posto per la prima volta sullo stesso piano la tutela degli editori di pubblicazioni giornalistiche e quella dei soggetti con mansione equiparabile in termini di investimenti e apporto alla creatività; un esempio sono le stazioni radiofoniche ed emittenti radiotelevisivi o il produttore di fonogrammi per quanto riguarda il settore musicale. La principale differenza si ha in termini di durata: il diritto riconosciuto all'editore si estingue una volta trascorsi due anni dal momento della pubblicazione dell'opera, mentre i diritti legati ai produttori musicali e audiovisivi hanno durata pari a cinquant'anni. Si noti però che, in relazione alle eccezioni previste dalla Direttiva, il diritto riconosciuto agli editori non riguarda gli impieghi privati e non commerciali da parte di singoli fruitori, l'estrazione isolata di termini o di passaggi brevi di pubblicazioni giornalistiche.

Un nuovo regime di responsabilità, questa volta per le piattaforme web che consentono l'accesso agli utenti a contenuti caricati da terzi, come YouTube, è stato introdotto anche

dall'articolo 17, introdotto all'interno della nostra Legge 633 con gli articoli 102 *sexies* e *decies*.

La questione della sproporzione di potere fra autori, artisti e fruitori delle opere, passibile di pregiudicare l'equa remunerazione dei primi, è stata gestita con l'introduzione degli articoli 18 e 23 della Direttiva. Trattandosi di una tematica legata al mercato, sono state avviate misure sulla libera negoziazione e sui poteri negoziali, così da evitare che l'attore più potente possa approfittare degli squilibri di potere.

Il legislatore italiano, nel recepire l'articolo 15, ben consapevole delle problematiche che i giganti dell'internet avrebbero potuto portare per via della disparità espressa dal *value gap*, si è premunito di attribuire all'AgCom un incisivo potere di regolazione, vigilanza e sanzione per il riequilibrio delle parti in sede di trattativa, giustificato dal perseguimento dell'interesse pubblico. L'Autorità deve innanzitutto farsi carico di precisare, quanto meno in termini generali, i criteri a cui le parti devono attenersi nello stabilire l'equo compenso, fornendo idonei strumenti di conduzione delle contrattazioni in quanto la passi consolidata garantisce la certificata competenza dell'AgCom nel tutelare un efficace contraddittorio e consultazione preventiva. Altra importante funzione attribuitele dal legislatore è legata alla statuizione del corrispettivo dovuto in caso di mancato raggiungimento di un accordo fra le parti, che si determina in un meccanismo alternativo al ricorso all'autorità giudiziaria, configurabile fra le *Alternative Dispute Resolution (ADR)*²²⁷ previste dalla legge²²⁸.

Il problema del *value gap*, nonostante l'impegno dimostrato dal legislatore, sembra ancora lontano dall'incontrare una risoluzione permanente. Questo, a lungo andare, potrebbe comportare un impatto negativo sulla cultura e sulla società e sembra sempre più necessario che i legislatori collaborino con imprese ed attori del mondo del diritto d'autore e diritti connessi per trovare una soluzione duratura, guidati da previsioni di legge *ad hoc*.

²²⁷Si tratta di procedure attivabili per la risoluzione di controversie nazionali o transfrontaliere fra imprese e consumatori o legate a contratti di vendita di beni e servizi in modo più rapido, senza l'intervento dell'autorità giudiziaria. Per questo motivo spesso la scelta di soluzioni alternative come le ADR contribuisce a snellire il carico giudiziario ed i costi dei procedimenti senza dover rinunciare alla tutela dei propri diritti.

²²⁸Maria Giusti, "La responsabilizzazione degli operatori digitali a contrasto del *value gap*: la Direttiva Copyright e le scelte dell'Italia", Rivista della Regolamentazione dei mercati, 2022. <https://iris.luiss.it/retrieve/fe0f5666-4fc0-4fef-9814-573dc7f081dd/La%20responsabilizzazione%20degli%20operatori%20digitali.pdf>

Da un punto di vista meramente commerciale, sono state avanzate alcune possibili soluzioni: il Presidente di *GoDigital Media Group*²²⁹, Jason Peterson, suggerisce l'imposizione di un costo fisso da applicare al raggiungimento di mille *stream*, con riferimento alla riproduzione musicale. Secondo la sua opinione, anche le piattaforme come YouTube, che oggi sono consultabili a titolo gratuito con la riproduzione automatica di contenuti pubblicitari, dovrebbero imporre il pagamento di un abbonamento mensile obbligatorio agli utenti, in modo che sia attivata in automatico la procedura di remunerazione per i titolari dei diritti sui contenuti riprodotti. Questo approccio sembra suggerire l'eliminazione delle piattaforme ad uso gratuito, dal momento che i profitti derivanti dallo streaming che, pur consistenti e fonte di considerevole incasso per le etichette, non hanno ancora raggiunto il livello delle entrate registrate nel corso dell'era predigitale²³⁰.

I dati di oggi consentono di concludere che la modalità in cui gli ingegneri ed i tecnici che progettano la tecnologia per la fruizione attinga al sempre più percepibile legame fra la creatività e l'obiettivo rappresentato dalla scalabilità.

L'antropologo Paul Kockelman, professore presso l'Università di Yale, sostiene che le piattaforme siano intenzionalmente progettate per attrarre autori ed artisti ma anche per giustificare i processi di scalabilità nella coesione fra prodotti immateriali e materiali. Nell'espone gli elementi immateriali, il docente si riferisce a quelle dimensioni del sé, quali le emozioni e l'identità, studiate dai sistemi per instaurare un'apparente connessione fra l'animo ed i gusti dell'individuo e le proposte avanzate della piattaforma. La correlazione stretta fra i valori della musica ed il bilancio economico è senz'altro protagonista di una lunga serie questioni etiche, affrontate in prima persona dagli agenti del panorama musicale²³¹.

²²⁹ *Holding* californiana fondata nel 2006 da Jason Peterson che si occupa di tecnologia e media per la gestione dei diritti legati alla proprietà intellettuale e alla distribuzione delle royalties.

²³⁰Aksel Tengirsek, "*Streaming and the Value Gap*", 15 gennaio 2018.

https://www.academia.edu/35741704/Streaming_and_Value_Gap

²³¹Thomas Hodgson, "*Spotify and the democratization of music*", Cambridge University Press, 26 aprile 2021. <https://www.cambridge.org/core/journals/popular-music/article/spotify-and-the-democratisation-of-music/3C232D4AA12F522BF297EB1CCA0C7E02>

A riguardo, anche Ted Gioia²³², critico musicale, pianista e compositore statunitense, ha avviato una riflessione legata all'evoluzione dei compensi riservati agli attori del mondo della musica. Risulta interessante come negli ultimi cinquecento anni, il problema principale risiedesse nel convincere le persone a comprare la musica, in particolare con l'avvento dell'industria dell'editoria musicale nel Seicento; prima di allora, l'autore o il musicista che volesse far conoscere le proprie opere doveva viaggiare e trovare il modo di esibirsi dal vivo. L'adattamento fu complicato, soprattutto per quanto attiene alla raccolta delle *royalties* e alla gestione dei costi di pubblicazione, spesso sostenuti interamente dall'autore, oltre che ai costi legati alla materia prima necessaria per la produzione in numero limitato di copie. La situazione è radicalmente mutata del Novecento, epoca in cui i brani potevano improvvisamente arrivare a vendere milioni di copie, forti dell'*assist* delle leggi sulla proprietà intellettuale che diventavano sempre più concrete, fino a garantire un ragionevole guadagno agli autori ed agli artisti sulle loro opere. Nonostante oggi risulti normale, al tempo sembrava incredibile poter vivere dei soli guadagni derivanti dalla musica senza mai doversi esibire: il compositore russo Irving Berlin non imparò mai davvero a leggere le note e suonare il pianoforte e, dunque, non era solito suonare dal vivo, eppure ciò non gli impedì di condurre una vita piuttosto agiata con i soli proventi della musica, ricavati dalla vendita di prodotti fisici. Quello che sembrava essere diventato il fulcro dell'industria musicale mutò nuovamente negli corso degli ultimi anni, stravolgendo il *business* legato alla musica: oggi, gli ascoltatori non comprano più la musica, la "*streammano*", ovvero ne usufruiscono attraverso le piattaforme digitali di libera distribuzione²³³.

È il caso di domandarsi se questa svolta rappresenti effettivamente un vantaggio per l'ecosistema musicale, per il salario dei musicisti, per gli appassionati e per lo scenario culturale globale. La risposta appare evidente se si considera che il mercato musicale è in via di restringimento, configurandosi sempre di più come uno spazio riservato a pochi eletti e

²³² Critico e storico musicale, produttore, compositore e pianista statunitense, proprietario di una delle più grandi collezioni di materiali di ricerca sul genere musicale del jazz e sulla musica etnica degli Stati Uniti, oltre che fondatore del programma di studi sul jazz proposto dall'Università di Stanford. Nel corso della sua vita ha pubblicato dodici libri tradotti in undici lingue ed è autore della celebre *newsletter* "*Substack The Honest Broker*".

²³³ Ted Gioia, "*Does It Matter Whether We Own Music?*", YouTube, 10 dicembre 2018.
<https://www.youtube.com/watch?v=pmm1yq5Q4FE>

nel quale tutti, etichette, piattaforme ed utenti, prediligono priorità per loro più rilevanti rispetto alla musica. Questo è il motivo per cui i musicisti stanno valutando i nuovi strumenti per la gestione dei propri diritti offerti dalle normative più recenti e sollevano sempre più ampie questioni morali legate sulla correlazione, spesso poco realistica, tra la proprietà riconosciuta sulle proprie opere e l'impegno artistico nel realizzarle.

Nella lotta a stabilire in capo a chi ricada la responsabilità per il disequilibrio evidente in tema di remunerazione all'interno del settore musicale è giusto sottolineare che non tutti gli individui sono appassionati di musica e molti spesso non sanno cosa desiderano finché la tecnologia non glie lo fornisce: dunque, non sembrerebbe esserci motivo per il quale, dopo aver capito di poter fruire dei contenuti musicali a titolo gratuito tramite le piattaforme streaming, gli utenti dovrebbero rinunciarvi. Allora, forse, questo ragionamento sarebbe stato da operare da parte dei tecnici del settore prima di dar vita a tecnologie economicamente convenienti ma poco sensibili alla tutela di chi contribuisce a creare i contenuti²³⁴.

Lo scorso anno, il Parlamento europeo è intervenuto sul tema elaborando una risoluzione, contenente proposte non vincolanti e approvata con la maggioranza, per far fronte alla situazione di squilibrio nella distribuzione delle remunerazioni all'interno dell'industria delle piattaforme streaming sfavorevole agli autori, agli interpreti ed agli esecutori.

Ibán García Del Blanco, deputata e relatrice spagnola, ha ribadito quanto il Parlamento voglia impegnarsi per dare voce alla preoccupazione che accomuna tutti i creatori europei.

Lo scopo era quello di riformare il quadro giuridico dell'Unione europea per regolamentare in modo più uniforme il settore, visto il rapido sviluppo della tecnologia e all'uso quasi escluso dei servizi streaming come mezzo di fruizione della musica, rappresentando, secondo dati del 2024, circa il 67% del gettito globale del settore, generando un fatturato annuo pari a 22,6 miliardi di dollari²³⁵.

Un secondo obiettivo venne individuato nel rendere visibili le opere musicali, assicurando la trasparenza degli algoritmi di raccomandazione che governano le proposte delle piattaforme

²³⁴ Rick Beato, "A Warning On the Future of Music: with Author Ted Gioia", YouTube, 19 maggio 2022. <https://www.youtube.com/watch?v=qM4sEl8avug&t=487s>

²³⁵ Federico De Girolamo. Ufficio stampa del Parlamento europeo, "Streaming musicale: l'UE deve tutelare gli artisti con compensi equi", 17 gennaio 2024. <https://www.europarl.europa.eu/news/it/press-room/20240112IPR16773/streaming-musicale-l-ue-deve-tutelare-gli-artisti-con-compensi-equi>

in considerazione del grande volume di contenuti riproducibili. La proposta si è orientata verso la futura adozione di una legge comunitaria che dovrebbe obbligare le piattaforme streaming a rendere note le metodologie di raccomandazione degli ascolti, per evitare pratiche sleali o qualsiasi manipolazione diretta a creare svantaggio economico agli autori.

In ultimo, venne proposta l'eventualità di imporre quote pensate specificamente per le riproduzioni musicali europee, favorendole rispetto alla globalità dei contenuti.

Inoltre, sembra ragionevole imporre ai servizi digitali la previsione di apporre segnalazione obbligatoria al pubblico per i brani generati dall'intelligenza artificiale, così da rendere gli ascoltatori consapevoli del sempre più diffuso fenomeno del *deepfake* musicale, consistente nell'alterazione avanzata a livello informatico di tracce audio per mezzo di tecniche di machine learning per simulare artificialmente suoni, effetti, stile compositivo, identità e voce di un particolare genere musicale o artista, senza però alcun coinvolgimento o consenso di quest'ultimo.

Ulteriore interessante questione affrontata dai deputati riguarda la diversità culturale, secondo loro poco promossa sulle piattaforme streaming in quanto le più alte percentuali di ricavo sono indirizzate alle etichette più note e a pochissimi artisti popolari, mentre gli stili di nicchia o le lingue meno parlate non vengono affatto messe in evidenza tramite, ad esempio, gli algoritmi di raccomandazione. La proposta sul tema è orientata verso la previsione di specifici indicatori di diversità per calcolare la quantità di generi, idiomi ed autori indipendenti e promuovere una strategia di valorizzazione della diversità e incoraggiamento verso gli artisti minori²³⁶.

A dimostrazione che le tesi parlamentari corrispondono alla realtà, la ricerca condotta da Deezer²³⁷ ha dimostrato che gli ascoltatori prediligono le opere musicali degli artisti più popolari, affidandosi occasionalmente alla scelta automatica degli algoritmi e ignorano o mostrano poco interesse per la musica composta da autori minori e hobbisti. Questo perché le raccomandazioni algoritmiche contribuiscono alla svalutazione dell'esperienza dei

²³⁶Federico De Girolamo. Ufficio stampa del Parlamento europeo, “*Streaming musicale: l’UE deve tutelare gli artisti con compensi equi*”, 17 gennaio 2024.

<https://www.europarl.europa.eu/news/it/press-room/20240112IPR16773/streaming-musicale-l-ue-deve-tutelare-gli-artisti-con-compensi-equ>

²³⁷Piattaforma di streaming fondata a Parigi nel 2007 e di proprietà della multinazionale statunitense *Access Industries* che consente la fruizione di contenuti musicali e podcast in diverse lingue.

fruttori, escludendo la scoperta di nuovi artisti che potrebbero dare apporto di valore al mondo musicale.

I dati dell'analisi indicano che la quasi totalità degli utenti che caricano contenuti sulla piattaforma (97%) genera solamente il 2% degli *stream* totali; invece, una quantità ridotta di artisti, circa il 3% degli utenti che diffondono brani o podcast su Deezer, attraggono un numero consistente di ascoltatori unici mensili, superando i mille. Il rilevante peso dei caricamenti che non generano alcun reale coinvolgimento da parte del pubblico dimostra un difetto nel progetto di progresso tecnologico incarnato dallo streaming e rende evidente la necessità di operare una rivalutazione dell'approccio adottato per promuovere la musica all'interno dell'ecosistema digitale.

Deezer ha tentato di trovare una soluzione realistica al problema, considerando il cosiddetto modello "*artist-centric*", basato sul ruolo chiave giocato dagli artisti professionisti ai quali verrebbe attribuito un incremento raddoppiato al fine di premiarli equamente per la qualità ed il coinvolgimento portato sulla piattaforma. Dunque, il riconoscimento non dovrebbe più provenire solamente dagli algoritmi di raccomandazione ma dall'effettivo gradimento del pubblico, misurato in base al numero di *stream* raggiunto.

La novità centrale si basa sul concetto di *double boost*, ovvero doppia spinta: quando sulla piattaforma un artista si attribuisce lo *status* di professionista o quando un utente cerca attivamente un pezzo, quello *stream* varrà il doppio. Per fare un esempio pratico, se un utente dovesse cercare il brano "*Ocean Eyes*" di Billie Eilish, qualificata come artista professionista e certificata dalla piattaforma, quell'ascolto conterà come quattro riproduzioni al momento del calcolo per la suddivisione dei ricavi²³⁸.

In secondo luogo, la multinazionale ha proposto di duplicare l'impulso verso i brani che permettono ai fruitori di interagire direttamente, limitando l'influenza economica della programmazione studiata dagli algoritmi, rafforzando e aggiornando il sistema di rilevazione delle frodi per proteggere più efficacemente il diritto d'autore. In ultimo, Deezer ha

²³⁸Giampiero Di Carlo, "*Il modello artist-centric: cos'è e come funziona*", Quotidiano online Rockol Music Biz, 25 ottobre 2023.

<https://musicbiz.rockol.it/news-740171/streaming-modello-artist-centric-cos-e-come-funziona>

pianificato la demonetizzazione dei contenuti audio non artistici, sostituendoli con prodotti musicali funzionali, eventualmente esclusi dal calcolo delle *royalties*.

Le critiche al nuovo sistema sono per la maggior parte legate all'eventualità che l'incremento concesso mensilmente agli artisti popolari faccia sì che il totale delle *royalties* dovute dalla piattaforma agli artisti superi il 100% delle *royalties* totali generate su Deezer in quel lasso di tempo. A riguardo, i *partner* della multinazionale hanno rassicurato i più cinici che la distribuzione totale resterebbe sempre pari al totale delle *royalties* e che il nuovo metodo si limiterebbe a riassegnare il *pool* di *royalties* già esistente, senza crearne di nuove.

Anche Michael Nash, dirigente della sezione media e vicepresidente esecutivo di Universal Music Group, ha sostenuto che a livello teorico le idee che danno forma al modello appaiono vincenti rispetto all'obiettivo di supportare e gratificare gli artisti, seguendoli in tutte le fasi della loro carriera, indipendentemente dal numero di ascoltatori raggiunto e disperdere le dinamiche che rischiano di schiacciare la musica, prediligendo interessi che appaiono effettivamente distanti dalla stessa.

Jeronimo Folgueira, amministratore delegato di Deezer, ha spiegato che, per quanto riguarda la distribuzione effettiva delle *royalties*, lo schema adottato rimarrebbe quello attuale, ovvero seguendo la ripartizione del totale finito fra autori e titolari dei diritti connessi in base alle previsioni di legge e agli accordi stretti con le etichette discografiche. L'unica differenza starebbe nell'eliminazione dei contenuti fraudolenti, responsabili di privare del dovuto compenso gli artisti a cui invece spetterebbe di diritto²³⁹.

Una diversa soluzione è stata proposta dallo studio sulla condizione degli artisti all'interno del mercato della musica digitale, pubblicato dalla *World Intellectual Property Organization* (WIPO). Il rapporto finale dimostra “*un forte squilibrio fra il vantaggio di mercato che le piattaforme di musica in streaming derivano dagli artisti di tutto il mondo rispetto al beneficio finanziario relativamente scarso ricevuto da questi stessi interpreti*”, accentuato ed accelerato senza dubbio dalla pandemia globale da COVID19.

²³⁹Blog di FIMI (Federazione Industria Musicale Italiana), “*Musica in streaming: verso nuovi modelli di remunerazione artistic-centric*”, 8 settembre 2023.
<https://www.fimi.it/blog/musica-in-streaming-verso-nuovi-modelli-di-remunerazione-artistic-centric-kl>

Gli stati membri della WIPO sostengono che, trattandosi di una questione di sistema, essa necessiti inevitabilmente di una soluzione di sistema che potrebbe configurarsi con l'assimilazione delle remunerazioni derivanti dallo streaming a quella prevista per i servizi radio. La proposta avanza alcuni modelli migliorativi, compresi nuovi sistemi di pagamento incentrati, per la prima volta da anni, sulla musica e sull'utente, sul legame fra artista e ascoltatore e sull'equa remunerazione per la risoluzione del *value gap*²⁴⁰.

Una spinta ad intervenire per la WIPO è stata determinata da una lettera datata 7 giugno 2021 e indirizzata al Primo Ministro britannico, firmata da 234 personalità di spicco dell'ambiente musicale inglese, tra cui i Rolling Stones, e sostenuta da numerose etichette importanti, rappresentative di decine di migliaia di artisti. I firmatari hanno evidenziato la necessità di aggiornare urgentemente la legge britannica per *“rimettere il valore della musica al proprio posto, ovvero nelle mani di chi la produce”*, suggerendo di cambiare le norme con lo scopo di equiparare la modalità di distribuzione delle royalties musicali a quella adottata per le stazioni radiofoniche. Secondo i mittenti, sarebbe sufficiente modificare qualche parola del *Copyright Designs and Patents Act (1988)*²⁴¹, azione necessaria se si vuole prendere in considerazione l'indagine economica avviata dalla Commissione Parlamentare su Digitale, Cultura, Media e Sport dovendo il tema, sempre secondo i firmatari, rientrare nella sua area di competenza, oltre che in quella del Dipartimento per le imprese, l'energia e la strategia industriale del Regno Unito (BEIS) e dell'Autorità per la concorrenza ed i mercati, dal momento che risulta evidente il potere immenso che le società multinazionali, comprese quelle inquadrare nel settore musicale, esercitano sul mercato.

Lo sdegno degli artisti del settore musicale, evidente dalla lettura della missiva, non sembra comprendere il motivo per il quale gli emittenti radiotelevisivi dimostrino costantemente maggiore interesse nella tutela e nella remunerazione equa dei propri artisti, interpreti ed

²⁴⁰ WIPO, *“Study on the Artists in the Digital Music Marketplace: economic and legal considerations”*, 1 giugno 2021.

https://www.wipo.int/meetings/en/doc_details.jsp?doc_id=540735

²⁴¹ Legge fondamentale del Regno Unito per la disciplina del diritto d'autore, i brevetti ed i disegni industriali, entrata in vigore nel 1988.

esecutori, rispetto all'impegno dimostrato dei colossi dello streaming e da alcune etichette nella tutela dei propri attori e del valore inestimabile della musica²⁴².

²⁴²Confindustria, Associazione dei media televisivi e radiofonici italiani, "*WIPO: la remunerazione degli artisti nel mercato digitale*", 7 giugno 2021.
<https://www.confindustriaradiotv.it/wipo-la-remunerazione-degli-artisti-nel-mercato-digitale/>

3. L'intelligenza artificiale nel processo creativo dell'opera musicale: implicazioni

Nel contesto attuale, le società di gestione collettiva dei diritti d'autore delineano, come si è visto, uno strumento fondamentale per garantire equa e idonea remunerazione agli autori, specialmente nel panorama digitale, nel quale le opere sono libere di circolare con molta più rapidità e facilità di accesso rispetto al passato.

Il loro ruolo si rivela decisivo, non solo nella riscossione e distribuzione dei diritti economici, ma anche nella tutela dell'identità e della paternità delle opere, valori su cui da sempre si fonda la stessa architettura del diritto d'autore. Tuttavia, l'efficienza di tali strumenti di tutela entra in crisi di fronte alle recenti sfide poste dalle tecnologie emergenti, in particolare dai meccanismi di intelligenza artificiale generativa. Infatti, se da un lato la gestione collettiva dei diritti dovrebbe fondarsi su presupposti chiari di titolarità e paternità delle opere, dall'altro, l'intelligenza artificiale, in grado di generare contenuti autonomamente o di manipolare quelli preesistenti, mette in discussione i confini stessi della creatività umana, così come conosciuta fino ad ora.

In assenza di un autore umano ben identificabile, anche le società di gestione si trovano prive del presupposto essenziale per esercitare le proprie funzioni: la riconoscibilità del soggetto titolare del diritto. Si apre così un delicato interrogativo giuridico in merito al dubbio di chi si possa indicare quale autore di un'opera se questa viene generata *in toto* o rielaborata da un sistema artificiale, come si tutelano i diritti morali e patrimoniali quando l'identità autoriale è ambigua o fittizia.

Il tema della paternità delle opere nell'era dell'intelligenza artificiale impone una riflessione profonda in termini di principi tradizionali del diritto d'autore e della capacità adattiva degli organismi di gestione nel riconoscere, rappresentare e proteggere i diritti in un contesto creativo sempre più ibrido ed incerto dal punto di vista etico e giuridico.

3.1. Creazione di brani, remix e *deepfake* musicali

L'era digitale ha portato con sé una notevole quantità e qualità di innovazioni, risultando fondamentale nell'ottica della più agevole fruizione e diffusione della musica.

I *deepfake*, termine nato dalla fusione fra “*deep learning*”, modalità di elaborazione delle informazioni fornite tramite i dati all'AI, e “*fake*”, sono contenuti multimediali, come immagini, video e audio, generati o alterati dall'intelligenza artificiale per far apparire reali cose che nella realtà non lo sono. Essi si sono rivelati in molte occasioni potenti strumenti di diffusione di disinformazione, ponendo la società di fronte ad impegnative sfide legali e morali. I *deepfake*, infatti, possono facilmente affievolire il confine fra realtà e finzione, creando contenuti falsi ma estremamente convincenti, capaci, dunque, di insinuarsi, influenzare e plasmare l'opinione pubblica²⁴³.

Britt Paris e Joan Donovan, affiliati dell'istituto di ricerca Data&Society, nel loro report del 2020 intitolato “*Deepfakes and cheapfakes, the manipulation of audio and video evidences*”, hanno spiegato come i contenuti audiovisivi, in particolare, giochino un ruolo cruciale nella costruzione dell'opinione pubblica, rendendo la diffusione di contenuti alterati un'arma assai pericolosa²⁴⁴.

Le questioni che riguardano il fenomeno si spingono dal suo semplice utilizzo nella satira e nel mondo dell'intrattenimento, fino al compimento di reati quali diffamazione, frode e manipolazione delle prove audio.

Per quanto riguarda il settore musicale nello specifico, i *deepfake* trovano spazio soprattutto nell'area della creazione di voci sintetiche, nella clonazione vocale e nella generazione automatizzata di opere musicali. In particolare, tramite i *deepfake*, l'intelligenza artificiale è in grado di riprodurre più o meno fedelmente la voce e il timbro di un cantante reale, sia esso vivente o defunto, dando così origine a nuove *performance* o a *cover* musicali di brani interpretati da artisti che, nel mondo reale, non li hanno mai cantati. Per quanto attiene alla generazione automatizzata, l'intelligenza artificiale può generare interi brani nello stile di

²⁴³European Innovation Council and SMEs Executive Agency, “*Deepfake – A Global Crisis*”, 28 agosto 2024. https://intellectual-property-helpdesk.ec.europa.eu/news-events/news/deepfake-global-crisis-2024-08-28_en

²⁴⁴Tommaso Ruocco, Maria Beatrice Versaci, “*L'avanzata delle leggi contro i deepfake*”, 30 marzo 2023. <https://www.agendadigitale.eu/cultura-digitale/lintelligenza-artificiale-per-produrre-deepfake-genera-mostri-i-primi-paletti-normativi/>

uno specifico artista, ispirandosi a caratteristiche vocali, melodie, scelte stilistiche e testi, oppure produrre inediti nella realtà mai registrati dagli artisti in questione, fingendo che siano opere originali e mai pubblicate di quello stesso autore²⁴⁵.

Come accennato in precedenza, la tecnologia moderna ed il suo impiego in internet ha irrimediabilmente condotto alla commissione di nuove fattispecie di reati prima sconosciuti o poco diffusi, talvolta non disciplinati dal legislatore ed è proprio tra queste tecnologie che si è inserito il fenomeno del *deepfake*, definito dal giornalista Eugenio Spagnuolo “*l’ultima crisi morale di internet*”²⁴⁶. Definire un contorno giuridico che risulti calzante e adatto a questa peculiare fattispecie, infatti, risulta complesso, anche alla luce della difficile corresponsione di sanzioni idonee per quei comportamenti che prevedono l’adozione della tecnologia per fini illeciti, sia per quanto riguarda il profilo civile, che penale.

Nonostante il Garante della privacy lo abbia definito in un documento informativo del 2020 come una forma estremamente grave di furto di identità, il nostro attuale codice penale non prevede specifiche norme incriminatrici dedicate agli illeciti commessi mediante scorretto utilizzo dell’intelligenza artificiale, se non in riferimento a reati già previsti, quali quello di sostituzione di persona, disciplinato all’articolo 494 del codice penale, e quello di frode informatica, ai sensi dell’articolo 640ter, commissibili anche mezzo internet²⁴⁷.

Nel 2017, un utente di Reddit, registrato come “*Deepfakes*”, pubblicò numerosi contenuti video di spezzoni di vari film nei quali i volti di alcuni attori scelti dall’utente venivano sovrapposti a quelli degli attori originali, con il risultato di ottenere video falsi ma piuttosto realistici, allo scopo di suscitare divertimento e interesse negli altri utenti e la loro condivisione sottoforma di *meme*²⁴⁸. In particolare, l’evento suscitò scandalo quando, lo stesso utente, pubblicò video di natura pornografica realizzati tramite complessi algoritmi,

²⁴⁵Lokky, “*I deepfake audio: tutti i rischi delle IA generative che imitano la voce*”

<https://www.lokky.it/blog/innovazione/deep-fake-audio-tutti-rischi-ia-generative-imitano-voce/>

²⁴⁶Eugenio Spagnuolo, Focus.it, Tecnologia, 26 luglio 2018.

²⁴⁷ Valeria Giacometti, Forensicnews, “*Il deepfake: il sottile confine fra fantasia, gioco e reato*”, 13 dicembre 2023.

<https://www.forensicnews.it/il-deepfake-il-sottile-confine-fra-fantasia-gioco-e-reato/>

²⁴⁸Contenuto comunicativo, solitamente un’immagine, un video, un testo o una combinazione, che si diffonde viralmente in internet e sui social media, caratterizzato da elementi di ironia o satira. Esso rappresenta una forma di espressione collettiva e culturale, soggetta a modificazioni e reinterpretazioni da parte degli utenti. In ambito giuridico, la loro diffusione solleva questioni legate al diritto d'autore, alla libertà di espressione e all’uso lecito di opere preesistenti ai sensi delle eccezioni e limitazioni previste dalla normativa vigente.

acquisendo e sfruttando immagini scaricate dal web, appartenenti a personaggi noti. Di conseguenza, alcuni celebri volti della recitazione, fra i quali Daisy Ridley, Emma Watson e Gal Gadot, vennero a conoscenza del montaggio dei propri volti, tramite il meccanismo del *face swapping*²⁴⁹, su corpi di soggetti protagonisti di contenuti erotici diffusi su internet e, una volta denunciato l'accaduto, riuscirono a far *bannare* l'utente da Reddit nel 2018. Il risvolto, però, non si rivelò risolutore in quanto, nel frattempo, milioni di altri utenti diffusero sul web contenuti simili su altri siti, fino ad arrivare al giugno 2019. In quell'anno venne lanciata una nuova app, Deep Nude, che permetteva di manipolare artificialmente i corpi umani, in particolare le figure femminili, trasformandole in elaborate foto di nudo, ottenendo risultati molto realistici. Il creatore della piattaforma, osservando la quantità notevole di utenti che frequentavano la piattaforma, circa 95 mila persone, chiuse l'applicazione e ne vendette la licenza, lasciando però disponibile il codice sorgente del software, causandone dunque la diffusione su Telegram. Al suo interno, gli utenti reali potevano interagire con l'intelligenza artificiale per ottenere foto pornografiche realistiche da scaricare ed inoltrare liberamente.

La situazione mutò con la decisione, motivata dalla violazione delle *policy* in merito alla pubblicazione di video NSFW (*Not Safe For Work*), acronimo usato principalmente nei siti di blog e forum per indicare materiale sessualmente esplicito, del Garante della Privacy che intervenne con comunicato stampa il 23 ottobre 2020 a tutela della riservatezza delle vittime, aprendo un'istruttoria nei confronti di Telegram, portando all'attenzione il reale rischio che il fenomeno dei *deepfake* potesse alimentare comportamenti lesivi, scongiurando casi di *revenge porn* o estorsione²⁵⁰.

Il Codice penale disciplina, all'articolo 600*quater* comma 1, il reato di pornografia virtuale, che integra quello di pornografia minorile, ai sensi dell'articolo 600*ter* e quello di detenzione

²⁴⁹Tecnica basata sull'intelligenza artificiale, in particolare sull'uso di reti neurali generative, che consente di sostituire digitalmente il volto di una persona con quello di un'altra in contenuti visivi, mantenendo espressioni, movimenti e illuminazione coerenti con l'immagine originale. Viene utilizzata principalmente in ambito audiovisivo e può avere applicazioni lecite (cinematografia, effetti speciali, intrattenimento), ma anche implicazioni problematiche in relazione alla manipolazione dell'identità, alla disinformazione e alla violazione dei diritti della personalità.

²⁵⁰Francesco Arruzzoli, "*Deepfake & Cyber intelligence*", Whitepaper, giugno 2022.
<https://www.ictsecuritymagazine.com/pubblicazioni/deepfake-cyber-intelligence/>

di materiale pornografico anche quando, appunto, le immagini non sono reali ma virtuali, ossia *“realizzate con tecniche di elaborazione grafica non associate in tutto o in parte a situazioni reali, la cui qualità di rappresentazione fa apparire come vere situazioni non reali”*.

È bene ricordare anche la tutela che il legislatore ha riservato all'immagine personale, inserendo alcune norme specifiche all'interno della Legge 633: in particolare, rileva l'articolo 96 che disciplina il ritratto di un individuo, disponendo che questo, in quanto espressione della personalità individuale, non possa essere esposto, riprodotto o commercializzato senza il suo consenso, fatte salve alcune eccezioni tassative, esposte all'articolo 97, per cui il consenso non è ritenuto necessario quando il ritratto viene utilizzato per ragioni legate alla notorietà o alla funzione pubblica della persona ritratta, esigenze di giustizia o polizia, finalità scientifiche, culturali, didattiche o di rilevante interesse pubblico. Da queste disposizioni appare pacifica l'importanza cruciale del requisito del consenso, connesso all'articolo 10 del Codice civile, recante la regola generale dell'utilizzo delle immagini subordinate all'espressione di volontà degli interessati, indifferentemente espressa o tacita.

La Corte di Cassazione, infine, chiarì con l'ordinanza numero 1951 del 2022²⁵¹, in merito alla contestazione da parte dell'ex calciatore Gianni Rivera alla diffusione di proprie immagini private sulla Gazzetta dello Sport, che, in base alla normativa nazionale, lo sfruttamento dell'immagine risulta illecito sia in assenza di consenso, sia in assenza di sufficiente interesse pubblico effettivo alla sua diffusione, soprattutto se questa comporta un pregiudizio all'onore e alla reputazione del soggetto ritratto.

All'interno dell'ordinamento italiano non esiste un vero e proprio diritto legato alla tutela della voce ma l'articolo 10 del Codice civile, tramite un'interpretazione estensiva adottata nel tempo da dottrina e giurisprudenza, può essere inteso come garanzia di protezione verso la globalità dei tratti caratteristici che rendono un soggetto riconoscibile, nei quali rientra senza dubbio anche il timbro di voce. L'iniziale sfiducia della giurisprudenza nel riconoscere la tutela della voce tramite una disposizione espressamente connessa alla sola immagine è rinvenibile nella ritenuta insufficienza di capacità identificativa della stessa, convinzione poi

²⁵¹Corte di Cassazione, sez. V Civile, Ordinanza n.1951 del 24/01/2022.
<https://www.misterlex.it/cassazione-civile/2022/1951/>

ritrattata di fronte al timore di perpetuare il vuoto normativo legato al tema della protezione della voce, soprattutto in un contesto storico e digitale che rende una voce nota, come quella di un cantante, immediatamente riconoscibile al pubblico.

In forza dell'insieme delle disposizioni adottate dal nostro ordinamento per tutelare l'identità vocale, la legge italiana richiede, per l'utilizzo all'interno di un brano musicale o per un'operazione di clonazione vocale, il preventivo consenso del soggetto interessato, la cui voce costituisce, fuori da ogni dubbio, elemento distintivo e caratterizzante della sua identità personale²⁵².

Con il passare del tempo e l'avanzamento delle tecnologie in ambito di produzione e sintesi vocale, l'attenzione dei creatori di *deepfake* si è rapidamente estesa anche al suono e alla voce, arrivando alla diffusione dei cosiddetti *deepfake* musicali. Grazie ai nuovi strumenti portati dall'era digitale moderna, l'accuratezza dei brani creati dall'intelligenza artificiale è migliorata notevolmente, fino a rendere i *deepfake* sempre meno riconoscibili dalle canzoni reali, scatenando confusione e sconforto fra autori, artisti e produttori del settore.

Le tecniche di elaborazione dei *deepfake* prevedono lo sfruttamento di reti neurali artificiali e modelli di apprendimento basati sulla memorizzazione dei modelli vocali di specifici artisti o stili musicali, estrapolati da enormi quantità di dati vocali, così da poter generare autonomamente voci virtuali simulate, in grado di cantare o recitare testi. Le tracce generate vengono poi modificate e raffinate per migliorarne la qualità e arricchirle di dettagli grazie, ad esempio, all'aggiunta di effetti vocali e sonori o basi e alla regolazione dei toni²⁵³.

Perché questi passaggi siano possibili, basta poco. Andrea Federica de Cesco, responsabile della scuola di *podcasting* di Chora Media, ha spiegato che sono sufficienti alcuni secondi di audio ricavati da un video trovato in rete o da una telefonata per acquisire un campione utile da cui partire per sviluppare un *file* di *deepfake* musicale. Addirittura, esistono software di intelligenza artificiale in grado di generare *deepfake* senza avere a disposizione alcun file audio, ma costruendo il risultato a partire da un semplice input scritto.

²⁵²Gitti and Partners, "La tutela della voce nell'era dei Deep Fake", aprile 2023.

<https://www.grplex.com/it/newsletter/download/1158/intellectual-property-news-4-2023#:~:text=Gli%20Audio%20Deep%20Fake%20possono,un%20file%20sonoro%20già%20esistente.>

²⁵³Lucilla Tomassi, "Canzoni *deepfake*: Google e Universal verso l'accordo per legalizzarle", 24 agosto 2023. <https://www.codemotion.com/magazine/it/intelligenza-artificiale/canzoni-deepfake-google-universal-legalizzarle/>

Studiando o ascoltando i dati forniti, l'intelligenza artificiale può ricavare un contesto dato dall'esperienza e dall'insieme delle informazioni di cui viene nutrita, fino ad arrivare ad individuare, memorizzare e padroneggiare, ad esempio, lo stile e le linee vocali di un artista²⁵⁴.

L'avvento dell'intelligenza artificiale generativa ha determinato una crescita esponenziale di brani caratterizzati da una sempre più ridotta originalità, pezzi in cui gli algoritmi riproducono fedelmente suoni, testi e stili, quasi sempre senza il consenso degli interessati. La questione ha suscitato forti reazioni di protesta, come quella nata dall'utilizzo dell'inconfondibile voce di Frank Sinatra per l'interpretazione del pezzo "*Gangsta's Paradise*" del rapper Coolio o quella innescata dal cantante The Weekend che, dopo il notevole successo sul web di alcuni *deepfake* che ne riproducevano la voce, aveva richiesto ed ottenuto la rimozione del materiale emulativo, sostenendo la manipolazione non autorizzata, il furto e la svalutazione della propria identità artistica. Anche Drake, celebre rapper canadese, si unisce al dissenso di The Weekend, intervenendo a sua volta in difesa del brano del 2013 "Heart on My Sleeve", risultato della collaborazione fra i due artisti, anch'esso vittima di emulazione per mezzo di pratiche di *deepfake* musicale. Il brano modificato era, infatti, stato protagonista di un acceso dibattito mediatico, in quanto i numeri di ascolto e condivisione raggiunti, considerando la totalità delle piattaforme che ne permettevano la fruizione, avevano portato Harvey Mason Junior, amministratore delegato della National Academy of Recording Arts and Sciences, a considerarla per una candidatura a ben due *Grammy Awards* nelle categorie *Best Rap Song* e *Song of the year*, per poi ritrattare la propria decisione, constatando che, dietro al brano di successo, si celava un utente della piattaforma Tiktok, che aveva in seguito dichiarato di essere un noto cantautore e produttore, senza però rivelare mai la propria identità²⁵⁵.

Diversi Paesi, come Stati Uniti, Inghilterra e Cina, si sono messi in moto per favorire politiche di contrasto al fenomeno dei *deepfake* dal punto di vista legislativo.

²⁵⁴Anna Cortelazzo, "*La pericolosa intimità dei deepfake audio*", 22 aprile 2024.

<https://ilbolive.unipd.it/index.php/it/news/pericolosa-intimita-deepfake-audio>

²⁵⁵Fabio Ercole, "*Il deepfake nella musica: inganni sonori o nuove possibilità creative? Il caso Ghostwriter977*", 15 febbraio 2014.

<https://thepasswordunito.com/2024/02/15/il-deepfake-nella-musica-inganni-sonori-o-nuove-possibilita-creative-il-caso-ghostwriter977/>

In Europa, in particolare, la proposta dell'Artificial Intelligence Act del 2021, fa cenno a questo tipo di tecnologie, imponendo criteri minimi di trasparenza per regolarne la diffusione. Il Titolo IV della Proposta²⁵⁶ recita, infatti, che “*se un sistema di intelligenza artificiale viene utilizzato per generare o manipolare immagini, audio o video che assomigliano in modo significativo a contenuti autentici, dovrebbe esserci l'obbligo di rivelare che il contenuto è stato generato con mezzi automatizzati*”.

Nel luglio dello stesso anno, il Parlamento europeo ha diffuso uno studio intitolato “*Trackling deepfakes in european policy*”²⁵⁷, atto ad analizzare l'impatto negativo dei *deepfake* sulla vita della società. Secondo lo studio, il quadro legislativo proposto dalla Commissione europea potrebbe essere una buona opportunità di mitigazione di alcuni specifici rischi in materia, come quelli legati alla diffamazione e alla disinformazione.

Mentre gli Stati Uniti starebbero valutando una proposta di legge a livello federale e abbracciando una possibile regolamentazione globale del fenomeno dei *deepfake*, il Regno Unito nel novembre 2022 ha annunciato l'intenzione di vietare la creazione e diffusione dei *deepfake*, limitando però il divieto ai contenuti di tipo esplicito e pornografico²⁵⁸.

Tuttavia, nonostante la lotta e la manifesta insofferenza di molti autori e artisti di spicco rispetto al fenomeno, colossi come Google e Universal Music Group sembrano puntare a cessare le ostilità e incrementare i propri ricavi. Infatti, a partire dalla fine del 2023, sono in corso complesse trattative fra Google Alphabet e Universal Music Group in merito all'utilizzo delle voci e dei cataloghi artistici della scuderia della casa discografica di fama mondiale, al fine di stabilire una *partnership* strategica e mirata alla legittima utilizzazione dell'intelligenza artificiale per la creazione di *deepfake*²⁵⁹.

²⁵⁶Commissione europea, “*Proposta di regolamento del parlamento europeo e del consiglio che stabilisce regole armonizzate sull'intelligenza artificiale (legge sull'intelligenza artificiale) e modifica alcuni atti legislativi dell'unione*”, 21 aprile 2021, Bruxelles.

<https://eur-lex.europa.eu/legal-content/IT/TXT/HTML/?uri=CELEX:52021PC0206>

²⁵⁷European Parliament, “*Trackling deepfakes in european policy*”, 30 luglio 2021.

[https://www.europarl.europa.eu/thinktank/en/document/EPRS_STU\(2021\)690039](https://www.europarl.europa.eu/thinktank/en/document/EPRS_STU(2021)690039)

²⁵⁸Tommaso Ruocco, Maria Beatrice Versaci, “*L'avanzata delle leggi contro i deepfake*”, 30 marzo 2023.

<https://www.agendadigitale.eu/cultura-digitale/lintelligenza-artificiale-per-produrre-deepfake-genera-mostri-i-primi-paletti-normativi/>

²⁵⁹Gabriele Scorsonelli, “*Google e Universal Music, è in arrivo un accordo per legalizzare la musica deepfake*”, 9 agosto 2023.

Le due potenze ritengono che in questa fase innovativa e così dinamica, un modello di *user generated content*, ovvero contenuti generati direttamente dagli utenti per mezzo dell'intelligenza artificiale, potrebbe rivelarsi portatore di nuove opportunità interessanti, *in primis* per gli autori, per gli artisti e per i produttori.

Robert Kyncl, amministratore delegato di Warner Music Group, ha dichiarato che con la giusta struttura, le tecnologie di *deepfake*, se regolate, “*potrebbero consentire ai fan di fare il più grande omaggio ai loro eroi*”, attraverso un nuovo livello di partecipazione ed inclusione degli ascoltatori.

L'obiettivo sarebbe lo sviluppo di uno strumento che consenta agli ascoltatori in prima persona di creare legittimamente dei brani, pagandone i diritti d'autore e connessi direttamente agli aventi diritto; inoltre, gli artisti sarebbero liberi di dare o meno il loro consenso al progetto, eventualmente aderendo formalmente all'iniziativa. Il motivo di questa decisione si può ricercare nell'esperienza ricavata dalla storia: tempo prima, era accaduto un fenomeno simile con l'avvento di YouTube. Infatti, gli utenti iniziarono a caricare contenuti popolari come colonne sonore per i video che caricavano e il mondo della discografia fece guerra alla piattaforma per violazione di *copyright* per poi giungere, invece, ad un accordo di collaborazione che oggi paga all'industria musicale circa due miliardi di dollari ogni anno a livello globale²⁶⁰.

Allo stesso modo, anche alcune personalità della musica hanno abbracciato il fenomeno, tentando di trarne vantaggio. La compositrice Holly Herndon si definisce “musicista informatica” da quando la sua ultima creazione, un clone vocale alimentato da un software di intelligenza artificiale chiamato “*Holly+*”, utilizza la voce della Herndon per cantare qualsiasi brano o vocalizzo, addirittura in lingue straniere che la cantante non conosce. L'artista spiega, durante un *Ted Talk*, che sarebbe fondamentale per i musicisti di nuova generazione studiare il fenomeno, invece che promuoverne unicamente una narrazione

<https://www.ilfattoquotidiano.it/2023/08/09/google-e-universal-music-e-in-arrivo-un-accordo-per-legalizzare-la-musica-deepfake/7257030/>

²⁶⁰Francesco Prisco, Il Sole 24 Ore, “*Google e Universal Music verso un accordo per legalizzare le canzoni deepfake*”, 9 agosto 2023.

<https://www.ilsole24ore.com/art/google-e-universal-music-un-accordo-legalizzare-canzoni-deepfake-AFJsdVV>

spaventosa e distopica. Secondo lei, il primo passo da compiere sarebbe quello di imparare a conoscere a fondo i sistemi, così da acquisire sovranità assoluta sui dati di addestramento dei software e utilizzarli nella maniera più corretta possibile. È essenziale, dunque, che gli artisti *in primis* esprimano la propria approvazione e volontà di partecipare a questo nuovo ecosistema, così da nutrire le macchine con *set* di dati sui quali vi sia certificato consenso.

“I deepfake vocali sono qui per rimanere, ma c’è bisogno di trovare un equilibrio tra il proteggere gli artisti e incoraggiarli a sperimentare questa nuova ed eccitante tecnologia. Ecco perché stiamo conducendo questo esperimento all’interno di una proprietà condivisa, la voce. La voce è intrinsecamente comunitaria, perché la si apprende per mimesi e tramite il linguaggio. Di fronte a questa complessa problematica, crediamo di aver trovato un modo di permettere alle persone di esibirsi con la mia voce, dando loro l’approvazione ufficiale e invitandole a beneficiare degli introiti che derivino dal suo utilizzo”, spiega la cantante, dottoressa in ricerca presso l’Università di Stanford e specializzata in *Computer Research in Music and Acoustics*²⁶¹.

Se fossero gli artisti, e non le aziende, dunque, a dettare le regole per l’uso dei *deepfake* in ambito musicale, secondo Holly Herndon i cloni vocali diventerebbero un ambizioso progetto creativo e di incoraggiamento verso lo sviluppo dell’elaborazione digitale²⁶².

Nel frattempo, però, la Corte americana ha rigettato la richiesta, da parte dell’informatico Stephen Thaler, di consentire la registrazione di opere interamente realizzate per mezzo dell’intelligenza artificiale presso il *Copyright Office*, in quanto un’opera originale registrabile è possibile solo se questa sia frutto della creatività umana.

Nel gennaio 2025, lo stesso *Copyright Office* ha pubblicato la seconda parte di un Rapporto²⁶³, la cui prima parte era stata precedentemente resa pubblica, dedicato alle questioni giuridiche e politiche connesse al rapporto fra diritto d’autore ed intelligenza

²⁶¹Benedetta Iacoponi, “Holly+ è l’intelligenza artificiale che rende ogni canzone un brano di Holly Herndon”, 16 luglio 2021.

<https://deerwaves.com/storie/holly-herndon-intelligenza-artificiale>

²⁶²Amos Barshad, Wired UK, “I deepfake musicali sono il futuro della musica?”, 7 dicembre 2022.

<https://www.wired.it/article/deepfake-vocali-ai-holly-herndon/>

²⁶³“*Copyright and Artificial Intelligence, Part 2: Copyrightability. A Report of the Register of copyrights*” gennaio 2025.

<https://www.copyright.gov/ai/Copyright-and-Artificial-Intelligence-Part-2-Copyrightability-Report.pdf>

artificiale generativa. L'Ufficio, in questa occasione, ribadisce che i principi tradizionali del *copyright* sono sufficientemente flessibili da potersi potenzialmente applicare alle nuove tecnologie, soffermandosi sulla questione della proteggibilità degli output generati dai sistemi di intelligenza artificiale.

L'agenzia federale sostiene che la tutela autoriale possa essere riconosciuta solamente laddove siano chiaramente individuabili elementi espressivi che siano frutto di un intervento creativo umano; rientrano nella suddetta ipotesi, fra le altre, le opere in cui sia percepibile un significativo apporto umano oppure in cui il materiale generato dai sistemi sia stato rielaborato o riorganizzato creativamente da una persona fisica, ritenendo non sufficiente ai fini della tutela la semplice immissione di un *prompt*. Inoltre, viene chiarito che l'utilizzo dell'intelligenza artificiale in qualità di strumento ausiliario nel processo creativo, o l'inclusione di contenuti generati dalle macchine all'interno di opere complessivamente riconducibili all'ingegno umano, non preclude la possibilità di ottenere protezione. Il *Copyright office*, ad ogni modo, conclude il report sostenendo che, al momento, non vi siano condizioni sufficienti per un intervento normativo efficace, volto a garantire una protezione autonoma per quegli output interamente generati dall'intelligenza artificiale²⁶⁴.

Nel febbraio di quest'anno, il *Copyright Office* si è proposto l'ulteriore obiettivo di esaminare le implicazioni economiche dell'intelligenza artificiale sulle politiche di *copyright*, individuando questioni critiche in tema di *copyrightability* delle opere generate dall'intelligenza artificiale, di potenziali violazioni da parte dei prodotti delle macchine e degli effetti dell'addestramento dei sistemi sugli incentivi dei titolari dei diritti. Il rapporto²⁶⁵ in questione fornisce un quadro di riferimento per l'analisi di questi problemi da una prospettiva economica, con l'obiettivo di guidare la ricerca futura e le discussioni politiche e

²⁶⁴Library Journal, Gary Price, "U.S. Copyright Office Releases Part 2 of Artificial Intelligence Report", 29 gennaio 2025.

<https://www.infodocket.com/2025/01/29/u-s-copyright-office-releases-part-2-of-artificial-intelligence-report/>

²⁶⁵Brent Lutes, Chief Economist, United States Copyright Office, "Identifying the Economic Implications of Artificial Intelligence for Copyright Policy, Context and Direction for Economic Research", febbraio 2025.

<https://www.copyright.gov/economic-research/economic-implications-of-ai/Identifying-the-Economic-Implications-of-Artificial-Intelligence-for-Copyright-Policy-FINAL.pdf>

sottolinea la necessità di una visione olistica, considerando l'interrelazione di vari aspetti per bilanciare gli incentivi alla creazione con l'accesso efficiente alle opere creative²⁶⁶.

Nonostante il dibattito giurisprudenziale prosegua, il mondo presente si evolve, rendendo l'intelligenza artificiale sempre più partecipe della creazione e della produzione musicale, lecitamente o meno. Infatti, il largo impiego di strumenti tecnologici di ultima generazione ha già portato artisti e produttori, anche non professionisti, ad approfittare di sistemi come *Garage Band* di Apple o *Boomy*, applicazione tramite la quale sono stati generati oltre 14,5 milioni di brani. Insomma, *deepfake* e strumenti di intelligenza artificiale per l'assistenza alla creazione hanno diversi volti, legittimi o meno, già ampiamente utilizzati ed integrati nel sistema musicale, spingendolo, forse, verso un'ennesima trasformazione²⁶⁷, secondo molti non necessariamente indicativa della fine dell'industria musicale nel suo complesso con la conseguente sostituzione integrale di artisti e produttori, bensì garantendo un incremento della produzione e della creatività²⁶⁸.

In definitiva, appare pacifico che questo tipo di tecnologia, come molte altre in passato, potrebbe aprire le porte ad interessanti opportunità per gli attori del panorama musicale, sollevando, tuttavia, rilevanti questioni etiche e legali ancora da discutere, come quelle legate a quali soggetti sia giusto attribuire i diritti derivanti dallo sfruttamento economico di una voce clonata, se sia lecito utilizzare lo stile o la linea vocale di un artista o autore senza il suo consenso e, più in generale, se l'avvento del *deepfake* rappresenti o meno un rischio effettivo per il diritto d'autore.

²⁶⁶ Brent Lutes, “*Economic Implications of AI for Copyright Policy A Research Framework*”, 17 febbraio 2025. <https://policycommons.net/artifacts/18291195/identifying-the-economic-implications-of-artificial-intelligence-for-copyright-policy-final/19191667/>

²⁶⁷ Enzo Mazza (CEO di FIMI, Federazione Industria Musicale Italiana), “*Musica, l'intelligenza artificiale la sta già cambiando: ecco come*”, 28 agosto 2023. <https://www.agendadigitale.eu/mercati-digitali/musica-lintelligenza-artificiale-la-sta-gia-cambiando-ecco-come/>

²⁶⁸ Gitti and Partners, “*La tutela della voce nell'era dei Deep Fake*”, aprile 2023. <https://www.grplex.com/it/newsletter/download/1158/intellectual-property-news-4-2023#:~:text=Gli%20Audio%20Deep%20Fake%20possono,un%20file%20sonoro%20già%20esistente.>

3.2. Paternità e titolarità dei diritti sulle opere generate dall'IA

Nel contesto dell'intelligenza artificiale, la distinzione fra i termini “creare” e “generare” può apparire sottile, pur trattandosi di una questione di fondamentale importanza. Difatti, la *creazione* indica un'azione attiva che richiede l'impiego dell'immaginazione, dell'originalità e dell'intuizione, caratteristiche tipiche dell'essere umano. “Creare” indica la formazione di qualcosa di nuovo e unico, attraverso un più o meno complesso processo mentale che si spinge oltre le informazioni o i dati già esistenti. Il ricorso all'intelligenza artificiale per conseguire un prodotto non impedisce che quest'ultimo sia considerato opera dell'ingegno, a patto che la tecnologia non assorba *in toto* l'elaborazione creativa dell'autore, e resti essenziale il suo ruolo attivo che deve esplicitarsi, ad esempio, dell'esercizio di abilità interpretative, di perfezionamento e di revisione. Quest'ultima questione è quel che determina se un'opera possa o meno essere tutelata secondo le tradizionali regole e categorie proprie del diritto d'autore²⁶⁹.

Anche Edoardo Piola Caselli ribadisce più volte nei suoi scritti il ruolo chiave della paternità, inquadrandola come elemento cruciale da chiarire e stabilire con certezza prima di poter proteggere un'opera originale e conferire al proprio autore i diritti che gli spettano per legge. Egli scrive che “*la paternità dell'opera costituisce il necessario titolo originario del diritto d'autore*”, ricordando che tradizionalmente il diritto alla paternità è ripartito fra la facoltà di scegliere la propria identità, dunque anche se rimanere anonimo o rivelarsi per mezzo di un pseudonimo, il diritto di rivelarsi in giudizio, il diritto di rivendicare la paternità dell'opera ed il diritto di disconoscere un'opera falsamente attribuitagli²⁷⁰.

Questione cruciale è quella di stabilire a chi attribuire la paternità di un'opera creata attraverso un software di intelligenza artificiale, sulla base di un *prompt*²⁷¹ immesso da una persona fisica. È importante, dunque, ai fini dell'attribuzione dei diritti di *copyright*, capire

²⁶⁹Manuela Modigliani, Praxi, “*La tutelabilità delle opere generate dall'AI*”.

<https://www.praxi-ip.praxi/news-detail/202/tutelabilità-opere-generate-ai>

²⁷⁰Paolo Marzano, “*Il Diritto d'Autore*”, Dispense per il Corso di “Tutela della Proprietà Intellettuale”, Università Luiss Guido Carli, Roma, 2024.

²⁷¹Istruzione o un input fornito a un sistema informatico, in particolare a un modello di intelligenza artificiale, per generare una risposta, un output o un comportamento specifico.

a chi sia riferibile lo *status* di autore e quale sia il confine fra il contributo umano ed il lavoro dell'intelligenza artificiale.

A questo proposito, è opportuno menzionare il Disegno di legge in materia di intelligenza artificiale avanzato dall'onorevole Alessio Butti, approvato al Senato. Le previsioni in esso contenute, in totale venticinque, suddivise in cinque capi, aspirano a regolamentare un'ampia casistica in merito all'impiego degli algoritmi, collocando, in seno al Decreto legislativo numero 208 del 2021²⁷², di attuazione della Direttiva europea numero 1808 del 2018²⁷³ in tema di media audiovisivi, la disciplina dei *deepfake*, inserendo norme a tutela degli utenti, come il nuovo articolo 612*quater* del Codice penale che punisce severamente il nocumento causato agli individui attraverso la diffusione di *deepfake* originati con l'intelligenza artificiale.

Punto interessante è il tentativo di ridefinizione del concetto di "autore", affrontato in un quadro normativo che si pone l'obiettivo di includere nella regolazione del diritto d'autore e dei diritti connessi anche quei contenuti che non sono frutto del solo impiego dell'ingegno umano. Il chiaro intento del Disegno di legge è, infatti, quello di riconoscere le potenzialità creative offerte dall'intelligenza artificiale e, allo stesso tempo, aggiornare le norme affinché continuino a proteggere efficacemente gli interessi, morali e patrimoniali, degli autori umani, mantenendo intatta l'integrità del sistema del diritto d'autore²⁷⁴.

Più in generale, come indicato dallo stesso onorevole, il Decreto si pone l'obiettivo di guidare l'intelligenza artificiale, contenerne i rischi e promuovere l'innovazione, basando il lavoro

²⁷²Decreto legislativo 8 novembre 2021, n. 208, "Attuazione della direttiva (UE) 2018/1808 del Parlamento europeo e del Consiglio, del 14 novembre 2018, recante modifica della direttiva 2010/13/UE, relativa al coordinamento di determinate disposizioni legislative, regolamentari e amministrative degli Stati membri, concernente il testo unico per la fornitura di servizi di media audiovisivi in considerazione dell'evoluzione delle realtà del mercato. (21G00231)", entrata in vigore 25 dicembre 2021.

<https://www.normattiva.it/uri-res/N2Ls?urn:nir:stato:decreto.legislativo:2021-11-08;208>

²⁷³Direttiva UE 2018/1808 del Parlamento europeo e del Consiglio "recante modifica della direttiva 2010/13/UE, relativa al coordinamento di determinate disposizioni legislative, regolamentari e amministrative degli Stati membri concernenti la fornitura di servizi media audiovisivi (diretta sui servizi di media audiovisivi), in considerazione dell'evoluzione delle realtà del mercato", 14 novembre 2018.

<https://eur-lex.europa.eu/legal-content/IT/TXT/PDF/?uri=CELEX:32018L1808&from=it>

²⁷⁴Alberto Bozzo, "L'Italia e l'intelligenza artificiale: una strategia ambiziosa tra sfide ed opportunità", 28 aprile 2024.

<https://www.consultingpb.com/blog/diritto-rovescio/la-nuova-legge-sullintelligenza-artificiale-in-italia/>

sui principi di trasparenza, sicurezza, protezione dei dati personali, eticità dei sistemi e non discriminazione²⁷⁵.

Novità di grande rilevanza è poi la modifica dell'articolo 1 della nostra legge sul diritto d'autore: la proposta stabilisce, infatti, che le opere create per mezzo degli algoritmi possano godere della tutela autorale stabilita ai sensi degli articoli 1 e 2 della Legge 633, a condizione che il contributo umano nell'ideazione e realizzazione dell'opera tramite l'uso dell'intelligenza artificiale sia creativo, rilevante e dimostrabile. La modifica si dimostra in linea con quanto stabilito finora dalle corti statunitensi ed inglesi, oltre che dalle più recenti indicazioni della nostra Corte di cassazione²⁷⁶.

Come già analizzato in precedenza, la legge italiana sul diritto d'autore tutela le opere dell'ingegno di carattere creativo, realizzate per mezzo di qualunque forma di espressione, in ambito letterario, musicale, artistico, teatrale, cinematografico e architettonico, includendo, nel corso degli ultimi vent'anni, anche software e *database* nel cui ambito la scelta o la disposizione dei dati operata dall'autore potrebbero fare di essi creazione intellettuale.

L'orientamento nazionale rispetto al tema della creatività tende ad un ampio ambito di applicazione, riconoscendo la possibilità di tutelare, ai sensi del diritto d'autore e diritti connessi, talune opere generate da un sistema di intelligenza artificiale, attribuendo i diritti all'essere umano che si è servito della macchina per esprimere la propria creatività, valutando le situazioni caso per caso, come confermato dall'Ordinanza numero 1107 della Cassazione risalente al 9 gennaio 2023²⁷⁷.

Infatti, se dall'analisi risulta che, di fatto, l'intelligenza artificiale ha assorbito l'elaborazione creativa dell'autore, rendendone il contributo insignificante, il diritto d'autore non sarà riconosciuto alla persona fisica che si è servita passivamente della macchina; se, invece, risulta che l'autore umano sia stato in grado di dirigere, istruire e correggere

²⁷⁵Michela Stentella, "*Alessio Butti: intelligenza artificiale, ecco cosa ci aspetta nei prossimi mesi*", 2 agosto 2024.

<https://www.forumpa.it/pa-digitale/alessio-butti-intelligenza-artificiale-ecco-cosa-ci-aspetta-nei-prossimi-mesi/>

²⁷⁶Luciano Daffarra, "*IA e diritto d'autore: i punti chiave del DDL Butti*", 23 aprile 2024.

<https://www.agendadigitale.eu/mercati-digitali/ia-e-diritto-dautore-i-punti-chiave-del-ddl-butti/>

²⁷⁷ Cass. civ., Sez. I, Ordinanza, (data ud. 09/01/2023) 16 gennaio 2023, n. 1107

consapevolmente il sistema di intelligenza artificiale, quest'attività è considerabile come parte integrante dell'opera, senza la quale il risultato finale non sarebbe mai stato raggiunto. Ciò significa che la generazione di *prompt* con cui la macchina viene nutrita può essere talvolta considerata espressione di un modo soggettivo e personale dell'autore di esprimere la propria personalità e le proprie idee, meritevoli di tutela da parte del diritto d'autore²⁷⁸.

Ad ogni modo, oggi, in Italia, agli autori che si servono di *tool* di intelligenza artificiale generativa viene riconosciuto il diritto di paternità sulla propria opera ed i diritti di sfruttamento economico che eventualmente ne derivano, ma la tendenza generale impone di non ammettere mai la paternità direttamente all'intelligenza artificiale, in quanto software, a causa del forte legame dell'opera con il concetto di originalità, dote da sempre attribuita dal diritto comunitario e nazionale alle sole persone fisiche.

La Corte di giustizia dell'Unione europea ha dichiarato in diverse occasioni, in particolare all'interno della celebre decisione Infopaq (C-5/08), che il *copyright* si applica alle opere la cui originalità riflette necessariamente “*la creazione intellettuale dell'autore*”, strettamente legata alla sua personalità, rendendo così l'umanità dell'autore indispensabile perché la propria opera sia presa in considerazione dalle norme del diritto d'autore²⁷⁹.

È interessante, in questa sede, fare nuovamente riferimento alla Cassazione che, riprendendo la mozione già esposta nel 2020 dal Comitato Affari Legali del Parlamento Europeo, con la propria ordinanza numero 1107 del 2023²⁸⁰ ha ribadito la già affrontata differenza fra le creazioni assistite dall'intelligenza artificiale e quelle generate *in toto* da essa, in quanto le ultime sollevano sfide rilevanti in tema di diritto d'autore, diritti connessi, proprietà, invenzione, adeguata remunerazione e potenziale concentrazione del mercato. La Cassazione specifica anche che, laddove i software siano utilizzati come meri strumenti di assistenza ad un autore umano nel processo di creazione da lui guidato, il quadro vigente in tema di diritto d'autore e *copyright* rimarrebbe quasi invariato. Al contrario, il rischio è quello di violare i principi di originalità e creatività, essendo questi ultimi tradizionalmente e saldamente legati

²⁷⁸Irene Damiani, “*La Tutela del diritto d'autore per le opere prodotte dall'intelligenza artificiale: orientamenti giurisprudenziali nel mondo*”.

<https://damianianddamiani.com/it/tutela-diritto-autore-opere-prodotte-ai/>

²⁷⁹Paolo Marzano, “*Il Diritto d'Autore*”, Dispense per il Corso di “Tutela della Proprietà Intellettuale”, Università Luiss Guido Carli, Roma, 2024.

²⁸⁰Cass. civ., Sez. I, Ordinanza, (data ud. 09/01/2023) 16 gennaio 2023, n. 1107

alla persona umana. La presente relazione invitava la Commissione europea a mantenere un approccio quanto più orizzontale, basato cioè su dati concreti e tecnologicamente neutro alle disposizioni comuni ed uniformi in materia di diritto d'autore, applicabili alle opere generate dall'intelligenza artificiale all'interno dell'Unione, laddove si ritenga che tali opere siano ammissibili alla tutela del diritto d'autore. Raccomanda, infine, che la titolarità degli eventuali diritti sia ad oggi destinata esclusivamente alle persone fisiche o giuridiche che hanno creato l'opera legalmente²⁸¹.

Ad ogni modo, è bene chiarire il tentativo di paragonare l'intelligenza umana e quella computazionale messo in atto in questa sede ha il mero scopo di comprendere se le due siano assimilabili quanto meno sotto l'aspetto della capacità di generare risultati creativi, richiesti per la concessione di un diritto di privativa.

Altro aspetto interessante sarebbe tentare di comprendere se l'intelligenza artificiale generativa possa o meno compiere scelte libere, oltre che originali e creative. Secondo una più diffusa opinione, il software non dovrebbe in alcun modo essere considerato libero, poiché strettamente vincolato agli algoritmi di cui l'essere umano lo nutre, predeterminandone il comportamento e le reazioni. Tuttavia, tale visione si fonda sul presupposto erroneo che la programmazione di un sistema ne determini necessariamente anche la prevedibilità: molti software di intelligenza artificiale, infatti, soprattutto se basati su *machine learning* e *deep learning*, hanno più volte dimostrato comportamenti non del tutto prevedibili dai propri creatori. In questo contesto, è opportuno citare l'esempio del nuovo progetto *Open Source* denominato "AutoGPT" che propone lo sviluppo di un software da applicare ai videogiochi per fare in modo che l'intelligenza artificiale sviluppi comportamenti sempre più autonomi, scomponendo ogni obiettivo assegnatogli in linguaggio naturale e desumendo alcune sotto-attività meno complicate da portare a termine per mezzo di un'iterazione automatica²⁸².

²⁸¹Riccardo Traina Chiarini, Giulia Meoli, "Può essere protetta l'opera creata da A.I.? La questione arriva in Cassazione", 1 marzo 2023.

<https://www.altalex.com/documents/2023/03/01/protetta-opera-creata-a-i-questione-arriva-cassazione>

²⁸²Antonio Cisternino, Alessandro Longo, "Intelligenza artificiale autonoma, ecco la nuova frontiera: vantaggi e rischi", 24 aprile 2023.

<https://www.agendadigitale.eu/cultura-digitale/intelligenza-artificiale-autonoma-ecco-la-nuova-frontiera-vantaggi-e-rischi/>

Altro caso significativo è rappresentato dal progetto “O1”, il nuovo sistema di intelligenza artificiale sviluppato da OpenAI, in grado di riprodurre un ragionamento riflessivo, basato sullo studio del cervello umano, a cui attingere prima di rispondere alle richieste ed interagire con gli utenti²⁸³. Dunque, sebbene non si possa certo parlare di libertà piena ed assoluta, i sistemi manifestano in un certo senso qualche forma di libertà assimilabile a quella umana, in quanto operano entro un insieme di regole ma producono risultati e nuovi output non tassativamente predeterminati.

Su queste basi, sono stati attuati alcuni tentativi per comprendere se la creatività e la semilibertà dimostrata dall’intelligenza artificiale siano di fatto compatibili con i requisiti richiesti per la tutela del diritto d’autore.

Alcuni Paesi, fra i quali Nuova Zelanda, India e Regno Unito, hanno scelto di attribuire la paternità dell’opera al programmatore del software. Infatti, la Sezione 9,3 del *Copyright, Designs and Patents Act*²⁸⁴ inglese prevede che l’autore di un’opera generata da un sistema di intelligenza artificiale debba essere l’umano che ha fornito le disposizioni necessarie alla sua creazione, riconoscendo così il ruolo creativo al programmatore in quanto persona fisica, nonostante il prodotto finale provenga dalla macchina²⁸⁵. Il modello attribuirebbe così al programmatore un doppio vantaggio economico: quello legato alla protezione del software e quello dovuto per la tutela delle opere prodotte autonomamente dall’intelligenza artificiale. Questa soluzione, tuttavia, presenta alcune criticità: *in primis*, rileva l’incertezza in merito all’identificazione certa del soggetto che ha effettivamente preso le decisioni rilevanti, specialmente quando si ha a che fare con sistemi particolarmente complessi. In secondo luogo, le disposizioni non chiariscono la questione dell’originalità e non affrontano il tema delle creazioni ibride, ovvero realizzate congiuntamente da uomo e macchina.

²⁸³Luca Tremolada, Il Sole 24 Ore, “Come <ragiona> O1, la nuova intelligenza artificiale di OpenAI che pensa prima di rispondere? La nostra prova”, 16 settembre 2024.

<https://www.infodata.ilsole24ore.com/2024/09/16/come-ragiona-o1-la-nuova-intelligenza-artificiale-di-openai-che-pensa-primaa-di-rispondere-la-nostra-prova/>

²⁸⁴Copyright, Designs and Patents Act, 1988.

<https://www.legislation.gov.uk/ukpga/1988/48/contents>

²⁸⁵Sarah Chudleigh, “Ci sono problemi legali o di copyright quando si utilizzano contenuti generati da ChatGPT?”, 12 luglio 2024.

<https://botpress.com/it/blog/are-there-any-legal-or-copyright-concerns-when-using-chatgpt-generated-content>

È interessante fare luce su un ulteriore possibile soggetto rilevante nel processo di creazione delle opere grazie ai sistemi di intelligenza artificiale: l'utente del software. Analogicamente parlando, si tratterebbe di spostare la paternità di un'opera letteraria dal produttore della penna allo scrittore del testo. I pareri in merito non risultano chiari, suggerendo un approccio casistico alla questione²⁸⁶.

Per citare un esempio, il caso del Regno Unito *Nova Productions v. Mazooma Games*²⁸⁷, risalente al 2007, aveva visto Nova Productions, casa di produzione cinematografica irlandese, sostenere che i giochi per computer commercializzati dai convenuti violassero il diritto d'autore in materia di grafica, programma utilizzato e progettazione. La Corte d'Appello aveva sentenziato, in quel contesto, sostenendo che la protezione del diritto d'autore non si estenda alle idee dei programmatori o alle scelte dei giocatori, escludendo dunque la qualità di autore per il giocatore e ritenendo che il contributo degli utenti non abbia carattere artistico, né costituisca un'attività creativa rilevante²⁸⁸.

Sulla base delle questioni fino ad ora analizzate, si può concludere che, ad oggi, la maggior parte degli studiosi si oppongono fortemente a riconoscere la tutela del diritto d'autore in senso stretto alle opere generate dall'intelligenza artificiale, proponendo, piuttosto, la soluzione del pubblico dominio oppure del cosiddetto "*work for hire*", così da poter attribuire i diritti d'autore al creatore del software o al proprio datore di lavoro. Infatti, secondo questa disciplina anglosassone, l'acquisto a titolo originario dell'opera realizzata nell'ambito di una prestazione di lavoro avviene in capo al datore di lavoro; adattando il concetto al nostro contesto di riferimento, l'autore del sistema di intelligenza artificiale, rappresentante il datore di lavoro, sarebbe il titolare dei diritti sull'opera creata dal software, ossia il lavoratore²⁸⁹.

Negli Stati Uniti, a differenza del nostro Paese, il *Copyright Office* è guidato dall'idea che la sola ideazione e formulazione dei *prompt* non sia sufficiente per riconoscere a chi li ha creati

²⁸⁶Paolo Marzano, "*Il Diritto d'Autore*", Dispense per il Corso di "Tutela della Proprietà Intellettuale", Università Luiss Guido Carli, Roma, 2024.

²⁸⁷*Nova Productions Ltd v Mazooma Games Ltd & Ors (CA)*, 14 marzo 2007.

<https://www.5rb.com/case/nova-productions-ltd-v-mazooma-games-ltd-ors-ca/>

²⁸⁸Casemine, "*Nova Productions Ltd v. Mazooma Games, England and Wales Court of Appeal (Civil), Mar 14, 2007*".

<https://www.casemine.com/judgement/uk/5a8ff71260d03e7f57ea71d6>

²⁸⁹Giulia Meoli, "*Opere in cerca (di diritto) d'autore*", 7 febbraio 2023.

<https://www.ipinitialia.com/diritto-dautore/opere-in-cerca-di-diritto-dautore/>

il *copyright* sull'opera finale prodotta dall'intelligenza artificiale. Tuttavia, è ammessa la possibilità che i sistemi possano essere integrati all'interno del processo creativo senza che il riconoscimento del *copyright* sia negato. È questo il caso, ad esempio, del consistente contributo umano che interviene dopo aver utilizzato l'intelligenza artificiale in termini di modifica, selezione, arrangiamento e adattamento del prodotto finale, il che attribuisce all'autore il *copyright* sulle attività di post-produzione dell'opera generata dall'intelligenza artificiale. Inoltre, i *prompt* possono essere protetti in qualità di opera letteraria ai sensi del diritto d'autore se presentano caratteri sufficientemente creativi da essere qualificati come frutto dell'ingegno umano e, dunque, meritevole di tutela²⁹⁰.

Caso rilevante per la giurisprudenza statunitense è l'episodio di Jason Michael Allen, artista americano che, attraverso l'intelligenza artificiale, ha creato un'opera intitolata "*Theatre d'Opera Spatial*" interamente digitale ma con l'aspetto di un reale dipinto ad olio²⁹¹.

L'artista presentò l'opera in questione ad un importante concorso indetto dalla *Colorado State Fair*, ottenendo il primo premio dopo aver presentato la propria opera come un prodotto di fotografia manipolata digitalmente attraverso l'uso di un algoritmo di sintetizzazione delle immagini, generato dal software di intelligenza artificiale *Midijourney*²⁹².

Nel 2022, l'autore avviò la procedura necessaria per richiedere che gli venisse attribuito il *copyright*, senza però chiarire che la propria opera fosse il risultato di alcuni *prompt* di cui Allen stesso aveva nutrito l'intelligenza artificiale, per poi intervenire personalmente sull'opera solamente dopo, attraverso l'utilizzo di *Photoshop* per apportare le ultime modifiche. Una volta analizzata la richiesta, l'Ufficio *Copyright* statunitense decise di non riconoscere il pieno diritto d'autore all'artista, escludendo la tutela del *copyright* per tutti i caratteri generati dai sistemi artificiali. L'anno successivo, il *Review Board of the United States Copyright Office* si pronunciò definitivamente, respingendo la richiesta di Allen e

²⁹⁰Bsd Legal, "*Il copyright nell'era dell'IA generativa: chi è l'autore dell'opera?*"
<https://bsdlegal.it/il-copyright-nellera-dellia-generativa-chi-e-lautore-dellopera/>

²⁹¹Valentina Tanni, "*Un'opera realizzata da un'intelligenza artificiale vince una competizione artistica*", 15 settembre 2022.
<https://www.artribune.com/progettazione/new-media/2022/09/opera-intelligenza-artificiale-vince-competizione-artistica/>

²⁹² Pierangelo Sapegno, "*L'arte creata dall'intelligenza artificiale è vera arte?*", 1 febbraio 2023.
<https://artslife.com/2023/02/01/larte-creata-dallintelligenza-artificiale-e-vera-arte/>

negando il riconoscimento del *copyright* sull'intera opera che, secondo il *Board*, conterrebbe una quantità di contenuti generati dall'intelligenza artificiale così rilevante da dover essere oggetto di un *disclaimer*, ovvero una specifica dichiarazione, riportato all'interno della richiesta di attribuzione del *copyright* che Allen aveva rifiutato di introdurre. La decisione si era basata sull'interpretazione delle Corti statunitensi del *Copyright Act*, secondo il quale sono soggette a protezione le opere dell'ingegno (*works of authorship*) create su supporto tangibile, intendendo per opera dell'ingegno una reazione che sia frutto della capacità intellettuale, creativa e artistica di un essere umano²⁹³.

La scelta di Allen fu aspramente criticata da colleghi e dagli utenti della rete, nonostante qualcuno si sia schierato a favore dell'idea dell'artista, sottolineando come le novità non siano quasi mai accolte a mente aperta dal mondo artistico e dello spettacolo. Basti pensare che, all'epoca, i pittori si mostrarono contrariati di fronte all'invenzione della macchina fotografica, dispositivo additato da Charles Baudelaire, poeta e critico d'arte francese, come uno "*strumento di svilimento dell'arte umana, il suo nemico più mortale*" e della fotografia in generale, considerata dall'artista francese "*grande follia industriale*", nel suo saggio intitolato "Il pubblico moderno e la fotografia"²⁹⁴.

Allo stesso modo, nel XX secolo, gli strumenti di *editing* digitale ed i programmi di progettazione assistita dai computer sono stati respinti dai puristi, poiché sembravano porre ai margini l'abilità dei collaboratori umani.

Ciò che non convince gli artisti più scettici è la modalità con cui l'arte generata dall'intelligenza artificiale viene creata, ovvero memorizzando miliardi di immagini dal web ed insegnando agli algoritmi a riconoscere modelli e relazioni in quelle immagini, per generarne di nuovi nello stesso stile²⁹⁵.

²⁹³Copyright Review Board, United States Copyright Office, "*Second Request for Reconsideration for Refusal to Register Théâtre D'opéra Spatial (SR # 1-11743923581; Correspondence ID: 1-5T5320R)*", 5 settembre 2023.

<https://www.copyright.gov/rulings-filings/review-board/docs/Theatre-Dopera-Spatial.pdf>

²⁹⁴Corrado Benigni, Le parole e le cose, "*Fotografia, maschera della realtà*".

<https://www.leparoleelecose.it/?p=29725>

²⁹⁵Kevin Roose, The New York Times, "*An AI generated picture won an art prize. Artists aren't happy*", 2 settembre 2022.

<https://www.nytimes.com/2022/09/02/technology/ai-artificial-intelligence-artists.html>

Anche chi, invece, si dimostra entusiasta di questa novità, si rivela preoccupato: Andy Baio, tecnologo e scrittore, ha espresso in un recente saggio quanto i sistemi di intelligenza artificiale generativa siano sorprendenti ma sollevino, allo stesso tempo, così tante questioni etiche che risulta difficile affrontarle tutte²⁹⁶.

Per il momento, la soluzione che appare più condivisa resta quella di etichettare, tramite una *label* o un *watermark*, i contenuti, così che i consumatori possano distinguere le opere prodotte da autori umani da quelle generate dalle macchine, per prevenire la manipolazione delle informazioni e salvaguardare i diritti d'autore e connessi²⁹⁷.

Il 19 settembre 2023, diciassette autori appartenenti all'organizzazione professionale per scrittori *Authors Guild*, hanno presentato denuncia²⁹⁸ contro la società di intelligenza artificiale OpenAI presso il tribunale di New York, sostenendo che la stessa avesse utilizzato illegalmente i testi di alcuni scrittori per addestrare i propri *chatbot*, violando il *copyright* sulle proprie opere²⁹⁹.

Insieme ad altri ottomila autori, la poetessa canadese Margaret Atwood firmò una lettera per richiedere un compenso alle aziende di intelligenza artificiale, tra cui Alphabet, Meta e Microsoft, per l'utilizzo delle loro opere per l'addestramento dei modelli, fino a quel momento sfruttate senza autorizzazione³⁰⁰. Anche la *Writers Guild of America*, l'associazione degli sceneggiatori americani, insieme alla *Alliance of Motion Picture and Television Producers*, l'associazione dei produttori cinematografici e televisivi, avviò uno sciopero nel maggio 2023, richiedendo un aumento dei finanziamenti e della tutela del

²⁹⁶Carla Astegiano, Avanguardie, "A.I. versus human", 22 settembre 2022.

https://incursioni.altervista.org/a-i-versus-human/?doing_wp_cron=1744042834.7291970252990722656250

²⁹⁷Arianna Meroni, "Watermark e Intelligenza Artificiale: identificare i contenuti prodotti da IA", 2 maggio 2024.

<https://www.skilla.com/blog/watermark-e-intelligenza-artificiale-identificare-i-contenuti-prodotti-da-ia/>

²⁹⁸Full complaint, <https://authorsguild.org/app/uploads/2023/12/Authors-Guild-OpenAI-Microsoft-Class-Action-Complaint-Dec-2023.pdf>

²⁹⁹The Authors Guild, "The Authors Guild, John Grisham, Jodi Picoult, David Baldacci, George R.R. Martin, and 13 Other Authors File Class-Action Suit Against OpenAI", 20 settembre 2023.

<https://authorsguild.org/news/ag-and-authors-file-class-action-suit-against-openai/>

³⁰⁰Rivista Studio, "Margaret Atwood e altri 9000 autori hanno firmato una lettera per impedire all'AI di usare i loro libri senza consenso", 20 luglio 2023.

<https://www.rivistastudio.com/lettera-autori-ai/>

proprio lavoro e la limitazione dell'uso dell'intelligenza artificiale all'interno del processo creativo³⁰¹.

Nonostante ciò, non tutti gli editori la pensano allo stesso modo: Alex Springer, giornalista tedesco, ha annunciato una *partnership* globale con OpenAI nel dicembre 2023, volta a rafforzare il giornalismo indipendente nell'era dell'intelligenza artificiale, regolamentarne e migliorarne l'applicazione³⁰².

Il contenzioso legale fra OpenAI ed il New York Times ha completato il quadro di dissenso degli ultimi anni, ponendo interrogativi tuttora irrisolti in merito al futuro del diritto d'autore nell'era digitale³⁰³. La questione centrale riguardava la tensione fra la normativa esistente in tema di diritto d'autore e diritti connessi e le nuove tecnologie, capaci di trasformare l'informazione, in termini di relazioni e modelli linguistici, e generare nuovi contenuti, diversi dalle opere preesistenti, portando la giurisprudenza a chiedersi se la pratica potesse in qualche modo rientrare nel cosiddetto *fair use*, previsto dalla legge statunitense³⁰⁴.

Il New York Times ha descritto ChatGPT e gli altri sistemi di intelligenza artificiale come, seppur strumenti utili in assoluto, potenziali *competitor* nel mondo dell'industria editoriale, in quanto i *chatbot* possono fornire *feedback* più o meno affidabili su parecchi argomenti, basando le proprie affermazioni anche su articoli del Times, senza citare la fonte e scoraggiando dunque gli utenti a visitare il sito o acquistarne copia fisica³⁰⁵.

³⁰¹ Il Post, “È iniziato lo sciopero degli sceneggiatori di Hollywood”, 2 maggio 2023.

<https://www.ilpost.it/2023/05/02/sceneggiatori-stati-unti-sciopero/>

³⁰² Aldo Fontanarosa, La Repubblica, “Giornalismo, Axel Springer si allea con OpenAI. Algoritmo riassumerà articoli. Contenuti di editore per allenarsi”, 13 dicembre 2023.

https://www.repubblica.it/economia/2023/12/13/news/giornalismo_axel_springer_si_allea_con_openai_algoritmo_riassumer%C3%A0_articoli_contenuti_di_editore_per_allenarsi-421651245/

³⁰³ Pierluigi Feliciani, “La controversia sul copyright solleva questioni fondamentali sui diritti d'autore nell'era dell'IA generativa. Negli Usa si invoca il *fair use*, mentre l'Europa cerca un equilibrio tra innovazione e tutela dei creatori”, 3 aprile 2025.

<https://www.agendadigitale.eu/mercati-digitali/nyt-contro-openai-il-futuro-del-copyright-nellera-dellia-generativa/>

³⁰⁴ Alberto Bozzo, “Intelligenza artificiale e diritto d'autore: il caso OpenAI e il futuro dell'innovazione tecnologica”, 10 gennaio 2024.

<https://www.consultingpb.com/blog/diritto-rovescio/intelligenza-artificiale-e-diritto-dautore-il-caso-openai-e-il-futuro-dellinnovazione-tecnologica/>

³⁰⁵ Serena di Ronza, Ansa, “New York Times fa causa a OpenAI e Microsoft sull'uso del copyright”, 27 dicembre 2023.

https://www.ansa.it/sito/notizie/mondo/2023/12/27/new-york-times-fa-causa-a-openai-e-microsoft-sulluso-del-copyright_256dc4cf-0f1b-49bc-a69e-f27a0fad9cea.html

Il *fair use* è una dottrina del diritto statunitense che permette un utilizzo limitato di materiale protetto da *copyright*, senza dover prima ottenere il consenso del titolare dei diritti.

Si tratta, in sostanza, di una limitazione al *copyright*, studiata per conseguire un bilanciamento tra gli interessi del pubblico e quelli del possessore dei diritti. Questo principio si inserisce coerentemente nel contesto del diritto d'autore e risulta applicabile solamente in alcune specifiche circostanze e a condizioni tassative. I casi in cui il *fair use* risulta applicabile sono individuati a seguito di un attento giudizio legato al bilanciamento, flessibile e adattabile al caso e concreto, che prende in considerazione fattori di analisi quali la natura dell'uso dell'opera, commerciale o educativa, il potenziale danneggiamento del mercato o del valore dell'opera originale, la natura dell'opera protetta, la quantità e la sostanzialità della parte utilizzata. Alcuni esempi di *fair use* applicato al diritto d'autore e diritti connessi sono la citazione in libri, notizie o *blog* di una piccola porzione di un'opera tutelata a scopo di commento o critica, la creazione di *mash-up* e *remix* che incorporano elementi estrapolati da opere protette da *copyright*, l'uso parodistico, educativo e di ricerca oppure il montaggio di video o *clip* audio per documentari. Le condizioni poiché la dottrina sia applicabile, inoltre, richiedono il criterio della trasformazione, ovvero l'opera protetta deve essere utilizzata per ottenere qualcosa di nuovo e diverso dalla creazione originale, ed il requisito della generatività, per il quale, nel caso delle tecnologie di intelligenze artificiale, queste debbano utilizzare le opere originali protette per acquisire informazioni senza generare semplici copie, bensì nuovi contenuti, basati sui modelli appresi al momento della formazione³⁰⁶.

Pur incoraggiando la libertà di espressione e la creazione di nuove opere, non è sempre facile concedere il *fair use*, soprattutto quando la decisione riguarda i complessi sistemi di intelligenza artificiale, anche se la capacità di questi ultimi di generare testi effettivamente originali potrebbe integrare il processo creativo e spingere a favore dell'applicazione della dottrina³⁰⁷. Tuttavia, la questione rimane non ancora del tutto risolta nel diritto d'autore che deve trovare il modo migliore di adattarsi ad un mondo dell'informazione non più statica, ma

³⁰⁶New York University Libraries, “*Copyright, Applying Fair Use*”.

<https://guides.nyu.edu/fairuse#:~:text=Fair%20use%20allows%20limited%20use,automatically%20qualifies%20as%20fair%20use.>

³⁰⁷Sara Gold, “*Copyright Fair Use from 1841 to 2021: What It Means For Copyright Protections Versus Free Speech Exceptions*”, 9 giugno 2021.

https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=3856694

dinamica e creativa, nel quale i dibattiti affrontati da qui ai prossimi anni nelle aule di tribunali risulteranno cruciali per fronteggiare il futuro³⁰⁸.

Il 12 settembre 2023, alcuni deputati francesi hanno presentato la proposta di legge numero 1630, volta a rendere l'intelligenza artificiale compatibile con il diritto d'autore, a causa del rilevante *deficit* economico, culturale e giuridico legato all'irrefrenabile sviluppo dei sistemi moderni, rendendo necessario un nuovo intervento regolatorio.

La proposta, disciplinando il regime giuridico degli output generati dall'intelligenza artificiale, prevede che la titolarità di un'opera creata dalle macchine senza alcun intervento diretto dell'essere umano, spetti agli autori o ai titolari dei diritti che hanno permesso la sua realizzazione. I deputati mirano all'introduzione di un obbligo di comunicazione in merito all'origine algoritmica delle opere, unitamente ai nomi degli autori che ne hanno permesso la realizzazione; dunque, appare pacifico che alla base della proposta ci sia la convinzione che l'output finale sia inteso come opera derivata rispetto a quelle impiegate per il training algoritmico. Questa conclusione si scontra, però, con la circostanza che l'operazione di estrazione dei dati si basa su milioni di altre opere dell'ingegno e spesso il rapporto intercorrente fra output ed input non è derivativo, ma trasformativo, rendendo talvolta il *crediting* degli autori delle opere usate per nutrire gli algoritmi ingiustificato.

Altro obiettivo dei deputati francesi è quello di fornire una soluzione concreta e adeguata alla questione della remunerazione degli autori e aventi causa per la riproduzione delle proprie opere quando utilizzate come input al *training* algoritmico. Si prevede, dunque, che le società di gestione collettiva siano incaricate per la riscossione delle *royalties* dovute per lo sfruttamento, inserendo anche un sistema di tassazione a carico delle società che commercializzano sistemi di intelligenza artificiale, qualora essi realizzino opere che impediscano di risalire all'origine di quelle impiegate come input³⁰⁹.

³⁰⁸Tim Brooks, "Copyright & Fair Use", 2012.

https://www.academia.edu/660163/Copyright_and_Fair_Use

³⁰⁹Akran, "In Francia la prima proposta di legge che attribuisce la paternità delle opere create dall'intelligenza artificiale agli autori delle opere come input", 10 ottobre, 2023.

<https://akran.it/it/2023/10/10/in-francia-la-prima-proposta-di-legge-che-attribuisce-la-paternita-delle-opere-create-dallintelligenza-artificiale-agli-autori-delle-opere-utilizzate-come-input/>

Il disegno di legge italiano numero 917 sulla Trasparenza dei Contenuti Generati da Intelligenza Artificiale³¹⁰, presentato in Parlamento dal senatore Antonio Nicita il 24 ottobre 2023, mira a stabilire un chiaro confine tra i contenuti creati dall'uomo e dalle macchine. Esso prevede che siano i soggetti responsabili della pubblicazione e della diffusione dei contenuti generati dall'intelligenza artificiale ad assicurarne immediata riconoscibilità agli occhi degli utenti, attraverso apposita etichettatura distintiva. Inoltre, viene attribuito ad AgCom il compito di stabilire le modalità specifiche per questa operazione attraverso un regolamento studiato *ad hoc*, da pubblicare entro sessanta giorni dall'entrata in vigore della Legge³¹¹.

I tre articoli che compongono la proposta disciplinano, rispettivamente, la nozione di “*contenuto generato da IA*”, la necessità di chiarezza e responsabilità nella pubblicazione e diffusione dei contenuti e, infine, i procedimenti di monitoraggio e sanzioni proporzionate alla gravità delle violazioni eventualmente riscontrate. Ogni punto rispecchia gli obiettivi che la proposta nel suo complesso si proporrebbe di raggiungere, ovvero garantire la trasparenza, valutare l'affidabilità e la veridicità delle informazioni, proteggere i diritti d'autore, assicurare la verificabilità e la riproducibilità, proteggere la privacy e prevenire la discriminazione³¹².

3.3. Implicazioni giuridiche e prospettive future

Il tema della tutelabilità delle opere generate dall'intelligenza artificiale è ormai questione globale: la Corte di Internet di Pechino, in Cina, ha concesso, con la decisione del 27 novembre 2023, la tutela da parte del diritto d'autore ad un'immagine generata tramite il

³¹⁰Atto Senato n. 917, Disegno di Legge, “*Misure sulla trasparenza dei contenuti generati dall'intelligenza artificiale*”, 20 novembre 2023.

<https://www.senato.it/leg/19/BGT/Schede/Ddliter/57620.htm>

³¹¹Miriam Foti, “*Contenuti generati da intelligenza artificiale: il Disegno di Legge sulla trasparenza*”, 20 dicembre 2023.

<https://www.altalex.com/documents/news/2023/12/20/contenuti-generati-intelligenza-artificiale-disegno-legge-trasparenza>

³¹²Ilaria Feriti, “*Le Iniziative Italiane sull'AI: dal DDL alla Call For Ideas della Camera*”, 24 marzo 2024.

<https://brevettinews.it/internet-domini/iniziative-italiane-sulla-intelligenza-artificiale-dal-decreto-legge-alla-call-for-ideas-della-camera/>

software *Stable Diffusion*, determinando che l'opera rispecchiasse l'investimento intellettuale, le scelte soggettive ed estetiche dell'autore ed il criterio dell'originalità³¹³.

Al contrario, gli Stati Uniti hanno negato la registrazione del fumetto "*Zarya of the Dawn*" del disegnatore Kris Kashatanova presso il *Copyright Office* in quanto l'autore non aveva dichiarato, al momento della sua richiesta, l'uso dell'intelligenza artificiale per l'elaborazione del risultato finale. La Corte ha riconosciuto, infine, protezione solamente a quelle parti di opera non generate dai software, ricordando che l'intelligenza artificiale non debba essere considerata come un semplice strumento creativo, poiché l'autore dell'opera non può esercitare un totale controllo sugli output³¹⁴.

Dunque, l'aspetto principale su cui sembrano puntare quasi tutti i problemi giuridici è rappresentato dalla questione della tutelabilità e da quella della paternità³¹⁵.

Le società di gestione collettiva operano per conto degli autori, titolari dei diritti patrimoniali sulle proprie opere e, per poterli rappresentare e tutelare correttamente, attraverso la riscossione delle royalties, il rilascio delle licenze e la ripartizione dei compensi, devono necessariamente essere in grado di stabilire con chiarezza chi sia effettivamente il titolare dei diritti legati alle opere. Tuttavia, come visto in precedenza, la generazione di un prodotto per mezzo dell'intelligenza artificiale potrebbe determinare uno stato di incertezza in merito alla personalità dell'autore che, agli occhi di una società di gestione, potrebbe risultare mancante o non identificabile come una persona umana, non giustificando così la corretta attribuzione della paternità. Dunque, mancherebbe il presupposto per affidare l'opera in questione alla cura di una società di gestione, in quanto non ci sarebbe alcun soggetto legittimato ad iscriverla e percepire i proventi da essa eventualmente generati.

³¹³ Enrico Cecchin, "*Cina e AI: sentenza apre al copyright sulle opere dell'ingegno*", 28 febbraio 2025. <https://www.cfnews.it/società-e-impresa/cina-e-ai-sentenza-apre-al-copyright-sulle-opere-dellia/#?cookieLawRefresh=1&cookieLawRefresh=1&cookieLawRefresh=1&cookieLawRefresh=1&cookieLawRefresh=1>

³¹⁴ Sprint, sistema proprietà intellettuale, "*Il copyright sulle opere generate dall'intelligenza artificiale: l'US Copyright Office ha annullato la registrazione inizialmente concessa sul fumetto <Zarya of the Dawn>*", 10 marzo 2023. <https://www.sistemaproprietaintellettuale.it/29-diritto-di-autore/26447-il-copyright-sulle-opere-generate-dall-intelligenza-artificiale-l-us-copyright-office-ha-annullato-la-registrazione-inizialmente-concessa-sul-fumetto-zarya-of-the-dawn.html>

³¹⁵ Manuela Modigliani, Proxi, "*La tutelabilità delle opere generate dall'AI*". <https://www.praxi-ip.praxi/news-detail/202/tutelabilità-opere-generate-ai>

Parlando del nostro Paese, la Legge 633/1941 non offre esplicitamente una nozione di “autore”, stabilendo però, all’articolo 6, che il titolo originario dell’acquisto del diritto d’autore è costituito dalla creazione dell’opera, quale particolare espressione del lavoro intellettuale. Dunque, se l’autore deve essere necessariamente il soggetto che esercita anche solo un livello minimo di discrezionalità nel plasmare la propria opera, quest’ultimo dovrebbe esercitare un certo arbitrio ed una certa libertà nel concepire a livello mentale l’opera e dovrebbe esercitare un controllo sulla sua realizzazione ed esteriorizzazione nella realtà fisica e verso il pubblico. Infatti, è pacifico che chi intende assumere la paternità di un’opera, deve averne la direzione ed il controllo durante la sua esecuzione³¹⁶.

Come già visto in precedenza, nel contesto dell’intelligenza artificiale, ci si è interrogati a lungo in merito ai soggetti che potrebbero eventualmente assumere lo *status* di autore: tra i principali vi sono certamente lo sviluppatore del software e l’utente. Il primo è colui che progetta e disegna materialmente la struttura del sistema e vi versa, tramite algoritmi studiati *ad hoc*, le informazioni ed i dati necessari per attivare il processo di apprendimento ed elaborazione adeguato e per avviare le eventuali procedure di *web scraping*³¹⁷; il secondo, l’utente, è colui che utilizza il software e ordinerà a quest’ultimo di svolgere un compito. In questo caso, però, il soggetto esporrà all’intelligenza artificiale la propria richiesta per ottenere un risultato, non la modalità con cui dovrà essere prodotto l’output generato, fornendo, dunque, l’idea ma non la sua espressione ed elaborazione³¹⁸. La soluzione spesso adottata in queste circostanze ha delineato la cosiddetta “paternità per adozione” che si ha quando l’utente assume lo *status* di autore dell’opera confezionata per lui dall’intelligenza

³¹⁶Camera dei deputati, “*Diritto d’autore ed intelligenza artificiale*”, 15 febbraio 2024.

<https://documenti.camera.it/leg19/documentiAcquisiti/COM07/Audizioni/leg19.com07.Audizioni.Memoria.PUBBLICO.ideGes.29979.15-02-2024-16-45-29.950.pdf>

³¹⁷Cfr. Andrea Fumagalli, “*Web scraping: cos’è, perché si usa e come difendersi da <intrusioni> indesiderate*”, 23 aprile 2021. Si tratta di una tecnica di *crawling*, ossia di raccolta di tutte le informazioni necessarie per indicizzare e classificare automaticamente le pagine di un sito, analizzare i collegamenti ipertestuali e trovare associazioni tra termini di ricerca. È spesso impiegato dai maggiori motori di ricerca, tra i quali Google, per offrire agli utenti risultati sempre aggiornati. Il *web scraping* è un sistema in grado di estrapolare un’immensa varietà di dati ed informazioni, tra cui dati di contatto, indirizzi di posta elettronica, numeri di telefono, così come singoli termini di ricerca o URL.

<https://www.agendadigitale.eu/sicurezza/web-scraping-cose-perche-si-usa-e-come-difendersi-da-intrusioni-indesiderate/>

³¹⁸ Edizioni Anicia, “*Intelligenza artificiale e diritti d’autore: cosa succederà?*”.

<https://www.edizionianicia.it/diritto-dautore-e-intelligenza-artificiale-cosa-succederà/>

artificiale e la adotta³¹⁹. Per citare un esempio del fenomeno, caso noto è quello della celebre fotografia di Robert Capa, raffigurante al miliziano spagnolo colpito a morte da un proiettile proprio mentre l'ignaro *reporter* scattava a Cordoba nel 1936³²⁰.

Anche nel mondo musicale ci sono state vicende che hanno sollevato dubbi e complesse situazioni giuridiche, oltre che etiche: negli Stati Uniti, la *Recording Industry Association of America* (RIAA) ha instaurato due giudizi per violazione del diritto d'autore, fondati sulla violazione di massa di alcune registrazioni sonore appartenenti a diversi autori, generi ed epoche tutelate da *copyright*, estratte e sfruttate senza autorizzazione da Suno e Udio, due piattaforme di generazione musicale. RIAA puntava ad ottenere un risarcimento per le innumerevoli violazioni commesse con la riproduzione dei fonogrammi protetti, utilizzati per addestrare i software e, inoltre, obiettivo desiderato sarebbe stato quello di contrastare una volta per tutte l'utilizzo sregolato dell'intelligenza artificiale che impiega larga quantità di dati a danno degli aventi diritto, rischiando di saturare il mercato con prodotti artificiali in diretta concorrenza con gli autori e gli artisti, sopprimendo le produzioni musicali autentiche³²¹. In questo frangente, le opere generate dall'intelligenza artificiale sono venute alla luce sfruttando registrazioni preesistenti protette, per poi immettere sul mercato nuovi contenuti. Si pone, dunque, un'ulteriore questione legata al ruolo delle società di gestione collettiva in quanto, le nuove opere create, prive di autore umano evidentemente identificato, sono edificate sulla base di materiale coperto da diritti gestiti dalle *collecting* che si trovano, inevitabilmente, a dover tutelare diritti violati da output che non possono nemmeno rappresentare, in quanto generati da entità prive di personalità giuridica.

Oltre alle problematiche già affrontate, relative alla violazione dei diritti d'autore e del *copyright*, ulteriori questioni legate alla paternità delle opere musicali generate per mezzo dei sistemi di intelligenza artificiale restano irrisolte.

³¹⁹Paolo Marzano, “*Il Diritto d’Autore*”, Dispense per il Corso di “Tutela della Proprietà Intellettuale”, Università Luiss Guido Carli, Roma, 2024.

³²⁰Il Fotografo, “*La Fotografia della settimana: il Miliziano di Robert Capa*”, 11 marzo 2019.
<https://ilfotografo.it/news/la-fotografia-della-settimana-il-miliziano-di-robert-capa/>

³²¹Gianmaria Le Metre, Andrea Michinelli, “*Musica e intelligenza artificiale: un breve punto all'alba del 2025, con alcuni suggerimenti pratici*”, 22 gennaio 2025.
<https://www.notelegali.it/musica-e-intelligenza-artificiale-un-breve-punto-allalba-del-2025-con-alcuni-suggerimenti-pratici/>

Innanzitutto, anche nel caso della musica, è necessario operare una distinzione fra brani generati dall'uomo con l'ausilio del software e tracce ottenute dalla sola intelligenza artificiale. Nel primo caso, l'opera implica uno sforzo creativo da parte dell'essere umano, pertanto l'autore persona fisica che ha dato origine e seguito lo sviluppo della composizione fino alla sua estrinsecazione acquisirà la tutela giuridica assicurata dal diritto d'autore. Il secondo scenario, invece, rivela grandi criticità legali in quanto sembra mancare il contributo umano, richiesto dalle norme in materia autoriale in vigore ad oggi.

Anche in questo caso, sorgono problematiche rilevanti sul piano dell'amministrazione dei diritti da parte delle società di gestione collettiva: una volta riconosciuto il controllo dell'autore umano sulla propria opera e certificata la sussistenza di sufficienti margini di creatività, la gestione collettiva potrebbe legittimamente operare. Tuttavia, se il contributo umano risulta essere minimo, si pongono problemi di trasparenza e correttezza nei repertori delle *collecting*, dal momento che opere non classificabili come completamente originali potrebbero insinuarsi ed instaurarsi nel sistema della gestione, a tal punto che verrebbero sottratte importanti risorse originariamente destinati agli autori umani.

Oltre alle previsioni di legge e le teorie di dottrina e giurisprudenza affrontate fino ad ora, è interessante soffermarsi sulla questione della capacità giuridica, necessaria al fine di godere liberamente della titolarità di un diritto o di una posizione giuridica specifica. In questo senso, occorre riconoscere la complessità dell'eventuale attribuzione in capo al software di intelligenza artificiale della capacità giuridica dal momento che le macchine, nonostante siano in grado di generare più o meno automaticamente contenuti musicali anche complessi, sono incapaci di esercitarne o rivendicarne i rispettivi diritti d'autore o connessi³²².

Nonostante ciò, siffatto ragionamento non sembra lasciare alcun margine, ad oggi è comunque necessario ricorrere ad una valutazione caso per caso per dimostrare la presenza degli altri requisiti affrontati in precedenza, tra i quali ricordiamo il livello di creatività e originalità, l'eventuale sforzo intellettuale umano richiesto per ottenere tutela e l'impegno nel seguire la propria opera non solo nell'idea, ma anche nel suo sviluppo ed estrinsecazione.

³²²Rebecca Rossi, "La musica è finita: se l'intelligenza artificiale compone musica, chi è l'autore?", 7 febbraio 2023.
<https://dirittoaldigitale.com/2023/02/07/ai-musica-autore-intelligenza-artificiale/>

La suddetta valutazione si svolge anche grazie a complesse operazioni di *reverse engineering*³²³, utili a qualificare eventuali interventi, contributi o correzioni umane nel funzionamento dell'intelligenza artificiale durante la creazione dell'output.

In definitiva, ad oggi è possibile applicare le norme previste per i diritti d'autore e diritti connessi anche alle opere create dai software di intelligenza artificiale, a patto che la tecnologia sia stata impiegata a mero scopo strumentale e di assistenza ad uno o più autori umani durante il processo creativo; laddove, invece, l'apporto dell'essere umano risulti totalmente assente o limitatamente rilevante, così che il lavoro intellettuale sia riferibile esclusivamente all'intelligenza artificiale, ai fini dell'applicazione del diritto d'autore è necessario un giudizio e, tendenzialmente, è da escludersi l'applicazione delle norme vigenti in tema di diritto d'autore, in virtù dei consolidati principi che identificano come autore esclusivamente l'essere umano, dotato di capacità giuridica.

Tornando alla complessa questione delle società di gestione collettiva, inficiate dal sempre più complesso sistema di attribuzione di paternità e tutelabilità delle opere ibride, i criteri di ripartizione dei proventi, articolata sulla base dell'utilizzo delle opere, rischia di vacillare. Infatti, se le piattaforme, tramite gli algoritmi di preferenza, dovessero continuare a favorire economicamente i contenuti artificiali generati automaticamente, poiché privi di costi di licenza o ripartizione non essendoci alcun autore da remunerare, si arriverebbe presto ad un drenaggio di valore del repertorio protetto e gestito dalle *collecting*, in direzione di una rete di contenuti "di nessuno", compromettendo l'equilibrio e l'equità dell'intero sistema.

Questa soluzione, benché dannosa per il mercato delle società di gestione collettiva, sembra essere la soluzione preferita da coloro che intendono riprodurre e sfruttare contenuti musicali senza dover avere a che fare con il mondo del diritto d'autore regolato e con i sistemi di distribuzione di diritti e compensi: è il caso delle ormai diffuse piattaforme streaming capaci

³²³Cfr. TME, "*Reverse engineering: cos'è la tecnica dell'inversione ed è legale?*", 11 gennaio 2024.

Processo di analisi o decostruzione di un prodotto, sistema o software esistente, al fine di comprenderne il funzionamento, la struttura o il design. L'obiettivo principale di questa pratica ingegneristica è quello di acquisire conoscenze su come è stato realizzato un determinato prodotto o tecnologia, e spesso anche su quale principio si basa il suo funzionamento. Ciò spesso avviene in situazioni in cui la fonte di informazioni su questi argomenti è di difficile accesso o addirittura irraggiungibile, come nel caso di molti prodotti innovativi. L'obiettivo è anche quello di stimare il costo sostenuto per produrre un determinato prodotto.

<https://www.tme.eu/it/news/library-articles/page/56932/reverse-engineering-cose-la-tecnica-dellinversione-ed-e-legale/>

di creare brani in tempo reale, destinati alla riproduzione automatizzata in grado di adattarsi all'atmosfera di ambienti commerciali, strutture alberghiere o catene di ristorazione.

Per completezza, si segnala l'attività posta in essere da due imprenditori italiani, Matteo Zarcone e Cosimo Barberi, creatori di *Purilian*³²⁴, un software di intelligenza artificiale progettato per questa esigenza. Nello specifico, siffatto servizio ha ad oggetto lo streaming musicale di opere *AI generated* prendendo in considerazione fattori quali luogo, meteo, tipologia di clienti, fasce orarie e periodo dell'anno per generare musica perfettamente adatta ad ogni occasione. La particolarità sta proprio nel fatto che la musica offerta sia *royalty free*, dunque acquistabile una sola volta tramite abbonamento, come per Spotify o Apple Music, ma senza dover pagare compensi aggiuntivi ogni volta che viene usata, distribuita o trasmessa anche dal momento che, essendo generata da sistemi di intelligenza artificiale, non ci sono autori o produttori da remunerare³²⁵.

Questa tipologia di *escamotage*, spesso elaborata per sfuggire al sistema più complesso di produzione e distribuzione della musica, ha suscitato entusiasmo in chi vede nelle tecnologie *royalty free* una possibilità di guadagno, lasciando però interdetto il più ampio mondo dei musicisti, degli autori e delle *collecting*. Come ha sostenuto Ted Gioia nel suo blog "*The Honest Broker*", non sempre risulta facile separare e distinguere lucidamente l'*hype* dalla realtà e dalle conseguenze sulla vita reale e ciò risulta particolarmente veritiero quando si pensa agli effetti e ai danni che l'intelligenza artificiale scarsamente regolata potrebbe causare³²⁶.

Mariano Fiorito, direttore generale di SCF³²⁷ ha dichiarato la volontà di limitare fortemente il mandato delle opere generate interamente dall'intelligenza artificiale, sostenendo che questo passo sia strettamente necessario per proteggere il lavoro degli autori, degli artisti, dei produttori discografici e per permettere la sopravvivenza delle stesse *collecting*.

³²⁴Purilian, <https://purilian.com/it/>

³²⁵Giorgia Gobo, "*A Firenze è nato Purilian: il software che genera musica in base al giorno e alle condizioni atmosferiche*", 25 gennaio 2022.

<https://www.firenzetoday.it/social/purilian-musica-ambiente-software.html>

³²⁶ Ted Gioia, The Honest Broker, "*Twelve Brutal Truths about AI Music*", 12 giugno 2023.

<https://www.honest-broker.com/p/twelve-brutal-truths-about-ai-music>

³²⁷*Collecting* di riferimento all'interno dell'industria discografica per la raccolta e la distribuzione dei diritti connessi, costituita nel 2000 e attualmente composta da oltre cinquecento case discografiche, major e indipendenti.

La decisione deriva dalla volontà di adeguamento alle direttive dell'International Federation of the Phonographic Industry (IFPI)³²⁸, che stabiliscono che *“le registrazioni prodotte interamente con l'intelligenza artificiale non generano diritti connessi e dunque non possono rientrare nel perimetro del mandato standard delle collecting internazionali”*; dunque, SCF ha proseguito con una revisione del contratto di mandato e del regolamento di ripartizione, escludendo la raccolta dei diritti connessi sui prodotti musicali generati dall'intelligenza artificiale³²⁹.

³²⁸Organizzazione con sede a Londra ed uffici a Bruxelles, Hong Kong, Miami, Atene e Mosca, rappresentativa degli interessi dell'industria discografica a livello mondiale.

³²⁹Francesco Prisco, Il Sole 24 ore, *“Scf non raccoglie diritti connessi su musica generata da AI”*, 12 novembre 2024.

<https://francescoprisco.blog.ilsole24ore.com/2024/11/12/ai-scf-non-raccoglie-i-diritti-connessi-su-musica-generata-da-intelligenza-artificiale/>

Conclusioni

Il presente elaborato ha trattato la delicata ed attuale questione della tutela del diritto d'autore nell'era digitale in riferimento alla musica, osservando l'impatto dei nuovi strumenti tecnologici, in particolare dello streaming e dell'intelligenza artificiale generativa, sull'impianto giuridico, economico e socioculturale della creazione, gestione, distribuzione e fruizione delle opere musicali.

La trattazione ha evidenziato come la transizione dal mondo analogico a quello digitale abbia modificato profondamente le dinamiche tradizionali che da sempre hanno caratterizzato il diritto d'autore, ampliando, da un lato, le possibilità e le modalità di distribuzione delle opere e mettendo in discussione, dall'altro, le soluzioni giuridiche consolidate e la capacità del sistema di garantire una tutela concreta e proporzionata di tutti gli interessi in gioco.

La smaterializzazione dell'opera, dal supporto fisico al digitale, la fruizione ubiqua, dinamica ed istantanea, la moltiplicazione degli intermediari e il crescente utilizzo delle tecnologie di intelligenza artificiale hanno contribuito a ridisegnare il contesto nel quale il diritto d'autore tradizionale deve operare, sollecitando giuristi, autori e fruitori ad interrogarsi sull'idoneità del sistema vigente.

Nel corso dell'indagine, è emersa l'innegabile consapevolezza dell'esigenza di un aggiornamento sistemico e normativo, mossa dal fatto che l'apparato giuridico vigente, seppur fondato su principi ancora ampiamente condivisibili, quali la promozione della cultura e della creatività, la trasparenza e l'equa remunerazione, risulta oggi, con riguardo alla gestione degli stessi diritti, in parte inadeguato a regolare i nuovi fenomeni, governati da logiche cibernetiche e di mercato estremamente più complesse rispetto al passato. In particolare, l'analisi condotta in questa tesi, ha evidenziato considerevoli difficoltà legate alla regolazione dei sistemi di gestione collettiva ed individuale dei diritti, alla dubbia trasparenza di alcune piattaforme digitali e alla sempre più evidente disparità fra autori ed intermediari, che spesso si traduce irrimediabilmente in ingiusti meccanismi remuneratori nei confronti dei creatori, specialmente se emergenti.

Il tema dell'equa e proporzionata remunerazione di autori ed artisti interpreti ed esecutori è emersa come uno degli snodi più delicati, dal momento che la forza dominante dei servizi

streaming ha rimarcato le asimmetrie presenti fra i diversi attori del settore, dando vita ad un modello di *business* che concentra nelle mani delle piattaforme e degli operatori contrattualmente più forti la porzione prevalente dei ricavi. In tale contesto, le società di gestione conservano un ruolo fondamentale, pur dovendo premunirsi di più funzionali sistemi di rendicontazione e distribuzione, senza sottovalutare i rischi legati a quegli operatori del settore che tendono ad evitare il pagamento dei diritti sulla musica, a scapito di chi lavora per crearla e distribuirla.

Il presente elaborato ha approfondito poi il ruolo dell'Unione europea, nel tentativo di armonizzare le discipline nazionali in tema di diritto d'autore e diritti connessi e nell'ottica di promuovere un funzionale equilibrio fra la protezione dei diritti ed il libero accesso alla cultura. Inoltre, la comparazione costante fra il nostro ordinamento e sistemi differenti ha messo in luce l'esistenza e la potenziale applicabilità di approcci diversi, talvolta più flessibili rispetto all'accoglimento delle innovazioni e talvolta più conservatori, rispetto ai risultati raggiunti a livello comunitario e, successivamente, recepiti dalla legge nazionale.

Altro profilo controverso e ampiamente affrontato in questa sede riguarda l'impiego dell'intelligenza artificiale, in particolar modo di quella di tipo generativo, nel processo di creazione e produzione musicale. In un momento storico in cui gli algoritmi sono in grado di concepire, interpretare e modificare interi brani, il diritto d'autore deve inevitabilmente confrontarsi con interrogativi radicali circa la nozione stessa di creatività, originalità e identità autoriale.

In linea con l'impostazione giuridica prevalente e con l'attuale quadro normativo, si ritiene che l'intelligenza artificiale non sia compatibile con lo *status* di autore in senso proprio, in quanto priva di coscienza e volontà creativa. Il ruolo dell'essere umano rimane, dunque, centrale, sia in qualità di ideatore degli algoritmi che nutrono la macchina, sia come soggetto che seleziona, sceglie e si assume la responsabilità del contenuto generato; il suo intervento, come segnalato di recente anche dal *Copyright Office* americano, deve essere rilevante e concreto anche quando fa utilizzo di tecnologie di intelligenza artificiale a supporto della propria creazione, affinché questa ultima sia tutelata in quanto opera.

Tuttavia, il consolidarsi di questa visione ampiamente condivisa non esclude affatto l'esigenza di dotarsi di soluzioni giuridiche in grado di offrire protezione, non solo agli autori

umani potenzialmente danneggiati dall'impiego improprio dei sistemi artificiali, ma anche ai diritti connessi delle persone coinvolte nella creazione di opere generate con l'aiuto dell'intelligenza artificiale. In quest'ottica, sarebbe fondamentale un quadro normativo flessibile ma privo di lacune, attento a non ostacolare l'innovazione, ma volenteroso di guidarla verso una strada più sostenibile ed equa; in questo modo si avrebbe un diritto d'autore non più percepito come un ostacolo alla circolazione libera dei contenuti, bensì come uno strumento abilitante, capace di valorizzare la produzione artistica, incentivare la meritocrazia, la diversità e la pluralità espressiva e sostenere la qualità dei prodotti musicali. In conclusione, il diritto d'autore nella musica, oggi più di allora, è richiamato ad una riflessione profonda sulla propria posizione sociale. La tecnologia non va eccessivamente idolatrata, né demonizzata, ma compresa, studiata e regolata. Dunque, forse, un equilibrio sarebbe ancora possibile, a patto che si abbandonino in parte gli schemi statici e si accolga la complessità dinamica che accompagna il presente, compiendo uno sforzo condiviso.

Il futuro del nostro diritto d'autore, luogo in cui da sempre si riconosce e si tutela il valore della creatività umana e, in parte, anche della musica, dipenderà dall'impegno, dall'unione e dalla capacità di legislatori, giuristi, operatori tecnici e culturali, autori e pubblico di costruire insieme un ecosistema in grado di sostenere l'innovazione e garantire la dignità degli autori e delle opere, proteggendo così la vera anima della musica.

Bibliografia

1. Lucia Marchi, “*Diritto e Conoscenza: il Diritto d’Autore in Italia. Tra Costituzione e Storia una pagina in evoluzione*” Seminario sulla storia del Diritto d’Autore, Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, 23 aprile 2010.
2. Paolo Marzano, “*Il Diritto d’Autore*”, Dispense per il Corso di “Tutela della Proprietà Intellettuale”, Università Luiss Guido Carli, Roma.
3. Claudia Roggero, “*Diritti d’Autore e musica: tutto quello che devi sapere*”, 2019
<https://www.dandi.media/diritti-dautore-musica/>
4. Luciano Daffarra, “*L’AI alle prese col diritto d’autore: che c’è in ballo*”, 2023.
<https://www.agendadigitale.eu/mercati-digitali/le-opere-creative-dellia-gli-esiti-del-confronto-fra-copyright-e-diritto-dautore/>
5. Brunella Martino, “*Intelligenza Artificiale e Diritto d’Autore, problematiche e casi di studio*”, 2024
<https://legalfordigital.it/intelligenza-artificiale/intelligenza-artificiale-problematiche-diritto-d-autore/#:~:text=>
6. Massimo Bacci, “*Principi di Diritto d’Autore e Copyright*”, 2024.
<https://www.iprights.it/copyright-e-diritto-d-autore/>
7. Claudia Pessato, “*Creatività. Dalle origini filosofiche all’impiego in ambito economico*”, Tesi di Laurea, Università Ca’ Foscari di Venezia, anno accademico 2012/2013.
<http://dspace.unive.it/bitstream/handle/10579/3535/817381-1172676.pdf?sequence=2>
8. Carmine di Benedetto, “*Il carattere creativo dell’opera dell’ingegno*”, Dissertazione di dottorato, Università degli Studi di Pavia, 2022.
9. Vincenzo Iaia, “*Le derive della creatività nel diritto d’autore. Originalità, interessi finanziari, concorrenza*”, Tesi di Laurea, Università Luiss Guido Carli, anno accademico 2020/2021.
<https://iris.luiss.it/bitstream/11385/222500/1/20220926-Iaia.pdf>
10. Articolo pubblicato nel 2008 all’interno della Rivista di diritto civile, CEDAM.

- http://www.iusimpresa.com/risultati.php?hdd_lg=&hdd_mono=440&hdd_autore=50866&hdd_ricerca=RB
11. Galletti M., Zipoli Caiani S., “*Intelligenza artificiale: sfide etiche e teoriche*”, il Mulino, 2024.
https://www.researchgate.net/publication/378364261_Filosofia_dell'Intelligenza_Artificiale_Sfide_etiche_e_teoriche/comments
 12. Stuart J. Russel, “*Handbook of Perception and Cognition, Vol.14*”, University of California, 2011.
https://www.academia.edu/160808/Machine_Learning
 13. Cristina Bellomunno, “*Se l’Ufficio brevetti ammette la creatività dell’intelligenza artificiale*”, Il Sole 24 ore, 3 settembre 2021.
<https://www.ilsole24ore.com/art/se-l-ufficio-brevetti-ammette-creativita-dell-intelligenza-artificiale-AEjpAYg>
 14. Cristina Bellomunno, conferenza *TedX*, “*Invento, quindi sono*”, 2021.
https://www.ted.com/talks/cristina_bellomunno_intelligenza_artificiale_invento_quindi_sono
 15. Ryan Abbot, “*I think, Therefore I Invent: Creative Computers and the Future of Patent Law*”, Boston College Law Review, 2016.
https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=2727884
 16. Eleonora Lenzi, “*Chi è l’autore? L’intelligenza umana o quella artificiale?*”, 15 ottobre 2024.
<https://www.studiolegalestefanelli.it/it/approfondimenti/chi-e-lautore-lintelligenza-umana-o-quella-artificiale/>
 17. Brunella Martino, “*Diritti Connessi al Diritto d’Autore*”, 2023
https://legalfordigital.it/copyright/diritticonnessi/#Definizione_di_diritti_connessi_e_campo_di_applicazione
 18. Ufficio delle pubblicazioni dell’Unione Europea, “*Diritti d’autore e diritti connessi nella società dell’informazione*”, 2021.
<https://eur-lex.europa.eu/legal-content/IT/ALL/?uri=LEGISSUM:l26053>
 19. “*Intermediazione dei diritti connessi*”.

- <https://www.scfitalia.it/chi-siamo/normativa/intermediazione-diritti-connessi.kl>
20. Chiara de Vecchis, Paolo Traniello “La proprietà del pensiero. Il diritto d’autore dal Settecento ad oggi”, Senato della Repubblica, 2013
https://www.senato.it/3182?newsletter_item=1546&newsletter_numero=147
21. “*Dal Vinile allo Streaming: L’Evoluzione del Modo di Ascoltare la Musica*”, Blog Hi-Fi, il Blog dell’Alta Fedeltà, 2024
<https://hifight.it/dal-vinile-allo-streaming-lepica-evoluzione-del-modo-di-ascoltare-la-musica/#more-62696>
22. Antonella Ardizzone, “*Il settore della musica registrata*”, Milano, 2019
<https://apeiron.iulm.it/handle/10808/33087>
23. Jemima Kiss, “*The Pirate Bay trial: guilty verdict*”, The Guardian, 17 aprile 2009.
<https://www.theguardian.com/technology/2009/apr/17/the-pirate-bay-trial-guilty-verdict>
24. Enzo Mazza, “*Musica, lo streaming traina il boom globale: IA e superfan le nuove frontiere*”, 12 aprile 2024.
<https://www.agendadigitale.eu/mercati-digitali/musica-lo-streaming-traina-il-boom-globale-ia-e-superfan-le-nuove-frontiere/>
25. Andrea Cesaretti, Roberto Moro-Visconti, “*Finanza strutturata e modelli di business dell’industria musicale*”, Blog Filodiritto, 24 febbraio 2022.
<https://www.filodiritto.com/finanza-strutturata-e-modelli-di-business-dellindustria-musicale>
26. Claudio Becagli, Monica Faraoni, Lamberto Zollo, “*Il modello di business "Freemium" nel settore musicale ed i fattori incentivanti del passaggio da utente free a premium: Evidenze empiriche dal caso Spotify*”, Convegno Nazionale AIDEA, Identità, innovazione e impatto dell’aziendalismo italiano dentro l’economia digitale, Torino, 2019.
27. Tiziano Bonini, Paolo Magaudo, “*La musica nell’era digitale*”, il Mulino, 2023
28. Elisa Sartori, “*The Environmental Impact of the Music Industry*”, Tesi di Laurea, Università Luiss Guido Carli, Roma, anno accademico 2023/2024.

29. Jesse Stanford, Company Cue, “L’evoluzione della produzione musicale: dal nastro alle DAW” (2024)
30. Peter Webster, “*Historical perspectives on Technology and Music*”, Sage Publications, 2002.
<https://www.jstor.org/stable/3399883>
31. Stanford, “*L’evoluzione della produzione musicale: dal nastro alle DAW*”.
32. Ted Gioia, “*Ted Gioia’s on AI’s Threat to Music*”, Rick Beato, 2024.
https://www.youtube.com/watch?v=ibMd_Jx9daw
33. Gareth Murphy, “*2020 – Where is the Money in Today’s Music World*”, 2020
<https://journalofmusic.com/opinion/2020-where-money-today-s-music-world>
34. Francesco Gallina, “Le case discografiche: storia di una scomparsa”, Metallized, 2012
<https://www.metallized.it/articolo.php?id=1661>
35. Jacopo Giuliani, “*L’evoluzione del prodotto musicale e la sua nuova fruizione*”, Tesi di Laurea, Università Luiss Guido Carli, anno accademico 2021/2022.
36. Antonio Lordi, “*Il mercato discografico italiano: gli artisti e le major*”, 4 dicembre 2000.
<https://www.diritto.it/il-mercato-discografico-italiano-gli-artisti-e-le-major/>
37. Alessandro La Rosa, “*Liberalizzazione della gestione collettiva dei diritti d’autore: la Corte costituzionale legittima il ricorso alla decretazione d’urgenza*”, 28 agosto 2020.
<https://www.previti.it/gestione-collettiva-diritto-dautore>
38. AgCom, “*Relazione annuale 2017*”, 11 luglio 2017.
<https://www.agcom.it/pubblicazioni/relazioni-annuali/relazione-annuale-2017>
39. Alberto Contini, Altalex, “*Diritti d’autore, collecting societies e monopolio SIAE: le novità del Dlgs 35/2017*”, 7 aprile 2017.
<https://www.altalex.com/documents/news/2017/03/31/gestione-collettiva-diritti-d-autore>

40. Camera dei deputati, Servizi Studi, *“Interventi in materia di disciplina, intermediazione e gestione dei diritti d'autore e dei diritti connessi A.C. 1305, A.C. 1735”*, dossier n° 375, 4 novembre 2020.
<https://documenti.camera.it/leg18/dossier/pdf/CU0137.pdf>
41. *“La tutela degli artisti interpreti e degli artisti esecutori”*, 1 ottobre 2003.
<https://www.dirittodautore.it/articoli/la-tutela-degli-artisti-interpreti-e-degli-artisti-esecutori/>
42. Ministero delle Imprese e del Made in Italy, *“Clausole vessatorie nei contratti tra professionista e consumatore”*, 13 novembre 2023.
<https://www.mimit.gov.it/it/assistenza/domande-frequenti/le-clausole-vessatorie-nei-contratti-tra-professionista-e-consumatore-domande-frequenti-faq>
43. Pierpaolo Pingitore, *“Digital Music nell'industria discografica: il ruolo delle Major Labels e di Spotify”*, Tesi di Laurea, Università Luiss Guido Carli, Roma, anno accademico 2015-2016.
44. Giovanni d'Ammassa, *“La gestione collettiva del diritto d'autore e dei diritti connessi”*, 2022.
<https://www.dirittodautore.it/la-guida-al-diritto-dautore/le-societa-di-gestione-collettiva/>
45. Monica di Genova, *“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”*.
https://biblioteche.cultura.gov.it/export/sites/dgbid/it/documenti/Servizio_III/Lxassetto_delle_societa_di_gestione_collettiva_dei_diritti_dautore_e_connessi_al_suo_esercizio_nel_panorama_europeo._Cenni_ai_modelli_monopolistici_ed_al_sistema_italiano._A_cura_di_Monica_Di_Genova.pdf
46. Alberto Capobianco, *“La gestione collettiva dei diritti d'autore nell'Unione Europea”*.
https://www.academia.edu/33631490/La_gestione_collettiva_dei_diritti_dautore_nellUnione_europea

47. Federico Marini-Balestra, Riccardo Tremolada, “*Enforcement of Online Copyright in Italy: The New Regulation Adopted by the Italian Communications Authority*”, 2014.
https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=2994747
48. Deborah De Angelis, “*La gestione individuale e collettiva del diritto d’autore alla luce del recepimento della Direttiva 2014/26/UE*”, 2017.
<https://www.ddastudiolegale.it/la-gestione-collettiva-individuale-del-diritto-dautore-alla-luce-del-recepimento-della-direttiva-201426ue/>
49. Manilo Mallia, “*Open licensing e gestione collettiva dei diritti d’autore*”.
https://www.academia.edu/69178337/Open_licensing_e_gstione_collettiva_dei_diritti_dautore
50. Giovanni Maria Riccio, Giorgio Giannone Codiglione, “*Copyright collecting societies, monopolistic positions and competition in the EU single market*”.
https://www.academia.edu/3040224/Copyright_Collecting_Societies_in_Italy
51. Paolo Marzano, “*Il Diritto d’Autore*”, Dispense per il Corso di “Tutela della Proprietà Intellettuale”, Università Luiss Guido Carli, Roma, 2024.
52. Stefano Musso, “*Lavoro: la grande trasformazione. L'impatto sociale del cambiamento del lavoro tra evoluzioni storiche e prospettive globali*”, 1 gennaio 2020, Università di Torino.
<https://iris.unito.it/handle/2318/1765299>
https://elearning.unito.it/scuolacle/pluginfile.php/219448/mod_resource/content/1/Musso%20Le%20trasformazioni%20del%20lavoro%20nelle%20rivoluzioni%20industriali.pdf
53. Simona Rizzello, “*Contratto individuale di lavoro*”.
<https://www.wikilabour.it/dizionario/tipologie-contrattuali/contratto-individuale-di-lavoro/>
54. Giuseppe Cassone, “*Contratto individuale di lavoro*”, 17 settembre 2022.
<https://www.studiocassone.it/glossario/contratto-individuale-di-lavoro/>
55. Pierluigi Rausei, “*Contratti di lavoro*”, Capitolo 6 “*Redigere il contratto individuale di lavoro: forma, contenuti e obblighi informativi*”, Wolters Kluwer, giugno 2024.
https://legacyshop.wki.it/documenti/00265037_est.pdf?download=true

56. Comunicazione della Commissione al Consiglio, al Parlamento europeo e al Comitato economico e sociale europeo, “*Gestione dei diritti d'autore e diritti connessi nel mercato interno*”, 2004.
<https://eur-lex.europa.eu/legal-content/IT/TXT/HTML/?uri=CELEX:52004DC0261>
57. Studio legale Storari, “*Diritto d'autore: il contratto di edizione*”.
<https://www.storaristudiolegale.it/diritto-d-autore-il-contratto-di-edizione>
58. Luca Barbari, “*Contratto di edizione musicale: inadempimento e onerosità sopravvenuta*”, *Giurisprudenza delle imprese*, 7 maggio 2024.
<https://www.giurisprudenzadelleimprese.it/contratto-di-edizione-musicale-inadempimento-e-onerosita-sopravvenuta/#:~:text=Il%20contratto%20di%20edizione%20musicale,opere%20musicali%20oggetto%20del%20contratto.>
59. Massimo Bonelli, “*Gli accordi musicali: il contratto editoriale*”, 18 dicembre 2020.
<https://www.icompany.it/iblog/tutorial-e-guide/746-gli-accordi-musicali-il-contratto-editoriale>
60. Periodico telematico Newslinet, “*Diritto d'autore: contratti di rappresentazione e di esecuzione*”, 27 luglio 2015.
<https://www.newslinet.com/diritto-dautore-contratti-di-rappresentazione-e-di-esecuzione/>
61. Liliana Ciliberti, “*Direttiva UE 2019/790 sul diritto d'autore e sui diritti connessi nel mercato unico digitale. Equa remunerazione di autori e artisti (interpreti o esecutori) nei contratti di sfruttamento (Capo III) – Il recepimento italiano*”, 3 maggio 2022.
<https://www.medialaws.eu/direttiva-ue-2019-790-sul-diritto-dautore-e-sui-diritti-connessi-nel-mercato-unico-digitale-equa-remunerazione-di-autori-e-artisti-interpreti-o-esecutori-nei-contratti-di-sfruttamento-cap-2/>
62. Rivista giuridica *In ius itinere*, “*Articolo 22 – Direttiva EU sul copyright - diritto di revoca*”.
<https://www.iusinitinere.it/articolo-22-direttiva-eu-sul-copyright>
63. Giuseppe Mazziotti, “*Il monopolio SIAE e la Direttiva Barnier: come stanno davvero le cose?*”, Università Cattolica Portoghese, 2017.

- https://www.researchgate.net/publication/375890456_Gestione_collettiva_dei_diritti_d'autore_Il_monopolio_SIAE_e_la_Direttiva_Barnier_come_stanno_davvero_le_cose
64. SIAE, “*La nostra storia*”.
<https://www.siae.it/it/chi-siamo/diritto-autore-nostra-storia/#>
65. Carlo Meo, “*La disciplina della gestione collettiva del diritto d’autore e dei diritti connessi*”, Dottorato di ricerca, Università La Sapienza, Roma.
<https://www.orizzontideldirittocommerciale.it/wp-content/uploads/2021/11/Meo-Carlo-La-disciplina-della-gestione-collettiva-del-diritto-dautore-e-dei-diritti-connessi.pdf>
66. Lucazeau E.A/Sacem E.A, Sentenza della Corte di Giustizia, 13 luglio 1989
<https://curia.europa.eu/juris/showPdf.jsf?jsessionid=659755D59465B19D7EC60CE5E0037257?text=&docid=96175&pageIndex=0&doclang=IT&mode=lst&dir=&occ=first&part=1&cid=4421245>
67. Martina Petrucci, “*Collective rights management: the Directive 2014/26/UE perspective according to the European Internal Market dynamics*”, Tesi di laurea, Università Luiss Guido Carli, anno accademico 2016/2017.
https://tesi.luiss.it/21516/1/109273_PETRUCCI_MARTINA.pdf
68. Giuseppe Mazziotti, “*Il monopolio SIAE e la Direttiva Barnier: come stanno davvero le cose?*”, Università Cattolica Portoghese, 2017.
https://www.researchgate.net/publication/375890456_Gestione_collettiva_dei_diritti_d'autore_Il_monopolio_SIAE_e_la_Direttiva_Barnier_come_stanno_davvero_le_cose
69. Resoconto dell’Assemblea in merito alle osservazioni portate all’attenzione da AgCom, 7 giugno 2016.
https://www.camera.it/leg17/410?idSeduta=0633&tipo=documenti_seduta&pag=all_egato_a
70. SIAE, “*Copia Privata*”.
<https://www.siae.it/it/cosa-facciamo/altri-servizi/copia-privata/#>

71. Andrea Michinelli, “*Tariffe per licenze da diritto d’autore: chi decide?*”, 30 ottobre 2014.
<https://www.notelegali.it/tariffe-per-diritti-dautore-chi-decide/>
72. Giovanni Maria Riccio, “*Gestione collettiva dei diritti d’autore: all’alba di uno scontro tra istituzioni comunitarie?*”, CEDAM, 2014.
https://www.academia.edu/12084967/Gestione_collettiva_dei_diritti_dautore_all_alba_di_uno_scontro_tra_istituzioni_comunitarie
73. Deborah De Angelis, Studio legale DDA “*La gestione collettiva e individuale del diritto d’autore alla luce del recepimento della Direttiva 2014/26/UE*”, 2017.
<https://www.ddastudiolegale.it/la-gestione-collettiva-individuale-del-diritto-dautore-alla-luce-del-recepimento-della-direttiva-201426ue/>
74. Giovanni Pascuzzi, “*Il diritto dell’era digitale*”, il Mulino, 2016.
75. Giorgio Spedicato, “*Sul marginalismo della legge e gli equilibri del sistema: riflessioni in tema di autonomia privata e digital copyright*”, Open Source e proprietà intellettuale: fondamenti filosofici, tecnologie informatiche e gestione dei diritti, S. Bisi, C. Di Cocco, Gedit, 2008.
<https://ssrn.com/abstract=1670774>
76. Giovanni D’Ammassa, “*Il Governo modifica l’articolo 180 LDA: anche le Entità di Gestione Indipendente potranno intermediare in Italia il diritto d’autore*”, 10 settembre 2024.
<https://www.dirittodautore.it/news/norme/il-governo-modifica-lart-180-l-d-a-anche-le-entita-di-gestione-indipendente-potranno-intermediare-in-italia-il-diritto-dautore/>
77. Nicoletta Cosa, “*I diritti patrimoniali dell’opera artistica alla luce del nuovo art. 180 della Legge sul Diritto d’Autore*”, rivista giuridica In Ius Itinere, 3 ottobre 2018.
<https://www.iusinitinere.it/diritti-patrimoniali-opera-nuovo-articolo-180-legge-diritto-dautore-12678#:~:text=Il%20monopolio%20per%20i%20diritti,emanazione%20del%20decreto%20legislativo%20n.>
78. Neil Weinstock Netanel, “*Copyright and a Democratic Civil Society*”, The Yale Law Journal, 1996.

<https://core.ac.uk/download/pdf/160554965.pdf>

79. Francesco Prisco, *Il Sole 24 ore*, “Direttiva Barnier, ecco il testo del Decreto legislativo di recepimento: la Siae resta il centro del sistema”, 4 marzo 2017.
https://francescoprisco.blog.ilsole24ore.com/2017/03/04/direttiva-barnier-ecco-il-decreto-legislativo-di-recepimento-la-siae-resta-il-centro-del-sistema/?refresh_ce=1
80. *Attuazione delle regole di concorrenza dell’Unione europea: applicazione degli articoli 101 e 102 del TFUE*, 31 luglio 2015.
<https://eur-lex.europa.eu/IT/legal-content/summary/implementing-eu-competition-rules-application-of-articles-101-and-102-of-the-tfeu.html>
81. Marcella Ferrari, “*Gestione dei diritti d’autore in Italia: in arrivo un cambiamento... forse*”, 20 febbraio 2023.
<https://www.altalex.com/documents/news/2023/02/20/gestione-diritti-autore-italia-in-arrivo-cambiamento-forse#p7>
82. Legal Community, “*Musica e Diritto d’autore, Cba con Jamendo nella storia sentenza della Cgue: è la fine del duopolio Siae-Lea?*”, 21 marzo 2024.
<https://legalcommunity.it/musica-e-diritto-dautore-cba-con-jamendo-nella-storica-sentenza-della-cgue-e-la-fine-del-duopolio-siae-lea/>
83. Simonetta Izzo, “*Entità di gestione indipendenti e sistema italiano d’intermediazione dei diritti d’autore: riflessioni sulla sentenza Lea c. Jamendo*”, Università Federico II, Napoli, 2024.
https://www.dirittounioneeuropea.eu/Article/Archive/index_html?ida=305&idn=37&idi=-1&idu=-1#3
84. Arlo Canella, “*Come funzionano le royalties e quali diritti spettano agli autori*”, 12 dicembre 2024.
<https://www.canellacamaiora.it/come-funzionano-le-royalties-e-quali-diritti-spettano-agli-autori/#:~:text=Le%20royalties%20sono%20compensi%20riconosciuti,creazioni%20da%20parte%20di%20terzi.>
85. Società Italiana degli autori ed editori (SIAE), “*La ripartizione del diritto d’autore*” e “*Ripartizione musica: regole e tempistiche anno 2025*”

- <https://www.siae.it/it/autori-ed-editori/iscritti/ripartizione/>
https://d2aod8qfhzlk6j.cloudfront.net/SITOIS/Ripartizione_Musica_Regole_e_Tempistiche_anno_2025_Pubblicata_9149b3451f.pdf
86. Betty Gonzales, “*Tutto quello che devi sapere sulle royalties*”, Groover Blog, 21 giugno 2021.
<https://blog.groover.co/it/consigli-per-i-musicisti/quello-che-devi-sapere-sulle-royalties/>
87. Nicola Donà, “*Comprendere copyright, licenze e sincronizzazione della musica con Virginie Berger*”, Blog LANDR, 2 maggio 2024.
<https://blog.landr.com/it/copyright-licenze-e-sincronizzazione-della-musica/>
88. Sveva Ruggiero, “*Il ruolo delle collecting societies nella protezione del diritto d'autore: due casi a confronto*”, Rivista di diritto dei media “Media Laws”, 12 novembre 2024.
<https://www.medialaws.eu/rivista/il-ruolo-delle-collecting-societies-nella-protezione-del-diritto-dautore-due-casi-a-confronto/>
89. Il Sole 24 ore, “*Attori contro Netflix, la Artisti 7607 porta in tribunale il gigante dello streaming*”, 9 aprile 2024.
<https://www.ilsole24ore.com/art/attori-contro-netflix-artisti-7607-porta-tribunale-gigante-streaming-AFHWB8QD#>
90. Il Post, “*Perché anche gli attori italiani protestano contro Netflix*”, 10 aprile 2024.
<https://www.ilpost.it/2024/04/10/attori-causa-netflix/>
91. THR Roma, “*Da Marcorè a Germano, Artisti 7607 porta Netflix in tribunale. I compensi sono inaccettabili, le autorità devono intervenire*”, Hollywood Reporter, 9 aprile 2024.
<https://www.hollywoodreporter.it/industry/da-marcore-a-germano-artisti-7607-porta-netflix-in-tribunale-i-compensi-sono-inaccettabili-le-autorita-devono-intervenire/100802/#:~:text=Sono%20tanti%20gli%20artisti%20che,%2C%20Cinzia%20Mascoli%2C%20Valerio%20Mastandrea.>
92. Dipartimento per gli Affari Europei, “*Approvata la Direttiva che riforma il diritto d'autore*”, 15 aprile 2019.

<https://www.affarieuropei.gov.it/it/comunicazione/notizie/approvata-direttiva-copyright/>

93. Dipartimento per l'informazione e l'editoria, “*Decreto legislativo 8 novembre 2021, n. 177*”, 29 novembre 2021.

<https://www.informazioneeditoria.gov.it/it/notizie/decreto-legislativo-8-novembre-2021-n-177-recepimento-della-direttiva-ue-2019789-del-parlamento-europeo-e-del-consiglio-del-17-aprile-2019/>

94. Leonardo Serra, “*Copyright e diritti nel mercato digitale: attuata la Direttiva UE*”, 14 dicembre 2021.

<https://www.altalex.com/documents/news/2021/12/14/copyright-e-diritti-nel-mercato-digitale-attuata-la-direttiva-ue>

95. Licia Garotti, Mattia Pivato, “*Il nuovo Regolamento AGCOM: l'ultimo atto del “remuneration chapter” della Direttiva Copyright*”, 30 maggio 2024.

<https://ntplusdiritto.ilsole24ore.com/art/il-nuovo-regolamento-agcom-l-ultimo-atto-remuneration-chapter-direttiva-copyright-AGOTe7J>

96. Simona Lavagnini, “*Regolamento AgCom sul diritto d'autore: novità e problemi*”, 6 giugno 2024.

<https://www.agendadigitale.eu/mercati-digitali/nuovo-regolamento-agcom-sul-diritto-dautore-novita-e-problemi/>

97. Caterina Sganga, “*Dall'armonizzazione alla frammentazione: obiettivi e fallimenti della Direttiva Copyright in materia di ricerca, educazione e accesso al patrimonio culturale*”, *Rivista italiana di informatica e diritto*, 2023 -
<https://www.rivistaitalianadiinformaticaediritto.it/index.php/RIID/article/view/140/116> - tratta dal saggio “*Ricerca, educazione e accesso al patrimonio culturale. Un confronto fra diritti fondamentali ed eccezioni al diritto d'autore*”, a cura di Deborah De Angelis, Sebastiano Faro e Ginevra Peruginelli, 2023.

<https://www.rivistaitalianadiinformaticaediritto.it/index.php/RIID/article/view/136/112>

98. Deborah De Angelis, Sebastiano Faro, Ginevra Peruginelli, “*Ricerca, educazione e accesso al patrimonio culturale. Un confronto fra diritti fondamentali ed eccezioni al diritto d’autore*”, 2023.
<https://www.rivistaitalianadiinformaticaediritto.it/index.php/RIID/article/view/136/112>
99. Lucio Casalini, “*Accesso e digitalizzazione nella Direttiva copyright*”, 2021.
https://www.academia.edu/49003718/Accesso_e_digitalizzazione_nella_direttiva_copyright
100. Antonio Allocca, “*Recepimento della Direttiva copyright: a che punto sono gli Stati?*”, 30 settembre 2020.
https://www.academia.edu/49003718/Accesso_e_digitalizzazione_nella_direttiva_copyright
101. Il Post, “*La Google Tax spagnola*”, 3 agosto 2014.
<https://www.ilpost.it/2014/08/03/google-tax-spagnola/>
102. Il Post, “*Google e la legge tedesca sul copyright*”, 4 marzo 2013.
<https://www.ilpost.it/2013/03/04/google-e-la-legge-tedesca-sul-copyright/>
103. Giorgia Crimi, “*Snippet vietati in Germania: la Corte di giustizia europea dà ragione a Google*”, 20 settembre 2019.
<https://www.dirittodautore.it/news/sentenzenews/snippet-vietati-in-germania-la-corte-di-giustizia-europea-da-ragione-a-google/>
104. Maria Giusti, “*La responsabilizzazione degli operatori digitali a contrasto del value gap: la Direttiva Copyright e le scelte dell’Italia*”, Rivista della Regolamentazione dei mercati, 2022.
<https://iris.luiss.it/retrieve/fe0f5666-4fc0-4fef-9814-573dc7f081dd/La%20responsabilizzazione%20degli%20operatori%20digitali.pdf>
105. Business & Leaders, “*Tutela del Diritto d’Autore: Normativa europea e americana a confronto*”, 1 gennaio 2024.
<https://businessandleaders.it/2018/09/27/tutela-del-diritto-dautore-normativa/>
106. Autorità per le Garanzie nelle Comunicazioni, “*Istituzione*”.
<https://www.agcom.it/istituzione>

107. Labs, “*Tar del Lazio da ragione a AgCom*”, 24 gennaio 2024.
<https://fapav.it/tar-lazio-da-ragione-ad-agcom/>
108. Armando Lorusso, “*Poteri pubblici e privati nella tutela del diritto d’autore online. La piattaforma “antipirateria” di AgCom al vaglio del giudice amministrativo*”, 1 ottobre 2024.
<https://www.medialaws.eu/rivista/poteri-pubblici-e-privati-nella-tutela-del-diritto-dautore-online-la-piattaforma-antipirateria-di-agcom-al-vaglio-del-giudice-amministrativo/>
109. Giovanni Maria Riccio, “*The New Italian Regulation on Copyright Enforcement: Comparative and Critical Remarks*”, 2014.
https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=3745543
110. Vincenza De Luca, “*Diritto d’autore e schema di regolamento AgCom: il punto*”, 2011.
https://www.comparazionedirittocivile.it/data/uploads/colonna%20sinistra/9.%20IP%20e%20nuove%20tecnologie/deluca_agcom2011.pdf
111. Luca De Lucia, Federico F. Guzzi, “*Natura giudiziale dei procedimenti amministrativi a tutela del diritto d’autore (regolamento dell’AgCom numero 680/13/CONS)*”.
https://www.academia.edu/7162413/AGCom_e_diritto_dautore
112. Arlo Canella, “*Rendiconto semestrale, adeguamento dei compensi e tutela degli Autori (la delibera AgCom 95/2024)*”, 11 dicembre 2024.
<https://www.canellacamaiora.it/rendiconto-semestrale-adequamento-dei-compensi-e-tutela-degli-autori-la-delibera-agcom-95-2024/>
113. Mediakey, “*Diritto d’autore. con delibera 95/24/cons AgCom regolamenta rapporti contrattuali tra utilizzatori e OGC. si completa l’implementazione della direttiva copyright*”, 24 maggio 2024.
<https://mediakey.it/news/diritto-dautore-con-delibera-95-24-cons-agcom-regolamenta-rapporti-contrattuali-tra-utilizzatori-e-ogc-si-completa-limplementazione-della-direttiva-copyright/>

114. Aeranti Corallo, “*Agcom, pubblicato il Regolamento di attuazione di alcune norme sul diritto d’autore e sui diritti connessi*”, 22 maggio 2024.
<https://www.aeranticorallo.it/agcom-pubblicato-il-regolamento-di-attuazione-di-alcune-norme-sul-diritto-dautore-e-sui-diritti-connessi/>
115. Osborne Clarke, “*Direttiva Copyright: maggiori tutele per autori e artisti. Dalla remunerazione adeguata e proporzionata all’obbligo di trasparenza*”, 7 giugno 2022.
<https://www.osborneclarke.com/it/insights/direttiva-copyright-maggiori-tutele-autori-e-artisti-dalla-remunerazione-adequata-e>
116. Ministero della Cultura, “*Direttiva Copyright Maggiori tutele per artisti e autori*”, 5 agosto 2021.
<https://media.cultura.gov.it/mibac/files/boards/be78e33bc8ca0c99bff70aa174035096/PDF/Direttiva%20Copyright.pdf>
117. Rivista di Regolazione dei Mercati, Giappichelli, Maria Giusti, “*La responsabilità degli operatori digitali a contrasto del value gap: la direttiva copyright e le scelte dell’Italia*”, 2022.
https://www.rivistadellaregolazionedeimercati.it/Article/Archive/index_html?ida=257&idn=18&idi=-1&idu=-1#:~:text=n.,versati%20ai%20titolari%20dei%20diritti.
118. Quotidiano online Rockol Music Biz, “*Diritto d’Autore: la Commissione Europea in azione per risolvere il problema del value gap*”, 28 agosto 2016.
<https://musicbiz.rockol.it/news-661989/value-gap-commissione-europa-sta-preparando-bozza-di-legge?amp=1>
119. Anna Lowenhaupy Tsing, “*Della non-scalabilità*”, capitolo tratto da “*Mondo logistico: sguardi critici su lavoro, migrazioni, politica e globalizzazione*”, HORISMA, 2019.
<https://books.openedition.org/ledizioni/11250>
120. Thomas Hodgson, “*Spotify and the democratization of music*”, Cambridge University Press, 26 aprile 2021.
<https://www.cambridge.org/core/journals/popular-music/article/spotify-and-the-democratisation-of-music/3C232D4AA12F522BF297EB1CCA0C7E02>

121. Aksel Tengirsek, “*Streaming and the Value Gap*”, 15 gennaio 2018.
https://www.academia.edu/35741704/Streaming_and_Value_Gap
122. Ted Gioia, “*Does It Matter Weather We Own Music?*”, YouTube, 10 dicembre 2018.
<https://www.youtube.com/watch?v=pmm1yq5Q4FE>
123. Rick Beato, “*A Warning On the Future of Music: with Author Ted Gioia*”, YouTube, 19 maggio 2022.
<https://www.youtube.com/watch?v=qM4sEl8avug&t=487s>
124. Federico De Girolamo. Ufficio stampa del Parlamento europeo, “*Streaming musicale: l’UE deve tutelare gli artisti con compensi equi*”, 17 gennaio 2024.
<https://www.europarl.europa.eu/news/it/press-room/20240112IPR16773/streaming-musicale-l-ue-deve-tutelare-gli-artisti-con-compensi-equi>
125. Giampiero Di Carlo, “*Il modello artist-centric: cos’è e come funziona*”, Quotidiano online Rockol Music Biz, 25 ottobre 2023.
<https://musicbiz.rockol.it/news-740171/streaming-modello-artist-centric-cos-e-come-funziona>
126. Blog di FIMI (Federazione Industria Musicale Italiana), “*Musica in streaming: verso nuovi modelli di remunerazione artistic-centric*”, 8 settembre 2023.
<https://www.fimi.it/blog/musica-in-streaming-verso-nuovi-modelli-di-remunerazione-artistic-centric-kl>
127. WIPO, “*Study on the Artists in the Digital Music Marketplace: economic and legal considerations*”, 1 giugno 2021.
128. Confindustria, Associazione dei media televisivi e radiofonici italiani, “*WIPO: la remunerazione degli artisti nel mercato digitale*”, 7 giugno 2021.
<https://www.confindustriaradiotv.it/wipo-la-remunerazione-degli-artisti-nel-mercato-digitale/>
129. European Innovation Council and SMEs Executive Agency, “*Deepfake – A Global Crisis*”, 28 agosto 2024.
https://intellectual-property-helpdesk.ec.europa.eu/news-events/news/deepfake-global-crisis-2024-08-28_en

130. Tommaso Ruocco, Maria Beatrice Versaci, “*L’avanzata delle leggi contro i deepfake*”, 30 marzo 2023.
<https://www.agendadigitale.eu/cultura-digitale/lintelligenza-artificiale-per-produrre-deepfake-genera-mostri-i-primi-paletti-normativi/>
131. Lokky, “*I deepfake audio: tutti i rischi delle IA generative che imitano la voce*”
<https://www.lokky.it/blog/innovazione/deep-fake-audio-tutti-rischi-ia-generative-imitano-voce/>
132. Eugenio Spagnuolo, Focus.it, Tecnologia, 26 luglio 2018.
133. Valeria Giacometti, Forensicnews, “*Il deepfake: il sottile confine fra fantasia, gioco e reato*”, 13 dicembre 2023.
<https://www.forensicnews.it/il-deepfake-il-sottile-confine-fra-fantasia-gioco-e-reato/>
134. Francesco Arruzzoli, “*Deepfake & Cyber intelligence*”, Whitepaper, giugno 2022.
<https://www.ictsecuritymagazine.com/pubblicazioni/deepfake-cyber-intelligence/>
135. Gitti and Partners, “*La tutela della voce nell’era dei Deep Fake*”, aprile 2023.
<https://www.grplex.com/it/newsletter/download/1158/intellectual-property-news-4-2023#:~:text=Gli%20Audio%20Deep%20Fake%20possono,un%20file%20sonoro%20già%20esistente>
136. Lucilla Tomassi, “*Canzoni deepfake: Google e Universal verso l’accordo per legalizzarle*”, 24 agosto 2023.
<https://www.codemotion.com/magazine/it/intelligenza-artificiale/canzoni-deepfake-google-universal-legalizzarle/>
137. Anna Cortelazzo, “*La pericolosa intimità dei deepfake audio*”, 22 aprile 2024.
<https://ilbolive.unipd.it/index.php/it/news/pericolosa-intimita-deepfake-audio>
138. Fabio Ercole, “*Il deepfake nella musica: inganni sonori o nuove possibilità creative? Il caso Ghostwriter977*”, 15 febbraio 2014.

<https://thepasswordunito.com/2024/02/15/il-deepfake-nella-musica-inganni-sonori-o-nuove-possibilita-creative-il-caso-ghostwriter977/>

139. Commissione europea, “*Proposta di regolamento del parlamento europeo e del consiglio che stabilisce regole armonizzate sull'intelligenza artificiale (legge sull'intelligenza artificiale) e modifica alcuni atti legislativi dell'unione*”, 21 aprile 2021, Bruxelles.

<https://eur-lex.europa.eu/legal-content/IT/TXT/HTML/?uri=CELEX:52021PC0206>

140. European Parliament, “*Trackling deepfakes in european policy*”, 30 luglio 2021.

[https://www.europarl.europa.eu/thinktank/en/document/EPRS_STU\(2021\)690039](https://www.europarl.europa.eu/thinktank/en/document/EPRS_STU(2021)690039)

141. Gabriele Scorsonelli, “*Google e Universal Music, è in arrivo un accordo per legalizzare la musica deepfake*”, 9 agosto 2023.

<https://www.ilfattoquotidiano.it/2023/08/09/google-e-universal-music-e-in-arrivo-un-accordo-per-legalizzare-la-musica-deepfake/7257030/>

142. Francesco Prisco, *Il Sole 24 Ore*, “*Google e Universal Music verso un accordo per legalizzare le canzoni deepfake*”, 9 agosto 2023.

<https://www.ilsole24ore.com/art/google-e-universal-music-un-accordo-legalizzare-canzoni-deepfake-AFJsdVV>

143. Benedetta Iaconi, “*Holly+ è l'intelligenza artificiale che rende ogni canzone un brano di Holly Herndon*”, 16 luglio 2021.

<https://deerwaves.com/storie/holly-herndon-intelligenza-artificiale>

144. Amos Barshad, *Wired UK*, “*I deepfake musicali sono il futuro della musica?*”, 7 dicembre 2022.

<https://www.wired.it/article/deepfake-vocali-ai-holly-herndon/>

145. Copyright and Artificial Intelligence, Part 2: Copyrightability. A Report of the Register of copyrights, gennaio 2025.

<https://www.copyright.gov/ai/Copyright-and-Artificial-Intelligence-Part-2-Copyrightability-Report.pdf>

146. *Library Journal*, Gary Price, “*U.S. Copyright Office Releases Part 2 of Artificial Intelligence Report*”, 29 gennaio 2025.

<https://www.infodocket.com/2025/01/29/u-s-copyright-office-releases-part-2-of-artificial-intelligence-report/>

147. Brent Lutes, Chief Economist, United States Copyright Office, *“Identifying the Economic Implications of Artificial Intelligence for Copyright Policy, Context and Direction for Economic Research”*, febbraio 2025.

<https://www.copyright.gov/economic-research/economic-implications-of-ai/Identifying-the-Economic-Implications-of-Artificial-Intelligence-for-Copyright-Policy-FINAL.pdf>

148. Brent Lutes, *“Economic Implications of AI for Copyright Policy A Research Framework”*, 17 febbraio 2025.

<https://policycommons.net/artifacts/18291195/identifying-the-economic-implications-of-artificial-intelligence-for-copyright-policy-final/19191667/>

149. Enzo Mazza (CEO di FIMI, Federazione Industria Musicale Italiana), *“Musica, l’intelligenza artificiale la sta già cambiando: ecco come”*, 28 agosto 2023.

<https://www.agendadigitale.eu/mercati-digitali/musica-lintelligenza-artificiale-la-sta-gia-cambiando-ecco-come/>

150. Gitti and Partners, *“La tutela della voce nell’era dei Deep Fake”*, aprile 2023.

<https://www.grplex.com/it/newsletter/download/1158/intellectual-property-news-4-2023#:~:text=Gli%20Audio%20Deep%20Fake%20possono,un%20file%20sonoro%20già%20esistente.>

151. Manuela Modigliani, Praxi, *“La tutelabilità delle opere generate dall’AI”*.

<https://www.praxi-ip.praxi/news-detail/202/tutelabilità-opere-generate-ai>

152. Alberto Bozzo, *“L’Italia e l’intelligenza artificiale: una strategia ambiziosa tra sfide ed opportunità”*, 28 aprile 2024.

<https://www.consultingpb.com/blog/diritto-rovescio/la-nuova-legge-sullintelligenza-artificiale-in-italia/>

153. Michela Stentella, *“Alessio Butti: intelligenza artificiale, ecco cosa ci aspetta nei prossimi mesi”*, 2 agosto 2024.

<https://www.forumpa.it/pa-digitale/alessio-butti-intelligenza-artificiale-ecco-cosa-ci-aspetta-nei-prossimi-mesi/>

154. Luciano Daffarra, *“IA e diritto d’autore: i punti chiave del DDL Butti”*, 23 aprile 2024.
<https://www.agendadigitale.eu/mercati-digitali/ia-e-diritto-dautore-i-punti-chiave-del-ddl-butti/>
155. Irene Damiani, *“La Tutela del diritto d’autore per le opere prodotte dall’intelligenza artificiale: orientamenti giurisprudenziali nel mondo”*.
<https://damianianddamiani.com/it/tutela-diritto-autore-opere-prodotte-ai/>
156. Riccardo Traina Chiarini, Giulia Meoli, *“Può essere protetta l’opera creata da A.I.? La questione arriva in Cassazione”*, 1 marzo 2023.
<https://www.altalex.com/documents/2023/03/01/protetta-opera-creata-a-i-questione-arriva-cassazione>
157. Antonio Cisternino, Alessandro Longo, *“Intelligenza artificiale autonoma, ecco la nuova frontiera: vantaggi e rischi”*, 24 aprile 2023.
<https://www.agendadigitale.eu/cultura-digitale/intelligenza-artificiale-autonoma-ecco-la-nuova-frontiera-vantaggi-e-rischi/>
158. Luca Tremolada, Il Sole 24 Ore, *“Come <ragiona> o1, la nuova intelligenza artificiale di OpenAI che pensa prima di rispondere? La nostra prova”*, 16 settembre 2024.
<https://www.infodata.ilsole24ore.com/2024/09/16/come-ragiona-o1-la-nuova-intelligenza-artificiale-di-openai-che-pensa-primaa-di-rispondere-la-nostra-prova/>
159. Sarah Chudleigh, *“Ci sono problemi legali o di copyright quando si utilizzano contenuti generati da ChatGPT?”*, 12 luglio 2024.
<https://botpress.com/it/blog/are-there-any-legal-or-copyright-concerns-when-using-chatgpt-generated-content>
160. Nova Productions Ltd v Mazooma Games Ltd & Ors (CA), 14 marzo 2007.
<https://www.5rb.com/case/nova-productions-ltd-v-mazooma-games-ltd-ors-ca/>
161. Casemine, *“Nova Productions Ltd v. Mazooma Games, England and Wales Court of Appeal (Civil), Mar 14, 2007”*.
<https://www.casemine.com/judgement/uk/5a8ff71260d03e7f57ea71d6>
162. Giulia Meoli, *“Opere in cerca (di diritto) d’autore”*, 7 febbraio 2023.

- <https://www.ipinitalia.com/diritto-dautore/opere-in-cerca-di-diritto-dautore/>
163. Bsd Legal, “*Il copyright nell’era dell’IA generativa: chi è l’autore dell’opera?*”
<https://bsdlegal.it/il-copyright-nellera-dellia-generativa-chi-e-lautore-dellopera/>
164. Valentina Tanni, “*Un’opera realizzata da un’intelligenza artificiale vince una competizione artistica*”, 15 settembre 2022.
<https://www.artribune.com/progettazione/new-media/2022/09/opera-intelligenza-artificiale-vince-competizione-artistica/>
165. *Attuazione delle regole di concorrenza dell’Unione europea: applicazione degli articoli 101 e 102 del TFUE*, 31 luglio 2015.
<https://eur-lex.europa.eu/IT/legal-content/summary/implementing-eu-competition-rules-application-of-articles-101-and-102-of-the-tfeu.html>
166. Pierangelo Sapegno, “*L’arte creata dall’intelligenza artificiale è vera arte?*”, 1 febbraio 2023.
<https://artslife.com/2023/02/01/larte-creata-dallintelligenza-artificiale-e-vera-arte/>
167. Copyright Review Board, United States Copyright Office, “*Second Request for Reconsideration for Refusal to Register Théâtre D’opéra Spatial (SR # 1-11743923581; Correspondence ID: 1-5T5320R)*”, 5 settembre 2023.
<https://www.copyright.gov/rulings-filings/review-board/docs/Theatre-Dopera-Spatial.pdf>
168. Corrado Benigni, Le parole e le cose, “*Fotografia, maschera della realtà*”.
<https://www.leparoleelecose.it/?p=29725>
169. Kevin Roose, The New York Times, “*An AI generated picture won an art prize. Artists aren’t happy*”, 2 settembre 2022.
<https://www.nytimes.com/2022/09/02/technology/ai-artificial-intelligence-artists.html>
170. Carla Astegiano, Avanguardie, “*A.I. versus human*”, 22 settembre 2022.
https://incursioni.altervista.org/a-i-versus-human/?doing_wp_cron=1744042834.7291970252990722656250
171. Arianna Meroni, “*Watermark e Intelligenza Artificiale: identificare i contenuti prodotti da IA*”, 2 maggio 2024.

172. The Authors Guild, *“The Authors Guild, John Grisham, Jodi Picoult, David Baldacci, George R.R. Martin, and 13 Other Authors File Class-Action Suit Against OpenAI”*, 20 settembre 2023.
<https://authorsguild.org/news/ag-and-authors-file-class-action-suit-against-openai/>
173. Rivista Studio, *“Margaret Atwood e altri 9000 autori hanno firmato una lettera per impedire all’AI di usare i loro libri senza consenso”*, 20 luglio 2023.
<https://www.rivistastudio.com/lettera-autori-ai/>
174. Il Post, *“È iniziato lo sciopero degli sceneggiatori di Hollywood”*, 2 maggio 2023.
<https://www.ilpost.it/2023/05/02/sceneggiatori-stati-uniti-sciopero/>
175. Aldo Fontanarosa, La Repubblica, *“Giornalismo, Axel Springer si allea con OpenAI. Algoritmo riassumerà articoli. Contenuti di editore per allenarsi”*, 13 dicembre 2023.
https://www.repubblica.it/economia/2023/12/13/news/giornalismo_axel_springer_si_allea_con_openai_algoritmo_riassumer%C3%A0_articoli_contenuti_di_editore_per_allenarsi-421651245/
176. Pierluigi Feliciani, *“La controversia sul copyright solleva questioni fondamentali sui diritti d’autore nell’era dell’IA generativa. Negli Usa si invoca il fair use, mentre l’Europa cerca un equilibrio tra innovazione e tutela dei creatori”*, 3 aprile 2025.
<https://www.agendadigitale.eu/mercati-digitali/nyt-contro-openai-il-futuro-del-copyright-nellera-dellia-generativa/>
177. Alberto Bozzo, *“Intelligenza artificiale e diritto d’autore: il caso OpenAI e il futuro dell’innovazione tecnologica”*, 10 gennaio 2024.
<https://www.consultingpb.com/blog/diritto-rovescio/intelligenza-artificiale-e-diritto-dautore-il-caso-openai-e-il-futuro-dellinnovazione-tecnologica/>
178. Serena di Ronza, Ansa, *“New York Times fa causa a OpenAI e Microsoft sull’uso del copyright”*, 27 dicembre 2023.

- https://www.ansa.it/sito/notizie/mondo/2023/12/27/new-york-times-fa-causa-a-openai-e-microsoft-sulluso-del-copyright_256dc4cf-0f1b-49bc-a69e-f27a0fad9cea.html
179. New York University Libraries, “*Copyright, Applying Fair Use*”.
<https://guides.nyu.edu/fairuse#:~:text=Fair%20use%20allows%20limited%20use,automatically%20qualifies%20as%20fair%20use>.
180. Sara Gold, “*Copyright Fair Use from 1841 to 2021: What It Means For Copyright Protections Versus Free Speech Exceptions*”, 9 giugno 2021.
https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=3856694
181. Tim Brooks, “*Copyright & Fair Use*”, 2012.
https://www.academia.edu/660163/Copyright_and_Fair_Use
182. Akran, “*In Francia la prima proposta di legge che attribuisce la paternità delle opere create dall’intelligenza artificiale agli autori delle opere come input*”, 10 ottobre, 2023.
<https://akran.it/it/2023/10/10/in-francia-la-prima-proposta-di-legge-che-attribuisce-la-paternita-delle-opere-create-dallintelligenza-artificiale-agli-autori-delle-opere-utilizzate-come-input/>
183. Miriam Foti, “*Contenuti generati da intelligenza artificiale: il Disegno di Legge sulla trasparenza*”, 20 dicembre 2023.
<https://www.altalex.com/documents/news/2023/12/20/contenuti-generati-intelligenza-artificiale-disegno-legge-trasparenza>
184. Ilaria Feriti, “*Le Iniziative Italiane sull’AI: dal DDL alla Call For Ideas della Camera*”, 24 marzo 2024.
<https://brevettinews.it/internet-domini/iniziative-italiane-sulla-intelligenza-artificiale-dal-decreto-legge-alla-call-for-ideas-della-camera/>
185. Enrico Cecchin, “*Cina e AI: sentenza apre al copyright sulle opere dell’ingegno*”, 28 febbraio 2025.
<https://www.cfnews.it/società-e-impresa/cina-e-ai-sentenza-apre-al-copyright-sulle-opere->

[dellia/#?cookieLawRefresh=1&cookieLawRefresh=1&cookieLawRefresh=1&cookieLawRefresh=1&cookieLawRefresh=1](#)

186. Sprint, sistema proprietà intellettuale, “*Il copyright sulle opere generate dall'intelligenza artificiale: l'US Copyright Office ha annullato la registrazione inizialmente concessa sul fumetto <Zarya of the Dawn>*”, 10 marzo 2023.
<https://www.sistemaproprietaintellettuale.it/29-diritto-di-autore/26447-il-copyright-sulle-opere-generate-dall-intelligenza-artificiale-l-us-copyright-office-ha-annullato-la-registrazione-inizialmente-concessa-sul-fumetto-zarya-of-the-dawn.html>
187. Manuela Modigliani, Proxi, “*La tutelabilità delle opere generate dall'AI*”.
<https://www.praxi-ip.praxi/news-detail/202/tutelabilità-opere-generate-ai>
188. Camera dei deputati, “*Diritto d'autore ed intelligenza artificiale*”, 15 febbraio 2024.
<https://documenti.camera.it/leg19/documentiAcquisiti/COM07/Audizioni/leg19.com07.Audizioni.Memoria.PUBBLICO.ideGes.29979.15-02-2024-16-45-29.950.pdf>
189. Andrea Fumagalli, “*Web scraping: cos'è, perché si usa e come difendersi da <intrusioni> indesiderate*”, 23 aprile 2021.
<https://www.agendadigitale.eu/sicurezza/web-scraping-cose-perche-si-usa-e-come-difendersi-da-intrusioni-indesiderate/>
190. Edizioni Anicia, “*Intelligenza artificiale e diritti d'autore: cosa succederà?*”.
<https://www.edizionianicia.it/diritto-dautore-e-intelligenza-artificiale-cosa-succedera/>
191. Il Fotografo, “*La Fotografia della settimana: il Miliziano di Robert Capa*”, 11 marzo 2019.
<https://ilfotografo.it/news/la-fotografia-della-settimana-il-miliziano-di-robert-capa/>
192. Gianmaria Le Metre, Andrea Michinelli, “*Musica e intelligenza artificiale: un breve punto all'alba del 2025, con alcuni suggerimenti pratici*”, 22 gennaio 2025.
<https://www.notelegali.it/musica-e-intelligenza-artificiale-un-breve-punto-allalba-del-2025-con-alcuni-suggerimenti-pratici/>
193. Rebecca Rossi, “*La musica è finita: se l'intelligenza artificiale compone musica, chi è l'autore?*”, 7 febbraio 2023.

- <https://dirittoaldigitale.com/2023/02/07/ai-musica-autore-intelligenza-artificiale/>
194. TME, “*Reverse engineering: cos’è la tecnica dell’inversione ed è legale?*”, 11 gennaio 2024.
<https://www.tme.eu/it/news/library-articles/page/56932/reverse-engineering-cose-la-tecnica-dellinversione-ed-e-legale/>
195. Purilian, <https://purilian.com/it/>
196. Giorgia Gobo, “*A Firenze è nato Purilian: il software che genera musica in base al giorno e alle condizioni atmosferiche*”, 25 gennaio 2022.
<https://www.firenzetoday.it/social/purilian-musica-ambiente-software.html>
197. Ted Gioia, The Honest Broker, “*Twelve Brutal Truths about AI Music*”, 12 giugno 2023.
<https://www.honest-broker.com/p/twelve-brutal-truths-about-ai-music>
198. Francesco Prisco, Il Sole 24 ore, “*Scf non raccoglie diritti connessi su musica generata da AI*”, 12 novembre 2024.
<https://francescoprisco.blog.ilsole24ore.com/2024/11/12/ai-scf-non-raccoglie-i-diritti-connessi-su-musica-generata-da-intelligenza-artificiale/>

Sitografia

1. <https://www.agendadigitale.eu/tag/intelligenza-artificiale/>
2. <https://www.brocardi.it/legge-diritto-autore/titolo-i/capo-i/art1.html?q=1+ldiraut&area=codici>
3. https://biblioteche.cultura.gov.it/it/documenti/Eventi/2014/0.1_633.pdf
4. <https://www.europarl.europa.eu/portal/it>
5. https://european-union.europa.eu/institutions-law-budget/institutions-and-bodies/search-all-eu-institutions-and-bodies/court-justice-european-union-cjeu_en
6. <https://www.siae.it/it/>
7. <https://www.treccani.it/vocabolario/ricerca/quadrivium/>
8. <https://www.agcom.it>
9. <https://www.jstor.org/action/doBasicSearch?Query=Direttiva+copyright&so=rel>
10. <https://www.agendadigitale.eu>
<https://www.fimi.it/blog/musica-in-streaming-verso-nuovi-modelli-di-remunerazione-artistic-centric-.kl>
11. <https://papers.ssrn.com/searchresults.cfm?term=case%20discografiche>
12. <https://www.camera.it/leg19/1>
13. <https://www.academia.edu/search?q=diritti%20d%27autore%20e%20diritti%20connessi>
14. <https://purilian.com/it/>
15. <https://www.nytimes.com/international/>
16. <https://www.supremecourt.gov>
17. <https://www.researchgate.net/search.Search.html?query=produttore+fonografico&type=publication>
18. <https://nypost.com>

19. https://commission.europa.eu/index_it
20. <https://www.cortedicassazione.it/it/homepage.page>
21. <https://www.agid.gov.it/it/agenzia/ruolo>
22. https://www.giustizia.it/giustizia/page/it/sentenze_e_provvedimenti#
23. <https://www.universalmusic.com>
24. https://www.google.com/url?sa=t&source=web&rct=j&opi=89978449&url=https://www.spotify.com/legal/privacy-policy/&ved=2ahUKEwiEltPLY9yMAxX0zgIHHWSWEXIQFnoECBQQAQ&usg=AOvVaw2y3RI_APrUo9xhbcoaGrUg
25. <https://www.ilsole24ore.com/art/google-e-universal-music-un-accordo-legalizzare-canzoni-deepfake-AFJsdVV>
26. <https://eur-lex.europa.eu/homepage.html?locale=it>
27. https://curia.europa.eu/jcms/jcms/j_6/it/
28. <https://www.casemine.com>
29. <https://authorsguild.org>
30. <https://www.5rb.com/case/nova-productions-ltd-v-mazooma-games-ltd-ors-ca/>
31. <https://www.wipo.int/treaties/en/ip/wct/>
32. <https://www.brocardi.it/codice-civile/>
33. <https://www.normattiva.it/uri-res/N2Ls?urn:nir:stato:regio.decreto:1930-10-19;1398>
34. https://www.wto.org/english/docs_e/legal_e/27-trips.pdf

Casistica e giurisprudenza

- U.S. Supreme Court, “Baker v. Selden, 101 U.S. 99 (1879), Justia
<https://supreme.justia.com/cases/federal/us/101/99/>
- Corte di Giustizia UE, Sezione II, 14/06/2017, causa C-610/15.
<https://www.studiolegalestefanelli.it/Media/ImportedMedia/articoli/Sentenza%20Pirate%20bay.pdf>
- Cassazione Civile Sez. I sentenza n. 6239 del 23 giugno 1998.
<https://banchedati.dirittodautore.it/banchedati/corte-di-cassazione-civile-sez-i-sentenza-n-6239-del-23-giugno-1998-2/>
- Causa C-575/23, *Sintesi della domanda di pronuncia pregiudiziale ai sensi dell'articolo 98, paragrafo 1, del regolamento di procedura.*
<https://curia.europa.eu/juris/showPdf.jsf?jsessionid=72DB524BCD510A0A284BE2EC7415DE3B?text=&docid=279221&pageIndex=0&doclang=IT&mode=req&dir=&occ=first&part=1&cid=4206396>
- Cassazione civile Sez. I sentenza n. 10300 del 29 maggio 2020.
<https://simpliciter.ai/app/search/public/giurisprudenza/d6699583-5693-5710-810b-7822bdbaa953/cassazione/>
- Conclusioni dell'avvocato generale Eleanor Sharpston “*Causa C-351/2012, Ochranný svaz autorský pro práva k dílům hudebním, o.s. (OSA) Contro Léčebné lázně Mariánské Lázně a.s.*”, 14 novembre 2013.
<https://eurlex.europa.eu/LexUriServ/LexUriServ.do?uri=CELEX:62012CC0351:IT:HTML>
- Sentenza della Corte di giustizia europea, 27 febbraio 2014.
<https://curia.europa.eu/juris/document/document.jsf?text=&docid=148388&pageIndex=0&doclang=IT&mode=lst&dir=&occ=first&part=1&cid=13051473>
- Sentenza della Corte di Giustizia europea, 21 marzo 2024.
<https://curia.europa.eu/juris/document/document.jsf?jsessionid=725830512F54BF1B03993EB43B9709A1?text=&docid=284082&pageIndex=0&doclang=IT&mode=r>

[eq&dir=&occ=first&part=1&cid=4397126#:~:text=25%20La%20LEA%20è%20un,attività%20in%20Italia%20dal%202004.](#)

- Feist Publications, Inc. v. Rural Tel. Serv. Co., 499 U.S. 340 (1991)
<https://supreme.justia.com/cases/federal/us/499/340/>
- Conclusione del procedimento avviato nei confronti della società Netflix International B.V. per la violazione dell'articolo 23, commi 1 e 2, del decreto legislativo 15 marzo 2017, n. 35 (Contestazione 11/22/DSDI - n°proc. 13-GG), Roma, 31 agosto 2023
<https://www.agcom.it/provvedimenti/delibera-220-23-cons>
- Commissione europea “*Merger procedure regulation (EC) 139/2004*”, 16 giugno 2015
https://ec.europa.eu/competition/mergers/cases/decisions/m6800_20150616_20600_4523168_EN.pdf
- Sentenza della Corte di giustizia, 11 aprile 2024, *Citadines Betriebs GmbH contro MPLC Deutschland GmbH*, C-723/22.
<https://eur-lex.europa.eu/legal-content/IT/ALL/?uri=CELEX:62022CJ0723>
- Decisione 20-MC, 1 aprile 2020.
- Decisione 21-D-17, 12 luglio 2021.
- Corte di Cassazione, sez. V Civile, Ordinanza n.1951 del 24/01/2022.
<https://www.misterlex.it/cassazione-civile/2022/1951/>
- Cass. civ., Sez. I, Ordinanza, (data ud. 09/01/2023) 16 gennaio 2023, n. 1107
- Nova Productions Ltd v Mazooma Games Ltd & Ors (CA), 14 marzo 2007.
<https://www.5rb.com/case/nova-productions-ltd-v-mazooma-games-ltd-ors-ca/>
- “*Nova Productions Ltd v. Mazooma Games, England and Wales Court of Appeal (Civil), Mar 14, 2007*”.
<https://www.casemine.com/judgement/uk/5a8ff71260d03e7f57ea71d6>
- Full complaint, <https://authorsguild.org/app/uploads/2023/12/Authors-Guild-OpenAI-Microsoft-Class-Action-Complaint-Dec-2023.pdf>

Normativa

- Codice civile
- Costituzione italiana
- Legge numero 633, 22 aprile 1941
- Articolo 2 Legge 633/1941
- Articolo 12 e ss Legge 633/1941
- Articolo 20 e ss Legge 633/1941
- Titolo II Capo I e III Legge 633/1941
- Art. 72 e ss Legge 633/1941
- Art. 110 Legge 633/1941
- Art. 180 Legge 633/1941
- Convenzione di Berna, 1886
- Articolo 11, Convenzione di Berna
- Sentenza Infopaq, 16 luglio 2009
- Direttiva Infosoc, numero 29 del 2001 CE sull'armonizzazione di taluni aspetti del diritto d'autore e dei diritti connessi nella società dell'informazione.
<https://eur-lex.europa.eu/legal-content/IT/TXT/?uri=LEGISSUM:l26053>
Articolo 3, Direttiva Infosoc
- Agreement on Trade Related Aspects of Intellectual Property Rights, 1994
- Articolo 14 Trattati TRIPs
- WIPO *Copyright* Treaty, 1996
- Disegno di legge in tema di AI e Regolamento UE in tema di AI, Senato, 24 maggio 2024.
<https://www.programmagoverno.gov.it/media/je0lo4i0/focus-ia.pdf>
- Decreto legislativo numero 685, 1994
- Direttiva CEE numero 100, 1992
- Statute of Anne, 1709.
- Direttiva numero 29, 2001 CEE

- Decreto legislativo numero 35, 15 marzo 2017, pubblicato in Gazzetta Ufficiale n. 72 del 27 marzo 2017, “Attuazione della direttiva 2014/26/UE sulla gestione collettiva dei diritti d'autore e dei diritti connessi e sulla concessione di licenze multiterritoriali per i diritti su opere musicali per l'uso online nel mercato interno”.
<https://def.finanze.it/DocTribFrontend/getAttoNormativoDetail.do?ACTION=getSomario&id=%7BCE381440-9C01-45A8-AC8E-52B9CFE2FFA6%7D#:~:text=35,uso%20online%20nel%20mercato%20interno>
- Direttiva numero 26, 2014 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 multiterritoriali per i diritti sulle opere musicali per l'uso online nel mercato interno”.
<https://eur-lex.europa.eu/legal-content/IT/TXT/PDF/?uri=CELEX:32014L0026>
- Legge numero 205, 27 dicembre 2017, “Bilancio di previsione dello Stato per l'anno finanziario 2018 e bilancio pluriennale per il triennio 2018-2020”, 29 dicembre 2017.
<https://www.finanze.gov.it/export/sites/finanze/.galleries/Documenti/Varie/Legge-di-Bilancio-2018.pdf>
- Comunicazione della Commissione al Consiglio, al Parlamento europeo e al Comitato economico e sociale europeo, “Gestione dei diritti d'autore e diritti connessi nel mercato interno”, 2004.
<https://eur-lex.europa.eu/legal-content/IT/TXT/HTML/?uri=CELEX:52004DC0261>
- Decisione della Commissione Europea relativa ad una procedura ai sensi dell'articolo 86 del Trattato CEE (IV/26760–“GEMA”)
<https://eur-lex.europa.eu/legal-content/IT/TXT/?uri=CELEX:31971D0224&qid=1612128574401&print=true>
- Raccomandazione 2005/737/CE del 18 maggio 2005, gestione transfrontaliera dei diritti d'autore e connessi nel campo dei servizi musicali on line autorizzati.
<https://eur-lex.europa.eu/legal-content/IT/TXT/HTML/?uri=CELEX:32005H0737&from=LT>

- Direttiva del Parlamento europeo e del Consiglio, 26 febbraio 2014, gestione collettiva dei diritti d'autore e dei diritti connessi e sulla concessione di licenze multiterritoriali per i diritti su opere musicali per l'uso online nel mercato interno.
https://biblioteche.cultura.gov.it/it/documenti/Servizio_III/21.direttiva_26x2014.pdf
- Resoconto Assemblea in merito alle osservazioni portate all'attenzione da AgCom, 7 giugno 2016.
https://www.camera.it/leg17/410?idSeduta=0633&tipo=documenti_seduta&pag=all_egato_a
- Atto del governo numero 366, 2016, Camera e Senato, “*Schema di decreto legislativo recante attuazione della Direttiva 2014/26/UE sulla gestione collettiva dei diritti d'autore e dei diritti connessi e sulla concessione di licenze multiterritoriali per i diritti su opere musicali per l'uso online nel mercato interno*”.
<https://documenti.camera.it/leg17/dossier/pdf/CU0286.pdf>
- Decreto-legge numero 131, 16 settembre 2024.
<https://assolavoro.eu/wp-content/uploads/2024/09/Salva-Infrazioni.pdf>
<https://i2.res.24o.it/pdf2010/S24/Documenti/2024/11/09/AllegatiPDF/Decreto%20Salva%20infrazioni%20con%20modifiche.pdf>
- Decreto-legge numero 148, 16 ottobre 2017, “*Disposizioni urgenti in materia finanziaria e per esigenze indifferibili*” (17G00166), entrata in vigore del provvedimento 16 ottobre 2017.
- L. 4 dicembre 2017, n. 172 (in G.U. 05/12/2017, n. 284)
<https://www.gazzettaufficiale.it/eli/id/2017/10/16/17G00166/sg>
- Articolo 181, Legge 22 aprile 1941, n. 633, “*Enti di diritto pubblico per la protezione e l'esercizio^[17] dei diritti di autore*”.
<https://www.normattiva.it/uri-res/N2Ls?urn:nir:stato:legge:1941-04-22;633~art181#:~:text=Art.,181&text=può%20esercitare%20altri%20compiti%20connessi,di%20tasse%2C%20contributi%2C%20diritti.>
- Articolo 56 del Trattato sul funzionamento dell'Unione europea
- Articolo 102 del trattato sul funzionamento dell'Unione europea

- Regolamento AgCom recante attuazione degli articoli 18*bis*, 46*bis*, 80, 84, 110*ter*, 110*quater*, 110*quinquies*, 110*sexies*, 180*ter* della legge 22 aprile 1941, n. 633 come novellata dal decreto legislativo 8 novembre 2021, n. 177, Roma, 15 maggio 2024.
<https://www.agcom.it/provvedimenti/delibera-95-24-cons>
- Direttiva *Copyright* (UE) 2019/790 del Parlamento europeo e del Consiglio, del 17 aprile 2019, sul diritto d'autore e sui diritti connessi nel mercato unico digitale e che modifica le direttive 96/9/CE e 2001/29/CE (Testo rilevante ai fini del SEE.).
<http://data.europa.eu/eli/dir/2019/790/oj>
- Articolo 17, Direttiva *Copyright*
- Articolo 18 e ss, Direttiva *Copyright*
- Codice penale
- Decreto legislativo 8 novembre 2021, numero 177, “Attuazione della direttiva (UE) 2019/790 del Parlamento europeo e del Consiglio, del 17 aprile 2019, sul diritto d'autore e sui diritti connessi nel mercato unico digitale e che modifica le direttive 96/9/CE e 2001/29/CE. (21G00192) (GU Serie Generale n.283 del 27-11-2021)”.
<https://www.gazzettaufficiale.it/eli/id/2021/11/27/21G00192/sg>
- Delibera 95/24/CONS, “Regolamento recante attuazione degli articoli 18*bis*, 46*bis*, 80, 84, 110*ter*, 110*quater*, 110*quinquies*, 110*sexies*, 180*ter* della legge 22 aprile 1941, n. 633 come novellata dal decreto legislativo 8 novembre 2021, n. 177”, 17 aprile 2024.
<https://www.agcom.it/provvedimenti/delibera-95-24-cons>
- Canon/Link Tax, 2014.
- Music Modernization Act 2018
- Legge numero 93, 14 luglio 2023, “Disposizioni per la prevenzione e la repressione della diffusione illecita di contenuti tutelati dal diritto d'autore mediante le reti di comunicazione elettronica”, entrata in vigore il giorno 8 agosto 2023.
<https://www.gazzettaufficiale.it/eli/id/2023/07/24/23G00103/sg>
- Delibera 680/13/CONS, “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”, 12 dicembre 2013.

- <https://www.agcom.it/provvedimenti/delibera-680-13-cons>
- Decreto legislativo del 15 marzo 2010.
 - Direttiva 2007/65 (*Audiovisual Media Services*)
 - Performances and Phonograms Treaty, 20 dicembre 1996.
<https://www.wipo.int/treaties/en/ip/wppt/>
 - Trattato Organizzazione Mondiale per la Proprietà intellettuale, 1996
 - Digital Millennium Copyright Act, 1998.
 - *Regolamento in materia di procedure sanzionatorie*, 15 marzo 2006.
<https://www.agcom.it/provvedimenti/delibera-136-06-cons>
 - Delibera AgCom “*Approvazione del regolamento sulle procedure di risoluzione delle controversie tra operatori di comunicazione e utenti*”, 19 aprile 2007.
<https://www.agcom.it/provvedimenti/delibera-173-07-cons>
 - *Copyright Designs and Patents Act*, 1988.
<https://www.legislation.gov.uk/ukpga/1988/48/contents>
 - Commissione europea, “*Proposta di regolamento del parlamento europeo e del consiglio che stabilisce regole armonizzate sull'intelligenza artificiale (legge sull'intelligenza artificiale) e modifica alcuni atti legislativi dell'unione*”, 21 aprile 2021, Bruxelles.
<https://eur-lex.europa.eu/legal-content/IT/TXT/HTML/?uri=CELEX:52021PC0206>
 - Decreto legislativo 8 novembre 2021, n. 208, “*Attuazione della direttiva (UE) 2018/1808 del Parlamento europeo e del Consiglio, del 14 novembre 2018, recante modifica della direttiva 2010/13/UE, relativa al coordinamento di determinate disposizioni legislative, regolamentari e amministrative degli Stati membri, concernente il testo unico per la fornitura di servizi di media audiovisivi in considerazione dell'evoluzione delle realtà del mercato. (21G00231)*”, entrata in vigore 25 dicembre 2021.
<https://www.normattiva.it/uri-res/N2Ls?urn:nir:stato:decreto.legislativo:2021-11-08;208>
 - Direttiva UE 2018/1808 del Parlamento europeo e del Consiglio “*recante modifica della direttiva 2010/13/UE, relativa al coordinamento di determinate disposizioni*

legislative, regolamentari e amministrative degli Stati membri concernenti la fornitura di servizi media audiovisivi (diretta sui servizi di media audiovisivi), in considerazione dell'evoluzione delle realtà del mercato”, 14 novembre 2018.

<https://eur-lex.europa.eu/legal-content/IT/TXT/PDF/?uri=CELEX:32018L1808&from=it>

- Atto Senato numero 917, Disegno di Legge, “*Misure sulla trasparenza dei contenuti generati dall'intelligenza artificiale*”, 20 novembre 2023.

<https://www.senato.it/leg/19/BGT/Schede/Ddliter/57620.htm>

Ringraziamenti

Alla Musica, eco della mia anima.

A chi le dona la vita, a chi la difende, a chi ne custodisce l'essenza, a chi ne fa la propria voce quando non riesce a gridare abbastanza forte e alla speranza di poter essere, un giorno, quella voce per chi lotta nel silenzio.

Che il suo battito risuoni eterno, oltre il vuoto ed ispiri i cuori a non cedere all'indifferenza della notte, senza prima lottare contro il morire della luce.

Alla mia famiglia e all'amore, radice e orizzonte.

Ai miei genitori, che mi hanno regalato le ali e gli strumenti, seguendomi passo dopo passo, senza mai trattenermi.

Al loro amore incondizionato che ha saputo spingermi a dare il massimo senza mai dimenticare che, in fondo, questo è solo il gioco della vita.

A Paco, il mio cane, ciò che ho desiderato con tutta me stessa.

Non ha contribuito fisicamente a questo traguardo, ma ogni giorno, che fosse felice o triste, era lì con me, come il miglior amico che potessi desiderare.

Ai miei cugini, Alessandra e Andrea, cresciuti al mio fianco come fratelli, un regalo che la vita mi ha fatto così che io possa guardarmi attorno e non sentirmi mai sola,

ai miei zii, riparo sicuro da cui correre per trovare, anche da lontano, l'inconfondibile sapore di casa,

alla nonna, il cui amore e la costante ammirazione al mio impegno e alle mie capacità mi hanno spinto a non arrendermi davanti alle difficoltà.

A chi non è qui oggi, ma ancora vive attraverso il mio sguardo. È da voi che imparo ad amare, e ad amarmi, riconoscendovi nei tratti del mio volto e nelle pieghe del mio carattere che ogni giorno mi parlano voi e di quanto ci siamo amati. So che, ogni volta che mi guarderò dentro, vi troverò con me, a ricordarmi chi sono.

A Stefano, un rifugio calmo per la tempesta che ho dentro, pace per la mia mente ricolma di instancabile pensare e presenza che, ogni giorno, sa dimostrarmi cos'è l'amore che sceglie di restare.

Agli amici di una vita intera che ho la fortuna di trovare ancora al mio fianco.

A Vale, la mia amica del cuore, senza la quale una parte di ciò che ho sempre desiderato diventare sarebbe rimasta nascosta, al sicuro, invece di trovare casa tra le strade di questa città. La tua determinazione mi è d'ispirazione. Con dolcezza hai saputo dimostrarmi che essere leali e presenti non dipende mai dalla distanza, ma solamente dalle intenzioni.

A Mati, l'amica che mi ha mostrato la delicatezza dell'essere, la forza dell'amore e l'importanza delle piccole attenzioni.

Grazie per essere uno dei posti migliori per sentirmi me stessa.

Agli straordinari amici che questa avventura mi ha regalato, in particolare a *Edo, Fede, Jasmine, Mari, Marta, Franci, Fofi, Pina ed Ele*.

Avete reso questa avventura indimenticabile. Ci siamo supportati nei momenti più difficili, abbiamo pianto, riso di noi stessi e della vita, abbiamo cucinato, ballato, imparato, scoperto, costruito, distrutto e vissuto, insieme.

Non avrei desiderato compagni migliori da tenere per mano in questo viaggio.

Alle persone che vivono il mio presente, sono qui oggi e lo riempiono d'amore sincero, *a chi* condivide il mio passo verso il domani.

A zio Andre, presenza costante e sostenitore di ogni mio passo.

A Marco, che mi ha donato la ricetta dei numeri uno.

A Danilo, che ha condiviso con me la sua profonda esperienza musicale, divenuta impronta viva fra queste pagine.

A zio Angelo e alle emozioni della Sua musica.

Ad ogni desiderio, ad ogni traguardo, io vi porto con me, sempre.

A chi verrà e, senza saperlo, già mi appartiene.

A me stessa bambina, per aver rincorso l'istinto, per aver avuto il coraggio di ascoltarsi e la costanza di restarsi accanto.

Per ogni caduta che ha saputo accogliere senza giudizio, per aver sempre scelto con il cuore e per aver amato, sofferto e sognato con estrema passione e cura.

A Roma, culla dei miei sogni, terra di coraggio, rinascita, consapevolezza e accettazione.

A tutte le donne le cui vite sono state spezzate ingiustamente, alle studentesse che avrebbero voluto festeggiare questo giorno speciale e non hanno potuto.

Vi porto dentro, questo traguardo lo divido con voi.

Spem amoremque semper retine.