

LUISS



Dipartimento di Impresa e Management
Corso di laurea in Economia e Management
Cattedra di Diritto Commerciale

DIRITTO D'AUTORE E *COLLECTING SOCIETIES*
MODELLI DI GESTIONE, EVOLUZIONE DIGITALE E
CONFLITTI
IL CASO BATTISTI

Prof. Vincenzo Donativi

Sofia Papa 300071

RELATORE

CANDIDATA

ANNO ACCADEMICO 2025/2026

INDICE

INTRODUZIONE.....	6
CAPITOLO I: PRINCIPI GENERALI DEL DIRITTO D'AUTORE.....	9
1.1 Funzione e <i>ratio</i> del diritto d'autore	9
1.2 Oggetto e requisiti della protezione	11
1.3 Soggetti e titolarità del diritto	14
1.4 Contenuto del diritto d'autore	17
1.4.1 Diritti morali d'autore	17
1.4.2 Diritti patrimoniali d'autore	19
1.5 Limiti ed eccezioni al diritto d'autore	21
1.5.1 Non proteggibilità delle idee.....	21
1.5.2 Durata limitata.....	22
1.5.3 Principio di esaurimento del diritto.....	23
1.5.4 Eccezioni	24
1.6 Diritti connessi al diritto d'autore	25
1.7 Circolazione del diritto.....	27
1.8 Sanzioni in caso di violazione del diritto d'autore.....	29
1.9 Diritto d'autore nel settore musicale	31
CAPITOLO II: <i>COLLECTING SOCIETIES</i>	33
2.1 Evoluzione della gestione collettiva	33
2.1.1 Origini e prime forme di tutela collettiva.....	33
2.1.2 Monopolio e prime forme di regolazione	36
2.1.3 Progresso tecnologico e crisi del modello.....	38
2.1.4 L'intervento dell'Unione europea	41
2.1.5 La distribuzione digitale dei contenuti e i suoi ostacoli.....	43
2.1.6 Verso una disciplina europea della gestione collettiva	45
2.2 La Direttiva 2014/26/UE.....	46
2.2.1 Ambito di applicazione	47
2.2.2 Organismi di gestione collettiva ed entità di gestione indipendenti	50
2.3 Rapporti tra organismi e titolari dei diritti	53

2.3.1 Il principio della libertà di scelta.....	53
2.3.2 Le clausole di esclusiva.....	54
2.3.3 L'oggetto del conferimento e i diritti necessari allo sfruttamento	55
2.3.4 L'obbligo di assumere l'incarico.....	55
2.3.5 Il principio dell'interesse collettivo	56
2.3.6 Applicazioni del principio: doveri di condotta	56
2.3.7 Interesse collettivo e governance	57
2.3.8 La separazione dei repertori	58
2.4 L'organizzazione interna degli organismi di gestione collettiva	58
2.4.1 Criteri di adesione e partecipazione dei titolari	59
2.4.2 I membri non titolari di diritti	60
2.4.3 L'assemblea generale dei membri	60
2.4.4 Altri organi dell'organismo	61
2.5 Modelli organizzativi compatibili con la direttiva	62
2.5.1 Le associazioni e le fondazioni	62
2.5.2 Le società	63
2.6 Rapporti tra organismi e utilizzatori	66
2.6.1 La disciplina delle licenze collettive e il funzionamento nella prassi.....	66
2.6.2 Le licenze multi-territoriali	68
2.6.3 Le licenze collettive ad effetto esteso	68
CAPITOLO III: LA SIAE NEL SISTEMA DEL DIRITTO D'AUTORE	70
3.1 Storia e origini della SIAE	70
3.2 Natura giuridica e qualificazione normativa	71
3.3 L'art. 180 l. 633/1941: dal monopolio legale all'apertura concorrenziale	73
3.3.1 La sentenza della Corte di Giustizia UE, l'ingresso delle EGI e il testo attuale dell'art. 180 l. aut.....	74
3.3.2 Liberalizzazione formale o monopolio di fatto?	75
3.4 Struttura organizzativa e governance	75
3.5 Le funzioni di intermediazione: raccolta, gestione e ripartizione dei diritti	77
3.6 I dati economici recenti e la ripartizione trimestrale delle <i>royalties</i> digitali	78
3.7 Il rapporto tra la SIAE e gli autori: associazione, mandato e gestione delle opere	79

3.7.1 Il deposito delle opere e la dichiarazione nel database SIAE	79
3.8 Il contrassegno SIAE: storia, controversie e superamento	80
3.9 La dimensione internazionale: CISAC, GESAC e le collecting estere.....	82
3.9.1 I dati del Global Collections Report e la performance italiana.....	82
3.10 Il mercato attuale: SIAE e <i>Soundreef</i> nel sistema plurale italiano.....	83
3.11 Il mercato plurale italiano: realtà o aspirazione?	85
CAPITOLO IV: IL CASO BATTISTI: DIRITTO D'AUTORE, EREDI E CATALOGO MUSICALE NELL'ERA DIGITALE	87
4.1 Biografia di Lucio Battisti.....	87
4.2 La mappa degli aventi diritto: eredi, Mogol, Sony	93
4.3 <i>Edizioni Musicali Acqua Azzurra</i>	94
4.3.1 La composizione societaria: eredi, <i>Ricordi</i> e Mogol	95
4.3.2 Il mandato alla SIAE e la gestione del repertorio	96
4.3.3 La politica gestionale degli eredi: conservatorismo e controllo selettivo	97
4.4 I diritti morali dell'autore e la loro sopravvivenza post mortem	97
4.5 La revoca del mandato SIAE: natura giuridica e conseguenze.....	99
4.5.1 La legittimità della revoca e la diversa rilevanza nei contenziosi Mogol e Sony	101
4.6 Il fronte Mogol: inadempimento contrattuale e lucro cessante.....	101
4.6.1 La sentenza del Tribunale di Milano del 2016.....	103
4.6.2 Le conseguenze della sentenza e l'intervento del liquidatore giudiziale	103
4.7 Il fronte Sony: responsabilità da contatto sociale e obbligo di negoziare.....	105
4.7.1 Le decisioni di merito e l'ordinanza della Cassazione n. 12956/2025.....	106
4.7.2 Il diverso esito rispetto al fronte Mogol.....	108
4.8 Rilievi conclusivi: il caso Battisti tra memoria artistica, autonomia degli eredi e circolazione digitale.....	108
CONCLUSIONE	112
BIBLIOGRAFIA	115
DOTTRINA	115
GIURISPRUDENZA.....	117

LEGISLAZIONE	119
SITOGRAFIA.....	120

INTRODUZIONE

Il diritto d'autore rappresenta uno degli istituti giuridici più dinamici e controversi del diritto privato contemporaneo, poiché si trova costantemente al crocevia tra esigenze contrapposte: tutelare l'autore come persona e come operatore economico, garantire al contempo la libera fruizione delle opere da parte della collettività e adattarsi senza soluzione di continuità ai mutamenti tecnologici che ridefiniscono le modalità di creazione, distribuzione e consumo dei contenuti culturali. La sua origine relativamente recente – collocabile tra il XVII e il XVIII secolo in concomitanza con l'espansione della stampa e con la progressiva diffusione delle opere culturali al di fuori delle élite sociali – non deve tuttavia indurre a sottovalutarne la complessità sistematica: si tratta di un istituto che, pur muovendo da presupposti storicamente determinati, ha saputo adattarsi a contesti radicalmente diversi, diventando nel tempo uno dei pilastri del diritto della proprietà intellettuale a livello internazionale.

Nel settore musicale questa tensione assume forme particolarmente acute e visibili. La distanza tra il momento in cui un'opera nasce e quello in cui essa raggiunge il pubblico – e genera reddito – è sempre mediata da una rete di soggetti, contratti e istituzioni che il diritto fatica a disciplinare in modo stabile. Autori, eredi, editori, etichette discografiche, organismi di gestione collettiva e piattaforme digitali si contendono quote di un valore economico e simbolico che non smette di crescere, mentre le regole vengono continuamente riscritte dall'evoluzione tecnologica e dai mutamenti del mercato. La musica, per la sua natura intrinsecamente riproduttiva e per la facilità con cui può essere diffusa, copiata e fruita in forma digitale, ha rappresentato il banco di prova più immediato per le trasformazioni del diritto d'autore negli ultimi decenni: è nel settore musicale che si sono manifestate per prime le crisi del modello tradizionale di gestione dei diritti ed è sempre lì che si sono sperimentate le soluzioni più innovative e più controverse.

I principi generali del diritto d'autore nell'ordinamento italiano costituiscono il punto di partenza necessario per orientarsi in questa complessità. La *ratio* fondante dell'istituto, i requisiti di proteggibilità delle opere, la struttura della titolarità originaria e derivata, nonché la distinzione – centrale tanto sul piano teorico quanto su quello applicativo – tra diritti morali e diritti patrimoniali rappresentano le coordinate entro cui si inscrivono tutte le vicende successive. I diritti morali, inalienabili e imprescrittibili tutelano il legame personale tra l'autore e la propria opera, garantendo prerogative che sopravvivono alla cessione dei diritti economici e che si trasmettono, con modalità specifiche, agli eredi. I diritti patrimoniali, temporalmente limitati e strutturalmente trasferibili, costituiscono lo strumento attraverso cui l'ordinamento incentiva la produzione culturale attribuendo all'autore un diritto esclusivo di sfruttamento economico dell'opera in ogni forma e modo. I limiti e

le eccezioni che perimetrano tale esclusiva, i diritti connessi e le sanzioni applicabili in caso di violazione completano un quadro normativo che nel settore musicale presenta caratteristiche proprie rispetto ad altri ambiti creativi.

Su questo fondamento si innesta la disciplina delle *collecting societies*, organismi che svolgono in forma collettiva la gestione dei diritti d'autore e connessi e che costituiscono nel settore musicale l'infrastruttura fondamentale attraverso cui autori e utilizzatori si incontrano. La gestione collettiva risponde a un'esigenza strutturale: il singolo autore non è in grado di monitorare e negoziare autonomamente l'utilizzazione delle proprie opere in una molteplicità di contesti e territori, né di agire giudizialmente contro ciascuna violazione. L'intermediazione collettiva risolve questo problema aggregando i repertori, abbattendo i costi di transazione e offrendo agli utilizzatori un interlocutore unico in grado di concedere licenze su larga scala. Dalla stagione dei monopoli nazionali – spesso giustificati con argomenti di efficienza economica e solidarietà culturale – all'apertura competitiva imposta dalla Direttiva europea 2014/26/UE, il settore ha attraversato profonde trasformazioni, non tutte compiute e non tutte prive di ambiguità. La digitalizzazione ha reso anacronistiche le licenze territoriali e ha imposto una riflessione radicale sull'adeguatezza dei modelli organizzativi tradizionali rispetto alle esigenze di un mercato globale e istantaneo.

La SIAE (Società Italiana degli Autori ed Editori) incarna meglio di ogni altro soggetto le contraddizioni di questa transizione. Nata nel 1882 e radicata in oltre un secolo di storia istituzionale, essa presenta una natura giuridica ibrida tra ente pubblico e associazione privata che ha alimentato decenni di dibattito dottrinale e giurisprudenziale. Il monopolio legale che per lungo tempo ne ha caratterizzato la posizione è stato formalmente abolito, ma quello di fatto resiste con straordinaria tenacia, sorretto da vantaggi strutturali che nessun nuovo operatore è in grado di replicare in tempi brevi. Il panorama internazionale, ricostruito attraverso i dati del *Global Collections Report* e le relazioni con organismi sovranazionali come la CISAC e il GESAC, offre la misura concreta dell'entità degli interessi in gioco e consente di collocare l'esperienza italiana in una prospettiva comparata.

Il caso Battisti costituisce infine il punto in cui tutte queste dimensioni – teorica, istituzionale e comparata – si concentrano in una vicenda singolare e paradigmatica. Una vicenda giudiziaria complessa durata decenni, che ha visto il catalogo musicale di uno degli artisti più amati della storia italiana diventare il teatro di conflitti tra eredi, editori, etichette discografiche e organismi di gestione collettiva. Il caso non costituisce una mera esemplificazione pratica dei principi teorici: rappresenta piuttosto una lente attraverso cui tali principi vengono ingranditi e sottoposti a verifica, rivelando le

tensioni irrisolte che percorrono il sistema del diritto d'autore nell'era digitale. Un sistema che non è mai neutro ma sempre il riflesso di scelte di valore su chi ha il diritto di controllare la cultura e a quale prezzo.

CAPITOLO I: PRINCIPI GENERALI DEL DIRITTO D'AUTORE

SOMMARIO: 1.1 Funzione e ratio del diritto d'autore. – 1.2 Oggetto e requisiti della protezione. – 1.3 Soggetti e titolarità del diritto. – 1.4 Contenuto del diritto d'autore. – 1.4.1 Diritti morali d'autore. – 1.4.2 Diritti patrimoniali d'autore. – 1.5 Limiti ed eccezioni al diritto d'autore. – 1.5.1 Non proteggibilità delle idee. – 1.5.2 Durata limitata. – 1.5.3 Principio di esaurimento del diritto. – 1.5.4 Eccezioni. – 1.6 Diritti connessi al diritto d'autore. – 1.7 Circolazione del diritto. – 1.8 Sanzioni in caso di violazione del diritto d'autore. – 1.9 Diritto d'autore nel settore musicale.

1.1 Funzione e ratio del diritto d'autore

Il diritto d'autore, come insieme di regole che proteggono le creazioni originali (libri, testi, disegni, musica, film, software, ecc.) riconoscendo all'autore la proprietà intellettuale e il controllo sull'utilizzo della sua opera e garantendo per l'autore i diritti morali e patrimoniali esclusivi, costituisce uno degli istituti più recenti del diritto privato moderno¹. A differenza di figure tradizionali quali la proprietà o il contratto, la cui elaborazione risale al diritto romano, la tutela giuridica delle opere dell'ingegno si afferma soltanto tra il XVII e il XVIII secolo, in concomitanza con l'espansione della stampa² e con la progressiva diffusione delle opere culturali al di fuori delle élite sociali³. La sua genesi è strettamente connessa alla necessità di disciplinare un nuovo tipo di bene: la creazione intellettuale suscettibile di riproduzione e di circolazione su larga scala.

Nel sistema italiano, le opere dell'ingegno costituiscono una delle due grandi categorie di creazioni intellettuali, accanto alle invenzioni industriali⁴. Le opere dell'ingegno trovano regolazione negli articoli 2575–2583 del Codice civile⁵, ma ancor prima nella legge del 22 aprile 1941, n. 633, in seguito più volte modificata⁶. Nonostante chiunque possa essere autore di opere dell'ingegno, tale disciplina è collocata nel Libro V del c.c., dedicato al lavoro e all'impresa, e tale scelta evidenzia la duplice natura del diritto d'autore: espressione personale dell'attività creativa che si sviluppa sul piano economico tramite dinamiche di mercato che quindi ne permettono lo sfruttamento economico⁷.

¹ E. PIOLA CASELLI, *Trattato del diritto d'autore e del contratto di edizione nel diritto interno italiano comparato col diritto straniero*, Napoli, 1927, p. 2. G. SPEDICATO, *Principi di diritto d'autore*, Bologna, 2025, p. 21.

² G. SPEDICATO, *Principi di diritto d'autore*, cit., p. 23. B. CUNEGATTI, *Manuale del diritto d'autore*, Milano, 2020, introduzione: “L'invenzione della stampa a caratteri mobili di Johann Gutenberg a metà del 1400 rappresentò la rivoluzione tecnologica da cui ebbero origine le istanze di protezione della proprietà intellettuale”.

³ C. MEO, *Gestione collettiva e diritto d'autore*, Torino, 2023, pp. 1-4.

⁴ Sono disciplinate dalla normativa in materia di proprietà industriale.

⁵ G.F. CAMPOBASSO, *Diritto Commerciale I. Diritto dell'impresa*⁸, Milano, 2022, pp. 193-203.

⁶ A. VALENTI, *La legislazione per lo spettacolo e le attività musicali*, Giappichelli, 2012, p. 93

⁷ E. PIOLA CASELLI, *Trattato del diritto d'autore e del contratto di edizione*, cit., p.11. Questa disciplina non si caratterizza solo per il suo carattere internazionale. Infatti, non si limita a superare i confini tra gli Stati, ma va oltre anche le tradizionali divisioni del diritto. Anche se rientra principalmente nel diritto privato, perché tutela interessi di soggetti privati, entra in contatto con altri ambiti: con il diritto amministrativo, per il ruolo delle autorità pubbliche nella gestione

La ratio dell'istituto si fonda sul riconoscimento in capo all'autore di un diritto esclusivo che si traduce nel compiere o autorizzare terzi a sfruttare economicamente l'opera dell'ingegno disciplinata dall'art 2577 c.c.⁸. Tale diritto attribuisce all'autore un potere giuridico di controllo sull'utilizzazione dell'opera e su tutte le attività connesse che dà diritto all'autore ad una remunerazione che rimborsa il "costo di espressione"⁹. Una volta che l'opera è completa e realizzata questa può essere riprodotta a costi estremamente ridotti.¹⁰ L'asimmetria tra costo di produzione, che presuppone tempo, lavoro e denaro; e costo di riproduzione (copiare, scaricare, ecc.) determina un rischio di "sottoincentivazione" del progresso culturale. Difatti, in assenza di tutela giuridica, l'autore non è sufficientemente remunerato per la propria attività creativa e, per evitare uno stallo nella produzione culturale e nella diffusione della cultura stessa, l'ordinamento interviene per tutelare e sollecitare la creazione intellettuale, attribuendo il "potere" di trasformazione di un'opera in un bene economicamente sfruttabile¹¹.

Tuttavia, la tutela dell'autore non si traduce in un diritto assoluto e illimitato, infatti altra esigenza dell'ordinamento è quella di garantire la fruibilità dell'opera da parte della collettività e perciò i limiti posti al diritto d'autore perseguono l'obiettivo di evitare di creare situazioni di monopolio o di esclusività di determinate opere.¹²

Il diritto d'autore si configura dunque come un istituto fondamentale e funzionale, strutturalmente orientato alla promozione della creatività e, al contempo, limitato al fine di evitare il consolidamento

e protezione dei diritti; con il diritto penale, perché le violazioni sono spesso punite con sanzioni; e con il diritto commerciale, per gli aspetti legati allo sfruttamento economico delle opere, come nel settore editoriale e teatrale.

⁸ Difatti, secondo l'art. 2577 c.c. "*L'autore ha il diritto esclusivo di pubblicare l'opera e di utilizzarla economicamente in ogni forma e modo, nei limiti e per gli effetti fissati dalla legge (...)*", ossia consiste in un diritto di esclusiva che attribuisce, generalmente all'autore, il diritto di impedire ai terzi di utilizzare l'opera senza il suo consenso. G. SPEDICATO, *Principi di diritto d'autore*, cit., p. 31.

⁹ C.d. "*cost of expression*" ossia costo finanziario e intellettuale necessario per la produzione dell'opera. G. SPEDICATO, *Principi di diritto d'autore*, cit., p. 25.

¹⁰ *Ibidem*. Ciò è facilitato specialmente dalle nuove tecnologie di cui disponiamo. Il costo sarà tanto più basso quanto più sofisticata è la tecnologia riproduttiva a disposizione.

¹¹ G. GIANNONE CODIGLIONE, *Opere dell'ingegno e modelli di tutela. Regole proprietarie e soluzioni convenzionali*, Torino, 2017, p. 2. La volontà di non rendere pubblici i risultati dello sforzo creativo agisce come una rinuncia ad ogni prospettiva di esercizio delle facoltà di utilizzazione economica, nonché ad ogni possibilità di diffusione dell'opera dell'ingegno su larga scala attraverso l'accesso ai meccanismi di mercato, ma non pregiudica il diritto dell'autore a vedere legato il proprio nome alla sua creazione. G. SPEDICATO, *Principi di diritto d'autore*, cit., p. 26: "*L'attribuzione all'autore di un diritto esclusivo sulle proprie creazioni intellettuali (...) contribuisce a correggere una tale situazione di fallimento del mercato, per un verso garantendo all'autore un sufficiente incentivo economico alla creazione e, per altro verso, scoraggiando i terzi dal compiere attività parassitarie sotto la minaccia delle sanzioni previste dalla legge, stimolandoli indirettamente a creare a loro volta in modo autonomo.*"

¹² G.F. CAMPOBASSO, *Diritto Commerciale I*, cit., p.194 s.

di posizioni monopolistiche; rappresenta quindi lo strumento giuridico volto a garantire un equilibrio dinamico tra l'autonomia dell'autore e l'interesse generale alla diffusione della cultura¹³.

1.2 Oggetto e requisiti della protezione

L'oggetto della tutela del diritto d'autore è rappresentato dalle opere dell'ingegno di "carattere creativo"¹⁴: le creazioni frutto dell'attività intellettuale di una persona appartengono alle scienze, alla letteratura, alla musica, alle arti figurative, all'architettura, al teatro e alla cinematografia, indipendentemente dal modo o dalla forma di espressione (art. 2575 c.c. e art. 1 l. aut.) e non devono necessariamente essere nuove in senso assoluto, ma certamente devono presentare un'impronta personale¹⁵. La formulazione legislativa è volutamente ampia e non circoscrive la protezione a specifiche categorie predeterminate, ma adotta un criterio generale fondato sulla natura dell'attività creativa e sulla forma espressiva dell'opera¹⁶.

L'art. 2 della legge sul diritto d'autore contiene un'elencazione delle opere protette — tra cui vi sono opere letterarie, scientifiche, musicali, cinematografiche, programmi per elaboratore e banche dati — ed ha tuttavia carattere meramente esemplificativo e non tassativo¹⁷. La tecnica normativa utilizzata dal legislatore consente di ricomprendere nella tutela anche forme espressive non esplicitamente previste al momento dell'emanazione della legge del 1941, rendendo così la disciplina adattabile all'evoluzione tecnologica e culturale¹⁸. La protezione prescinde, inoltre, dal valore artistico o dall'utilità pratica dell'opera; l'ordinamento non opera valutazioni qualitative sull'eccellenza estetica

¹³ Corte Giust. CE, 29 luglio 2019, causa n. 476/17, *Pelham GmbH e a. c. Hütter e a.*, in *Giur. it.*, 7/2022, p. 1659; Conclusioni dell'Avv. gen. M. Szpunar, 25 ottobre 2018, causa n. 469/17, *Funke Medien NRW GmbH c. Bundesrepublik Deutschland*. Il necessario bilanciamento tra tutela dei diritti esclusivi e interessi generali trova conferma nella giurisprudenza della Corte di giustizia, che ha affrontato tale esigenza in diversi ambiti. In particolare, nella causa *Pelham* (n. 476/17), relativa al campionamento musicale, la Corte ha riconosciuto un'ampia portata al diritto di riproduzione anche per frammenti minimi di opere, ma ha ammesso la liceità del sampling qualora il frammento utilizzato non sia riconoscibile all'ascolto, salvaguardando così la libertà di creazione artistica. In un diverso contesto, nelle conclusioni dell'Avvocato Generale nella causa *Funke Medien* (n. 469/17), si sottolinea come la tutela del diritto d'autore non possa estendersi fino a determinare una monopolizzazione dell'informazione, dovendo essere bilanciata con la libertà di espressione e il diritto all'informazione. Entrambe le pronunce evidenziano, dunque, come il diritto d'autore si configuri quale strumento volto a garantire un equilibrio dinamico tra la tutela dell'autore e l'interesse generale alla diffusione della cultura.

¹⁴ A. VALENTI, *La legislazione per lo spettacolo e le attività musicali*, cit., p. 95 ss.

¹⁵ Corte Giust. CE, Sez. IV, 16 luglio 2009, n. 5/08, in *Dir. Aut.*, 2009. La Corte ha stabilito che un'opera è proteggibile solo qualora costituisca una «creazione intellettuale propria dell'autore», ossia il risultato di scelte libere e creative idonee a rifletterne la personalità. Ne deriva che la tutela non richiede né il requisito della novità in senso assoluto né quello dell'utilità, ma esclusivamente un grado, anche minimo, di creatività. Tale principio è stato recepito anche dalla giurisprudenza italiana cfr. Cass. pen., 25 gennaio 2012, n. 8011; Cass. pen., Sez. III, 15 aprile 2019, n. 16153, in *CED Cassazione*, 2019.

¹⁶ V. IAIA, *L'originalità sostenibile nel diritto d'autore: carattere creativo, tecnologie di frontiera, concorrenza*, Torino, 2024, Giappichelli, cap.1, par.1.

¹⁷ E. PIOLA CASELLI, *Trattato del diritto d'autore e del contratto di edizione*, cit., p. 114.

¹⁸ V. IAIA, *L'originalità sostenibile nel diritto d'autore*, cit. cap.1, par.1.

o sul valore culturale del prodotto creativo, infatti, è principio consolidato che anche opere di modesta levatura artistica possano beneficiare della tutela, purché sussista il requisito della creatività¹⁹.

La questione della tutela delle opere aventi contenuto illecito o immorale ha dato luogo a un dibattito dottrinale e giurisprudenziale non privo di apparenti contraddizioni. Secondo un orientamento tradizionale, risalente alla dottrina classica²⁰, l'opera dell'ingegno è tutelabile indipendentemente dal suo contenuto intrinseco, in quanto il diritto d'autore ha ad oggetto la forma espressiva e non le idee o i contenuti in essa veicolati²¹. In tal senso si è espressa anche la giurisprudenza²² affermando che la protezione può sussistere anche qualora l'opera integri un illecito o una contravvenzione.

La dottrina ha ulteriormente chiarito che non deve essere confuso il piano dell'ordine morale con quello dell'ordine giuridico, né quello del diritto penale con quello del diritto privato: anche un'opera immorale, pur potendo essere oggetto di repressione penale quanto alla sua pubblicazione o diffusione, resta comunque riconducibile alla sfera giuridica dell'autore sul piano civilistico²³. Negare la tutela autorale in tali casi comporterebbe, paradossalmente, il rischio di favorirne la libera diffusione, oltre a generare incertezze applicative e disarmonie anche sul piano internazionale.

Un diverso orientamento, affermatosi in epoca più recente, tende invece a escludere la tutela autorale per opere il cui contenuto sia contrario all'ordine pubblico o al buon costume, ritenendo che il riconoscimento della protezione si porrebbe in contrasto con i principi generali dell'ordinamento²⁴.

Il contrasto tra le due ricostruzioni è tuttavia solo apparente. Occorre infatti distinguere tra il piano dell'esistenza del diritto e quello del suo esercizio. Sotto il primo profilo, il diritto d'autore può sorgere anche in relazione a opere dal contenuto illecito, in quanto la protezione è collegata alla creazione della forma espressiva. Sotto il secondo profilo, invece, l'ordinamento può legittimamente limitare o impedire la diffusione dell'opera per ragioni di ordine pubblico o morale, anche mediante strumenti di diritto penale (artt. 171, 171-bis, 171-ter, 174 l. aut.), senza per questo negare in radice

¹⁹ G.F. CAMPOBASSO, *Diritto Commerciale 1*, cit., p. 197. E. PIOLA CASELLI, *Trattato del diritto d'autore e del contratto di edizione*, cit., p. 69. G. SPEDICATO, *Principi di diritto d'autore*, cit., pp. 54-56. V. IAIA, *L'originalità sostenibile nel diritto d'autore*, cit. cap.1, par. 3. G. CASSANO – V. FRANCESCHELLI – B. TASSONE, *Prova e tutele nel diritto d'autore e nel diritto industriale*, Milano, 2023, p. 5: “La creatività anche intesa come originalità, rappresenta la condicio sine qua non affinché un'opera dell'ingegno possa accedere alla protezione prevista dal diritto d'autore”.

²⁰ E. PIOLA CASELLI, *Trattato del diritto d'autore e del contratto di edizione*, cit., p. 86 s.

²¹ cfr. *supra* §1.5.1 Non proteggibilità delle idee.

²² Cass. pen., 14 settembre 1912, in *Giur. it.*, 1913, II, p. 280, secondo cui l'opera dell'ingegno è tutelabile indipendentemente dal suo contenuto intrinseco, anche se costituisce reato o contravvenzione.

²³ E. PIOLA CASELLI, *Trattato del diritto d'autore e del contratto di edizione*, cit., p. 88.

²⁴ Art. 17 Convenzione di Berna del 1886; Cass. pen., 25 gennaio 2012, n. 8011, in *Riv. Trim. Dir. Pen. Econ.*, 1-2/2019, p. 423, secondo cui “ai fini dell'integrazione del reato, la protezione del diritto d'autore postula il requisito dell'originalità e della creatività, consistente non già nell'idea che è alla base della sua realizzazione, ma nella forma della sua espressione (...) pertanto, non può ricevere tutela una metodologia narrativa in sé considerata”.

la titolarità del diritto in capo all'autore. Ne deriva che l'illiceità del contenuto non esclude, in linea di principio, la protezione autorale, ma può incidere sulla concreta possibilità di esercizio dei diritti, determinando una separazione tra riconoscimento del diritto e liceità della sua utilizzazione.

L'elemento centrale della disciplina è dato dal "carattere creativo" richiesto dall'art. 2575 c.c.: un'opera dell'ingegno per poter essere protetta dal diritto d'autore deve essere originale, singolare, autentica²⁵. Tale requisito non deve essere perciò inteso come novità assoluta in senso oggettivo, né come particolare originalità di livello elevato. La giurisprudenza di legittimità²⁶ che controlla il rispetto della legge, ha chiarito che essa può consistere anche nella sola forma dell'espressione, ossia nell'impronta personale che l'autore imprime all'opera²⁷. Ne consegue quindi che la medesima idea può costituire la base di opere diverse, ciascuna autonomamente protetta in quanto caratterizzata da una distinta elaborazione espressiva. Altro aspetto importante di tale disciplina è evidenziato dal fatto che la creatività di un'opera non è soggetta ad alcuna verifica di carattere oggettivo, diversamente per le altre creazioni intellettuali, nelle quali è richiesto un livello più elevato di innovazione o di novità: l'ordinamento autorale, infatti, mira a incentivare in modo ampio la produzione culturale, senza restringere la protezione alle sole opere di eccezionale valore²⁸.

La tutela non si estende soltanto alle idee in quanto tali, ma esclusivamente alla loro forma espressiva, e la cosiddetta dicotomia idea – espressione costituisce uno dei principi cardine del diritto d'autore e delimita l'ambito dell'esclusiva. Restano, tuttavia, liberamente utilizzabili concetti, dati, informazioni, nozioni astratte e procedimenti logici, mentre è protetta la specifica struttura formale attraverso cui tali elementi vengono organizzati e resi percepibili e questo principio consente di evitare quindi indebite restrizioni alla libertà di pensiero e alla circolazione delle conoscenze, preservando l'equilibrio tra esclusiva e interesse collettivo²⁹.

Accanto alla distinzione tra idea ed espressione assume rilievo quella tra opera dell'ingegno quale entità immateriale e il supporto materiale che la incorpora: l'opera, intesa come creazione

²⁵ E. PIOLA CASELLI, *Trattato del diritto d'autore e del contratto di edizione*, cit., pp. 69-71.

²⁶ Cass. civ., 27 ottobre 2005, n. 20925, in *Giur. it.*, 7/2022, p. 1659: "(...) la creatività, nell'ambito delle opere dell'ingegno, non è costituita necessariamente dall'idea in sé, ma anche dalla sola forma della sua espressione, ovvero dalla sua soggettività, di modo che la stessa idea può essere alla base di diverse opere d'autore le quali tuttavia sono o possono essere diverse per la creatività soggettiva che ciascuno degli autori spende e che in quanto tale rileva per l'ottenimento della protezione".

²⁷ G. SPEDICATO, *Principi di diritto d'autore*, cit., p. 57. Cfr. Corte Giust. CE, 1° dicembre 2011, n. 145/10, *Painer*, in *Giur. it.*, 12/2012, p. 2563; Corte Giust. CE, 1° marzo 2012, causa n. 604/10, *Football Dataco e a.*, in *Dir. Comm. Scam. Int.*, 2012; Corte Giust. CE, 7 agosto 2018, causa n. 161/17, *Renckhoff*, in *Le Nuove Leggi Civili Commentate*, 4/2019, p. 1024, secondo cui una creazione intellettuale è originale solo se costituisce espressione della personalità dell'autore, in quanto risultato di «scelte libere e creative» compiute tra più alternative.

²⁸ G. SPEDICATO, *Principi di diritto d'autore*, cit., pp. 59-60

²⁹ *Ivi*, cit., p. 46 ss.

intellettuale, è concettualmente distinta dal bene materiale attraverso cui essa si estrinseca. L'acquisto del supporto — ad esempio, di un libro o di un dispositivo digitale — comporta il trasferimento della proprietà del bene materiale, ma non dei diritti di utilizzazione economica sull'opera ivi contenuta e tale separazione, implicitamente desumibile dall'impianto normativo della legge sul diritto d'autore, conferma la natura autonoma del diritto sull'opera rispetto alla proprietà del supporto.

Al momento di insorgenza della tutela, l'art. 2576 c.c. e l'art. 6 l. aut. stabiliscono che il diritto d'autore si acquista per il solo fatto della creazione dell'opera e non è richiesta alcuna formalità costitutiva, né registrazione o deposito³⁰: il diritto nasce automaticamente nel momento in cui l'opera venga ad esistenza in una forma percepibile all'esterno³¹ e non è necessario che essa sia divulgata al pubblico; è sufficiente che sia stata esteriorizzata in una forma oggettivamente percepibile³². La disciplina italiana adotta un criterio inclusivo e flessibile, fondato sulla centralità della creatività e sulla distinzione tra forma espressiva e contenuto ideale, garantendo così un sistema di protezione coerente con la funzione incentivante dell'istituto giuridico.

1.3 Soggetti e titolarità del diritto

Ai sensi dell'art. 6 l. aut. il diritto d'autore spetta, a titolo originario, all'autore dell'opera³³: per il solo fatto della creazione dell'opera l'autore acquista tale diritto; l'autorialità si fonda dunque sull'atto creativo, inteso come espressione dell'attività intellettuale individuale³⁴. La disciplina italiana si colloca nel solco della tradizione personalistica di matrice continentale, secondo la quale soltanto la

³⁰ Ivi, p. 68: "(...) la creazione dell'opera costituisce un requisito non solo necessario, ma anche sufficiente, per l'acquisto del diritto". Nonostante l'esistenza di registri speciali per la registrazione di tali opere, la registrazione non ha mai carattere costitutivo, ma solo valore probatorio in caso di controversie. G. GIANNONE CODIGLIONE, *Opere dell'ingegno e modelli di tutela*, cit., p. 52.

³¹ Talvolta, il requisito della creatività risulta insufficiente per ottenere il diritto d'autore. Cfr. E. PIOLA CASELLI, *Trattato del diritto d'autore e del contratto di edizione*, cit., p. 215: "L'attività creatrice, però, non basta, di per sé, a dare origine alla qualità di autore, secondo la portata giuridica della parola; ma è necessario che tale attività si manifesti esteriormente, prendendo corpo sensibile in una maniera particolare, sicché si abbia un prodotto concreto, materiale, che appartenga ad una delle grandi classi delle scienze, delle lettere, dell'arte musicale o dell'arte figurativa."

³² G. GIANNONE CODIGLIONE, *Opere dell'ingegno e modelli di tutela*, cit., p. 53. E. PIOLA CASELLI, *Trattato del diritto d'autore e del contratto di edizione*, cit., p. 215 s. e p. 394: "La estrinsecazione concreta e materiale dell'attività intellettuale segna, altresì, il momento della nascita del diritto, poiché fino a quando il risultato di tale attività è in mente retentum, od ha una manifestazione embrionale in appunti, abbozzi, schizzi e simili completamente privi di valore intrinseco, non è concepibile un diritto sopra di esso. Invece, non appena avvenga questa estrinsecazione, il diritto sorge ipso facto, anche se il pubblico ignori ancora completamente la esistenza della nuova opera dell'ingegno." Difatti è possibile identificare una volontà soggettiva dell'autore di concedere l'opera e quindi avviene il passaggio da sfera privata a sfera pubblica.

³³ Tale principio è affermato anche nell'art. 437 c.c. che riconosce l'esclusiva origine autorale del diritto d'autore, disponendo che "le produzioni dell'ingegno appartengono ai loro autori secondo le norme stabilite da leggi speciali". E. PIOLA CASELLI, *Trattato del diritto d'autore e del contratto di edizione*, cit., p. 214.

³⁴ Ivi, p. 68: "Il diritto di autore, infatti, considerato, nella sua origine e come rapporto personale, non può coprire se non un prodotto intellettuale del quale la persona possa dirsi veramente « autore », secondo il significato proprio della parola. Una paternità artistica scientifica o letteraria di ciò che fu creato da altri o che non ha una entità indipendente, non sarebbe concepibile." G. CASSANO – V. FRANCESCHELLI – B. TASSONE, *Prova e tutele nel diritto d'autore*, cit., p. 24.

persona fisica può essere riconosciuta autore in senso proprio³⁵ e perciò le persone giuridiche, gli editori o le imprese possono acquisire diritti di utilizzazione economica solo in forza di atti di trasferimento o di specifiche disposizioni normative, ma non possono mai essere titolari originari della qualità di autore. Chiaramente tale impostazione riflette la concezione dell'opera dell'ingegno quale proiezione della personalità dell'autore.

Il principio generale dell'appartenenza originaria del diritto all'autore ammette tuttavia alcune ipotesi derogatorie espressamente previste dal legislatore: in particolare, la legge disciplina specificamente il caso delle opere create nell'ambito di un rapporto di lavoro subordinato o su commissione. L'art. 12-bis l. aut. prevede che, salvo patto contrario, i diritti di utilizzazione economica relativi a programmi per elaboratore e banche dati creati dal lavoratore dipendente nell'esecuzione delle proprie mansioni o su istruzioni del datore di lavoro spettano a quest'ultimo. Resta controverso se possa affermarsi un principio generale di attribuzione automatica dei diritti al datore di lavoro. L'orientamento prevalente tende a ritenere che le deroghe siano di stretta interpretazione e che, in assenza di una specifica previsione normativa o di un accordo specifico stabilito, i diritti spettano comunque all'autore, salva la possibilità di trasferimento convenzionale³⁶. Si deduce quindi l'importanza e la centralità del contratto come strumento di regolazione dei rapporti tra autore e soggetti economicamente coinvolti nella produzione dell'opera.

Un'ulteriore ipotesi particolare riguarda le raccolte di atti e di pubblicazioni realizzate da enti pubblici o privati che non perseguano scopo di lucro. L'art. 11 l. aut. attribuisce a tali enti i diritti di utilizzazione economica sulle raccolte degli atti e sulle pubblicazioni ufficiali, ferma restando la titolarità dei singoli contributi in capo ai rispettivi autori e in questo caso, la durata dei diritti patrimoniali è ridotta a venti anni a partire dalla prima pubblicazione (art. 29 l. aut.).

La questione della titolarità assume particolare complessità quando l'opera non sia frutto dell'attività di un solo soggetto, ma di una pluralità di autori e il legislatore distingue diverse ipotesi, a seconda della struttura dell'apporto creativo.

³⁵ E. PIOLA CASELLI, *Trattato del diritto d'autore e del contratto di edizione*, cit., p. 386 s.

³⁶ *Ivi*, p. 217 ss.: l'autrice giunge alla conclusione che la titolarità originaria del diritto d'autore spetta in ogni caso al creatore dell'opera, anche quando questa sia realizzata su incarico, restando al più trasferibili i soli diritti di utilizzazione economica; G. SPEDICATO, *Principi di diritto d'autore*, cit., pp. 70-74: l'A., pur ribadendo il principio generale di cui all'art. 6 l. aut., secondo cui la titolarità originaria del diritto d'autore spetta al creatore dell'opera, evidenzia come, nel contesto del rapporto di lavoro, tale principio subisca talune deroghe limitatamente ai diritti di utilizzazione economica; in particolare, accogliendo un orientamento ormai consolidato, richiama la c.d. teoria dello scopo dell'atto, in forza della quale al datore di lavoro spettano automaticamente i diritti patrimoniali necessari al conseguimento delle finalità del contratto, mentre restano in capo all'autore tutti gli altri diritti non ricompresi in tale ambito.

Si parla di “opera collettiva” quando la creazione è costituita dalla riunione di contributi autonomi e distinguibili, coordinati e organizzati da un soggetto che ne dirige la realizzazione e autore dell’“opera collettiva” nel suo complesso è colui che organizza e dirige la creazione del prodotto³⁷. Selezione e coordinazione di tutte le singole parti che andranno a comporre l’opera rappresentano lo sforzo intellettuale necessario che darà forma all’opera, rappresenta l’elemento creativo unificante e i singoli autori conservano i diritti sulle rispettive parti, purché dotate di autonomia creativa.

Diverse sono le “opere in comunione” in cui i singoli contributi creativi sono tra loro indistinguibili e inscindibili – ad esempio nelle opere musicali composte a più mani, articoli scientifici redatti congiuntamente o software sviluppati in contesti collaborativi – sicché non è possibile attribuire parti determinate dell’opera a singoli soggetti. In tali ipotesi, pur potendo i contributi differire sotto il profilo qualitativo e quantitativo, essi si fondono in un risultato unitario, acquistando significato solo nell’ambito dell’opera complessiva.

In questa situazione, il diritto d’autore appartiene in comune a tutti i coautori, secondo le regole generali della comunione, configurandosi una comunione *pro indiviso*: ciascun autore è titolare di una quota ideale sull’intera opera e non di una parte materialmente individuabile. Le quote si presumono uguali, salvo diverso accordo scritto tra le parti, a prescindere dall’entità del contributo concretamente apportato da ciascun autore (art. 10 l. aut.). Quanto all’esercizio dei diritti, ciascun coautore può agire autonomamente a tutela del diritto morale, mentre l’esercizio dei diritti patrimoniali richiede, in linea di principio, il consenso di tutti i partecipanti, salve le regole della comunione previste dal Codice civile per l’adozione delle decisioni relative all’utilizzazione economica dell’opera³⁸.

Si possono identificare anche le “opere composte” che non costituiscono una categoria espressamente tipizzata dalla legge, ma una costruzione dottrinale che ricomprende, in particolare, le opere musicali con parole, danza o mimica e le opere cinematografiche. Esse si caratterizzano per la presenza di contributi creativi eterogenei, tra loro distinguibili ma integrati in un risultato unitario. In tali casi la legge prevede specifiche regole di ripartizione dei diritti e dei proventi, tenendo conto della natura

³⁷ Art. 7 l. aut.: “È considerato autore dell’opera collettiva chi organizza e dirige la creazione dell’opera stessa. (...)”. E. PIOLA CASELLI, *Trattato del diritto d’autore e del contratto di edizione*, cit., p. 220: “trattandosi di opere collettive, come repertori, dizionari, biografie, riviste, giornali, ecc., il diritto di autore non spetti ai singoli scrittori; ma a colui che è l’autore dell’impresa collettiva, vale a dire che l’ha organizzata, coordinando i lavori dei vari collaboratori verso un medesimo scopo”.

³⁸ G. SPEDICATO, *Principi di diritto d’autore*, cit., pp. 78-81.

dei singoli apporti. Questa disciplina assume particolare importanza nei rapporti tra autori, eredi e soggetti terzi coinvolti nello sfruttamento economico delle opere musicali.

La titolarità dei diritti patrimoniali è inoltre soggetta alle regole della successione *mortis causa* e alla morte dell'autore i diritti di utilizzazione economica si trasmettono agli eredi per il periodo residuo di protezione (art. 2581 c.c.; artt. 25 e ss. l. aut.), mentre i diritti morali, pur essendo inalienabili e imprescrittibili, possono essere esercitati dai congiunti nei limiti previsti dalla legge (art. 23 l. aut.). L'insieme di tali disposizioni delinea un sistema articolato di attribuzione e di circolazione della titolarità, nel quale il principio personalistico dell'autorialità si confronta con le esigenze di organizzazione economica della produzione culturale. La disciplina italiana, pur riconoscendo centralità alla figura dell'autore, ammette una pluralità di modelli di imputazione dei diritti, modulati in funzione della struttura dell'opera e del contesto in cui essa viene creata.

1.4 Contenuto del diritto d'autore

Il contenuto del diritto d'autore si articola tradizionalmente in due componenti, tra loro distinte ma funzionalmente connesse: la tutela morale e la tutela patrimoniale; tale divisione, recepita dalla legge sul diritto d'autore, riflette la duplice natura dell'opera dell'ingegno: da un lato, essa costituisce espressione della personalità dell'autore e, dall'altro, rappresenta un bene economicamente sfruttabile nel mercato della cultura³⁹. Ne consegue quindi che l'ordinamento riconosce all'autore non solo un insieme di prerogative finalizzate alla protezione del rapporto personale con l'opera, ma anche un complesso di diritti esclusivi diretti a consentirne l'utilizzazione economica. La distinzione non è meramente teorica, poiché incide su aspetti essenziali quali la trasferibilità dei diritti, la loro durata, nonché l'individuazione dei rimedi applicabili in caso di lesione. In particolare, mentre la componente morale è connotata da caratteristiche di inalienabilità e irrinunciabilità, la componente patrimoniale è strutturalmente funzionale all'incentivo economico e dunque, per sua natura, trasferibile e temporalmente limitata.

1.4.1 Diritti morali d'autore

I diritti morali d'autore rappresentano un aspetto fondamentale della protezione delle opere creative, sono infatti quei diritti che tutelano il legame personale tra l'autore e la sua opera e garantiscono che esso sia sempre riconosciuto come tale e che l'opera non venga modificata o utilizzata in modo da

³⁹ E. PIOLA CASELLI, *Trattato del diritto d'autore e del contratto di edizione*, cit., p. 522: “la doppia natura del rapporto giuridico non è che il necessario riflesso della doppia natura giuridica dell'opera dell'ingegno, la quale è bensì un bene economico; ma è in pari tempo, a differenza degli altri beni economici, la rappresentazione della immagine della personalità intellettuale e spesso anche morale dell'autore”.

danneggiare l'autore e la sua reputazione: sono diritti inalienabili, irrinunciabili e non possono essere ceduti⁴⁰.

L'ordinamento presuppone che la creazione intellettuale non sia soltanto un prodotto destinato allo scambio, ma un'espressione dell'identità dell'autore, la quale merita protezione anche a prescindere dalla dimensione economica dello sfruttamento⁴¹. In tale prospettiva, la legge attribuisce all'autore, innanzitutto, il diritto di rivendicare la paternità dell'opera⁴² e di opporsi a qualsiasi usurpazione o falsa attribuzione. Il diritto di paternità si collega altresì alla facoltà dell'autore di scegliere le modalità di presentazione dell'opera al pubblico, anche mediante pubblicazione anonima o sotto pseudonimo, ferma restando la possibilità di rivelare successivamente la propria identità.

Accanto a tale prerogativa, l'art. 20 l. aut. riconosce il diritto all'integrità dell'opera, ossia il diritto dell'autore di opporsi a deformazioni, mutilazioni, modificazioni o ad altri atti che possano arrecare pregiudizio al suo onore o alla sua reputazione⁴³. La tutela dell'integrità non implica, tuttavia, che ogni intervento sull'opera sia automaticamente illecito: la lesione del diritto morale richiede che l'alterazione sia tale da incidere negativamente sulla considerazione dell'autore presso il pubblico o presso l'ambiente di riferimento. In questa prospettiva, la giurisprudenza di legittimità ha chiarito che il danno all'onore o alla reputazione deve essere concretamente accertabile, non potendosi risolvere in un mero dissenso soggettivo dell'autore rispetto a modifiche operate da terzi⁴⁴.

La disciplina dei diritti morali è caratterizzata da un regime particolarmente rigoroso e prevede che essi siano inalienabili e irrinunciabili (art. 22 l. aut.): l'autore non può validamente cederli né rinunciarvi, anche se può scegliere di non esercitarli. Il Codice civile, inoltre, stabilisce espressamente

⁴⁰ G. CASSANO – V. FRANCESCHELLI – B. TASSONE, *Prova e tutele nel diritto d'autore*, cit., p. 71. G. GIANNONE CODIGLIONE, *Opere dell'ingegno e modelli di tutela*, cit., p. 52.

⁴¹ G. SPEDICATO, *Principi di diritto d'autore*, cit., pp. 145-147. I diritti morali, pur avendo natura personalistica, si pongono in rapporto diretto con i diritti patrimoniali, dai quali sono tuttavia autonomi. L'art. 20 l. aut. sancisce infatti il principio di indipendenza, per cui essi spettano all'autore anche dopo la cessione dei diritti di utilizzazione economica e indipendentemente dalla loro titolarità. Ne consegue che chiunque sfrutti economicamente l'opera è tenuto a rispettare i diritti morali, che operano come limite esterno all'esercizio dei diritti patrimoniali.

⁴² Il diritto di paternità rappresenta il principale diritto morale riconosciuto all'autore e consiste nel diritto di rivendicare la propria qualità di autore dell'opera, nonché di opporsi a false attribuzioni. Esso presenta una duplice dimensione: negativa, che comprende il diritto di restare anonimo o di utilizzare uno pseudonimo e di disconoscere attribuzioni indebite; e positiva, consistente nel diritto di vedere indicato il proprio nome sull'opera secondo gli usi. Trattandosi di diritto personalissimo, esso è irrinunciabile e inalienabile, con la conseguenza che non sono ammesse valide pattuizioni volte a trasferire a terzi la paternità dell'opera (c.d. *ghostwriting*), salvo che la realtà creativa corrisponda effettivamente a quanto dichiarato. G. SPEDICATO, *Principi di diritto d'autore*, cit., pp. 150-152. G. CASSANO – V. FRANCESCHELLI – B. TASSONE, *Prova e tutele nel diritto d'autore*, cit., pp. 72-77.

⁴³ G. CASSANO – V. FRANCESCHELLI – B. TASSONE, *Prova e tutele nel diritto d'autore*, cit., pp. 77-80.

⁴⁴ Cass. civ., Sez. I, 18 ottobre 1991, n. 11043, in *Foro It.*, 1992: "Poiché il committente, nel corso della realizzazione dell'opera architettonica, è legittimato ad apportare al progetto le modifiche resesi necessarie, il progettista, una volta eseguite queste ultime, può chiedere il risarcimento dei danni che assume derivati alla sua reputazione professionale, solo se dimostra di aver subito un obiettivo discredito nell'ambiente degli esperti e degli altri possibili committenti".

che la cessione dei diritti patrimoniali non incide sulla permanenza dei diritti morali, che continuano a spettare all'autore (art. 2577 c.c. comma 2°). Tale assetto normativo conferma che il legame personale con l'opera non viene meno neppure quando l'autore abbia trasferito a terzi lo sfruttamento economico della creazione. Persino lo scorrere del tempo non farà mai perdere all'autore tali diritti, poiché secondo la legge n. 633/1941, anche in seguito alla morte dell'autore, i diritti morali verranno esercitati da parte dei congiunti (art. 23 l. aut.), a conferma della permanenza del valore personalistico dell'opera oltre la vicenda esistenziale del suo creatore.

Infine, la legge contempla ulteriori prerogative che presentano una dimensione morale particolarmente marcata. Rientrano in tale ambito, da un lato, il diritto di inedito, inteso come potere dell'autore di scegliere se divulgare l'opera e con quali modalità, e, dall'altro, la facoltà di ritiro dell'opera dal commercio per gravi ragioni morali, previo indennizzo dei soggetti che abbiano acquisito diritti di utilizzazione economica⁴⁵. Quest'ultima previsione evidenzia in modo paradigmatico il bilanciamento tra tutela della personalità dell'autore e tutela dell'affidamento dei terzi che operano sul mercato.

1.4.2 Diritti patrimoniali d'autore

I diritti patrimoniali d'autore che sono l'insieme delle facoltà riconosciute all'autore o ai suoi aventi causa di sfruttare economicamente un'opera dell'ingegno, rappresentano la dimensione economica del diritto d'autore e costituiscono lo strumento attraverso cui creare un incentivo economico alla creazione e alla successiva diffusione delle opere dell'ingegno, per favorire il progresso culturale.

La legge riconosce, in capo all'autore, un diritto di utilizzazione economica esclusiva⁴⁶ dell'opera in ogni forma e modo, originale o derivato⁴⁷ e tale diritto generale si specifica in una pluralità di facoltà

⁴⁵ Il diritto di inedito consente all'autore di decidere se e quando pubblicare l'opera, tutelandone la personalità e potendo essere esercitato anche nei confronti degli aventi causa; dopo la morte, esso spetta agli eredi, salvo diversa volontà dell'autore. Tale diritto, pur essendo tradizionalmente ricondotto tra i diritti morali, presenta evidenti profili di natura patrimoniale, riflettendosi nel diritto di pubblicazione, che coincide con la prima forma di esercizio del diritto di utilizzazione economica dell'opera (art. 12, co. 3, l. aut.), ossia con il momento in cui essa viene resa accessibile al pubblico attraverso qualsiasi modalità di sfruttamento. Ne deriva una natura ibrida del diritto di pubblicazione, al tempo stesso personale ed economica, potendosi esso qualificare come il riflesso positivo, sul piano patrimoniale, del diritto morale di inedito, costituendo i due diritti due facce della medesima realtà giuridica. In tale prospettiva si inserisce altresì il diritto di ritiro dell'opera dal commercio per gravi ragioni morali (art. 142 l. aut.; art. 2582 c.c.), diritto personale e intrasmissibile. Cfr. G. SPEDICATO, *Principi di diritto d'autore*, cit., pp. 103-105 e p. 148 s.

⁴⁶ *Ivi*, pp. 99-102. G. GIANNONE CODIGLIONE, *Opere dell'ingegno e modelli di tutela*, cit., p. 144 s.

⁴⁷ Corte cost., 6 aprile 1995, n. 108, *Soc. EMI Italiana c. CD Sound*, cit., par. 6: "il disposto contenuto nel secondo comma dell'art. 12 della legge n. 633 del 1941 (l'autore "ha altresì il diritto esclusivo di utilizzare economicamente l'opera in ogni forma e modo, originale o derivato") si riferisca con formula onnicomprensiva ad ogni diritto patrimoniale connesso all'utilizzazione dell'opera". La Corte chiarisce quindi che l'art. 12, comma 2°, l. aut. ha una funzione generale, perché rappresenta la base di tutti i diritti economici dell'autore. Le singole facoltà previste dalla legge (come riproduzione, distribuzione, comunicazione al pubblico, ecc.) non sono diritti separati, ma diverse modalità attraverso cui si esercita

tipiche che la disciplina individua e regola analiticamente: si tratta di prerogative che consentono all'autore di autorizzare o vietare, tra l'altro, la riproduzione⁴⁸, la trascrizione⁴⁹, la distribuzione⁵⁰, la comunicazione al pubblico⁵¹ e le elaborazioni dell'opera⁵².

L'aspetto decisivo, in un'ottica sistematica, è che tali facoltà non sono semplici "sotto diritti" privi di autonomia, ma enunciano distinte modalità di sfruttamento, potenzialmente separabili sul piano contrattuale e sono quindi indipendenti⁵³ (art. 19 l. aut.). L'autore può dunque concedere l'utilizzazione economica in forma parziale, circoscrivendola a determinate modalità (ad esempio, la riproduzione a stampa o la messa a disposizione online), senza che ciò comporti automaticamente la cessione integrale dell'intero contenuto patrimoniale. Questa caratteristica si riflette nella prassi dei contratti di settore e sarà particolarmente rilevante nei contesti, come quello musicale, in cui l'opera può essere sfruttata attraverso canali diversi e tecnologicamente variabili.

La componente patrimoniale, a differenza di quella morale, è temporalmente limitata⁵⁴; l'ordinamento esclude che l'esclusiva economica possa tradursi in un monopolio permanente su contenuti culturali, prevedendo l'estinzione dei diritti patrimoniali, in linea di principio, settanta anni dopo la morte

questo unico diritto esclusivo. Di conseguenza, ogni forma di utilizzo dell'opera spetta all'autore, salvo che la legge preveda diversamente.

⁴⁸ Art. 13 l. aut. Il diritto di riproduzione costituisce il nucleo centrale del diritto di utilizzazione economica dell'opera, identificandosi con la moltiplicazione in copie della stessa, indipendentemente dal mezzo, dalla forma o dal grado di modificazione. Esso si estende anche a riproduzioni parziali e, nel contesto digitale, comprende sia copie permanenti sia temporanee, potenzialmente coinvolgendo ogni atto di fruizione dell'opera. A. VALENTI, *La legislazione per lo spettacolo e le attività musicali*, cit., p. 100.

⁴⁹ Il diritto di trascrizione (art. 14 l. aut.) consiste nella fissazione dell'opera orale in forma stabile, configurandosi come una forma di riproduzione. Esso rileva solo in presenza di un uso economico, restando lecite le trascrizioni per uso personale, come gli appunti. A. VALENTI, *La legislazione per lo spettacolo e le attività musicali*, cit., p. 101.

⁵⁰ L'art. 15 l. aut. attribuisce all'autore il diritto esclusivo di eseguire, rappresentare o recitare l'opera in pubblico, ossia di comunicarla a un pubblico presente, indipendentemente dal mezzo utilizzato. Tali atti comprendono, rispettivamente, le esecuzioni musicali, le recitazioni senza azione scenica e le rappresentazioni teatrali. L'esclusiva opera solo in presenza di un "pubblico", nozione definita in negativo: restano libere le comunicazioni effettuate in ambito familiare o assimilato, purché prive di scopo di lucro. G. GIANNONE CODIGLIONE, *Opere dell'ingegno e modelli di tutela*, cit., p. 146. A. VALENTI, *La legislazione per lo spettacolo e le attività musicali*, cit., p. 103.

⁵¹ L'art. 16 l. aut. disciplina la comunicazione al pubblico, ossia la trasmissione dell'opera a un pubblico non presente (c.d. *pubblico distante*), attraverso qualsiasi mezzo tecnico. Essa presuppone un atto di trasmissione rivolto a un numero indeterminato e consistente di destinatari. La giurisprudenza UE ha precisato che rilevano, tra l'altro, l'esistenza di un "pubblico nuovo", l'uso di mezzi tecnici diversi e, in alcuni casi, elementi soggettivi come la finalità lucrativa. La valutazione della liceità dell'atto avviene in modo complessivo e casistico. Cfr. G. SPEDICATO, *Principi di diritto d'autore*, cit., pp. 113-117. A. VALENTI, *La legislazione per lo spettacolo e le attività musicali*, cit., p. 101 ss.

⁵² L'art. 18 l. aut. riconosce all'autore il diritto esclusivo di elaborare l'opera, cioè di modificarla, adattarla o trasformarla. Questo include traduzioni, adattamenti, riduzioni o qualsiasi altra trasformazione dell'opera originale. In sostanza, solo l'autore (o chi ha i diritti) può decidere se e come l'opera può essere modificata o riutilizzata in forma diversa. A. VALENTI, *La legislazione per lo spettacolo e le attività musicali*, cit., p. 103.

⁵³ G. SPEDICATO, *Principi di diritto d'autore*, cit., pp. 139-141.

⁵⁴ *Ivi*, pp. 141-144.

dell'autore⁵⁵ e, decorso tale termine, l'opera entra nel pubblico dominio e può essere liberamente utilizzata, fermo restando il permanere delle esigenze di tutela morale.

Il diritto patrimoniale non opera in modo assoluto: la legge sul diritto d'autore prevede infatti ipotesi di libera utilizzazione e un complesso di eccezioni e limitazioni poste a tutela dell'interesse generale alla diffusione della cultura e dell'informazione (artt. 65–71 quinquies l. aut.). Il perimetro dell'esclusiva economica si costruisce, dunque, non soltanto attraverso la definizione dei diritti, ma anche tramite la disciplina delle eccezioni, che costituiscono un momento essenziale del bilanciamento tra l'autore e la collettività.

1.5 Limiti ed eccezioni al diritto d'autore

Il diritto d'autore, pur attribuendo al titolare un potere esclusivo sull'utilizzazione dell'opera, non può assumere carattere assoluto, perché un controllo eccessivamente rigido sulla fruizione delle opere rischierebbe di produrre un effetto paradossale nel senso che la tutela accordata per promuovere il progresso finirebbe per ostacolarlo, riducendo le occasioni di rielaborazione, di critica, di approfondimento e di divulgazione. In questa prospettiva, limiti ed eccezioni non rappresentano un'anomalia del sistema, bensì un suo elemento strutturale, funzionale al bilanciamento tra l'interesse individuale dell'autore e interessi collettivi di rango costituzionale, quali la libertà di manifestazione del pensiero, il diritto all'informazione (artt. 65 ss. l. aut.) e la promozione della cultura (art. 9 Cost. comma 1°)⁵⁶.

1.5.1 Non proteggibilità delle idee

La non proteggibilità delle idee consiste nell'impossibilità che un'idea possa essere tutelata giuridicamente, che possa cioè essere protetta dalla legge contro una utilizzazione non autorizzata. Il diritto d'autore, infatti, protegge la forma espressiva dell'opera e non i contenuti ideali che essa incorpora⁵⁷. Vale dunque il principio fondamentale che le idee non sono di per sé proteggibili: un'idea

⁵⁵ La disciplina internazionale (art. 7 CUB e art. 12 TRIPs) stabilisce che la durata della protezione del diritto d'autore non possa essere inferiore alla vita dell'autore più cinquant'anni dopo la sua morte, configurando tuttavia tale termine come minimo, suscettibile di estensione da parte degli Stati. In ambito europeo, infatti, la durata è stata elevata a settant'anni *post mortem auctoris* dalla direttiva 93/98/CEE (oggi codificata nella direttiva 2006/116/CE). In linea con tale evoluzione, l'ordinamento italiano ha recepito l'estensione con la l. 52/1996, il cui art. 17, co. 1, prevede che i diritti di utilizzazione economica delle opere dell'ingegno abbiano durata pari a settant'anni dalla morte dell'autore.

⁵⁶ A. VALENTI, *La legislazione per lo spettacolo e le attività musicali*, cit., p. 5 ss.

⁵⁷ Corte Giust. CE, 29 luglio 2019, n. 469/17, *Funke Medien NRW GmbH c. Bundesrepublik Deutschland*, cit. In tale sede si ribadisce che il diritto d'autore non tutela le idee in quanto tali, le quali devono poter circolare liberamente, ma esclusivamente il modo in cui esse vengono espresse. Ne consegue che anche testi di natura informativa possono beneficiare della protezione autoriale soltanto se riflettono scelte libere e creative dell'autore; al contrario, laddove il contenuto sia vincolato e si limiti a fornire informazioni "grezze" (rispondenti ai quesiti essenziali "chi, cosa, quando"), difetta il requisito dell'originalità. Diversamente opinando, la tutela dell'espressione si tradurrebbe in una indebita

astratta non è protetta, ma lo è la loro forma di espressione, cioè il modo concreto in cui quell'idea viene realizzata e protetta⁵⁸.

La libera appropriabilità delle idee consente che più autori possano realizzare opere diverse incentrate sul medesimo tema, evitando che la tutela autorale si trasformi in un monopolio su argomenti, informazioni o concetti. La distinzione tra idea ed espressione, tuttavia, è tra le più delicate in materia; il processo creativo che conduce dalla concezione iniziale all'opera compiuta non è scandito da cesure nette, ma si sviluppa lungo un continuum nel quale l'elemento ideale viene progressivamente articolato e organizzato. Da ciò deriva la difficoltà, in termini applicativi, di individuare con certezza il confine tra ciò che deve restare liberamente utilizzabile e ciò che, invece, rientra nella forma protetta.

In tale contesto, la riflessione dottrinale distingue spesso tra “forma esterna” e “forma interna” dell'opera; la prima coincide con la manifestazione immediatamente percepibile, ossia con l'insieme dei segni linguistici, visivi o sonori attraverso cui l'opera si esprime, mentre la seconda riguarda l'organizzazione strutturale del contenuto, come la trama di un romanzo o l'articolazione narrativa di un prodotto audiovisivo. La tutela non può esaurirsi nella sola forma esterna, perché altrimenti basterebbe una parafrasi o un cambiamento superficiale dei segni espressivi per riprodurre sostanzialmente l'altrui opera senza conseguenze giuridiche, svuotando la funzione incentivante della protezione.

La giurisprudenza di legittimità ha affrontato questi profili soprattutto con riferimento a creazioni complesse e seriali, come i format televisivi⁵⁹. Tale orientamento conferma che, pur restando escluse le idee in quanto tali, la tutela può estendersi a una struttura sufficientemente determinata e riconoscibile, laddove essa esprima una forma creativa e non una semplice intuizione astratta.

1.5.2 Durata limitata

monopolizzazione dell'informazione. Tale impostazione risulta coerente con quanto previsto dalla Convenzione di Berna per la protezione delle opere letterarie ed artistiche, il cui art. 2, par. 8, esclude dalla protezione le notizie del giorno e i fatti di cronaca che abbiano carattere di semplici informazioni di stampa.

⁵⁸ Ad esempio, l'idea astratta di una storia d'amore tra nemici non è protetta, ma è protetto il modo concreto in cui quell'idea viene realizzata: un romanzo specifico, un film, una sceneggiatura, ecc.

⁵⁹ Cass. civ., 17 febbraio 2010, n. 3817, in *Dir. Ind.*, 6/2011, p. 582. In assenza di una definizione normativa di “format”, la Cassazione ha ritenuto rilevante, ai fini della tutela, la presenza di articolazioni sequenziali e di una struttura narrativa minima, nonché di un apparato scenico-idoneo a rendere identificabile l'opera nei suoi tratti essenziali, distinguendola dalla mera idea di programma.

Un secondo limite essenziale è costituito dalla durata temporale della protezione patrimoniale⁶⁰. Il legislatore esclude che l'esclusiva economica possa protrarsi indefinitamente, prevedendo che i diritti di utilizzazione economica durino per la vita dell'autore e fino a settanta anni dopo la sua morte (art. 25 l. aut. e l. 52/1996 art. 17.). Decorso tale termine, l'opera entra nel pubblico dominio, con la conseguenza che gli atti di riproduzione, comunicazione al pubblico, elaborazione e, in generale, le utilizzazioni economiche cessano di essere riservate al titolare dei diritti. La limitazione temporale realizza in modo paradigmatico il bilanciamento tra incentivo alla creazione e disponibilità collettiva del patrimonio culturale, garantendo che l'opera, dopo un periodo di esclusiva, divenga liberamente fruibile.

La disciplina prevede regole differenziate in ragione della tipologia di opera e della struttura della collaborazione creativa. Nelle "opere composte", la durata si calcola con riferimento al coautore che muore per ultimo, così da evitare che l'estinzione anticipata dei diritti riferiti a singoli apporti pregiudichi l'unità economica dell'opera. Nelle "opere collettive", invece, si tende a valorizzare, per l'opera nel suo complesso, il momento della prima pubblicazione, mentre i singoli contributi seguono la regola generale riferita all'autore del contributo (artt. 26–27 l. aut.).

1.5.3 Principio di esaurimento del diritto

Accanto ai limiti relativi all'oggetto e alla durata, il sistema conosce un limite funzionale relativo alla circolazione delle copie: il "principio di esaurimento" del diritto di distribuzione⁶¹. Una volta che l'originale dell'opera o un esemplare sia stato immesso in commercio con il consenso del titolare, il potere di controllare la successiva rivendita di quella specifica copia si esaurisce⁶², consentendo la circolazione sul mercato secondario e, dunque, la formazione di mercati dell'usato. Il principio risponde a esigenze economiche e sociali rilevanti, favorendo la diffusione delle opere e impedendo che il titolare eserciti un controllo perpetuo sui singoli esemplari già legittimamente acquistati.

È tuttavia essenziale distinguere l'esaurimento del diritto di distribuzione dagli altri diritti patrimoniali. L'esaurimento riguarda la circolazione dell'esemplare come bene materiale e non legittima atti ulteriori quali la riproduzione o la comunicazione al pubblico, che restano soggetti al consenso del titolare. Inoltre, l'applicazione del principio nel contesto digitale pone questioni più complesse, poiché il "trasferimento" di un file coincide tecnicamente con una riproduzione, che, in

⁶⁰ L.C. UBERTAZZI, *Studi per Luigi Carlo Ubertazzi: proprietà intellettuale e concorrenza*, Milano, Giuffrè, 2019, pp. 351-353.

⁶¹ G. SPEDICATO, *Principi di diritto d'autore*, cit., pp. 123-129.

⁶² Secondo l'art. 832 c.c. il proprietario del bene materiale che incorpora l'opera, ha il diritto di godere dello stesso e di disporre del bene di sua proprietà in modo "pieno ed esclusivo".

quanto tale, interferisce con il diritto esclusivo di riproduzione e non può essere automaticamente ricondotta alla logica della mera rivendita di un supporto materiale.

1.5.4 Eccezioni

Accanto ai limiti intrinseci e coessenziali all'istituto, la legge prevede una serie articolata di eccezioni e limitazioni (artt. 65 e ss. l. aut.). Le disposizioni al riguardo sono finalizzate a contemperare le esigenze di tutela degli autori con altri diritti e interessi rilevanti, tra cui la libertà di informazione, il diritto di cronaca, la libertà di manifestazione del pensiero (art. 21 Cost.) e le esigenze della ricerca e dell'istruzione. La logica sottesa è che le opere dell'ingegno, pur essendo protette, costituiscono anche materiali indispensabili per la vita culturale e per la produzione di nuova conoscenza: una tutela priva di eccezioni, infatti, finirebbe per compromettere quel "ciclo" culturale che l'istituto mira, in ultima analisi, a favorire.

Sul piano tecnico-giuridico, le eccezioni e limitazioni non operano tutte allo stesso modo. In alcune ipotesi la legge consente determinati usi senza necessità di autorizzazione, configurando vere e proprie eccezioni all'esclusiva. In altri casi, invece, il legislatore non elimina l'interesse economico dell'autore, ma lo trasforma, facendo degradare il potere di vietare l'uso in un diritto a compenso. Si tratta, quindi, di una scelta di politica legislativa che mira a preservare la possibilità di fruizione o di riproduzione per determinate finalità, senza annullare completamente la dimensione remunerativa della tutela.

Un profilo particolarmente significativo dell'ordinamento italiano consiste nell'assenza di una clausola generale analoga al *fair use* statunitense⁶³. Le ipotesi di eccezione e limitazione sono tipizzate e, in quanto tali, devono essere interpretate restrittivamente. La Cassazione ha affermato che le fattispecie di libertà di utilizzazione previste dalla legge sul diritto d'autore costituiscono eccezioni collocate oltre l'area dell'esclusiva riservata all'autore e, pertanto, sono di stretta interpretazione⁶⁴. Ne deriva che non è ammessa un'applicazione analogica, mentre resta astrattamente possibile un'interpretazione estensiva nei limiti in cui essa trovi fondamento nella ratio della disposizione,

⁶³ Il *fair use* è una dottrina del diritto statunitense che, in determinati casi, consente l'uso di opere protette da copyright senza autorizzazione del titolare, in seguito a una valutazione *ad hoc*. Cfr. G. GIANNONE CODIGLIONE, *Opere dell'ingegno e modelli di tutela*, cit., p. 106 ss.

⁶⁴ Cass. civ., 7 marzo 1997, n. 2089, in *Giur. it.*, 8-9/2011, p. 1959: "(...) le norme succitate, contenute in strumenti normativi volti alla protezione del diritto di autore, prevedono fattispecie di libertà di utilizzazione che si pongono come eccezionali, (...), perché situate oltre le frontiere dell'esclusiva riservata all'autore, ed appaiono di stretta interpretazione".

senza alterarne la natura eccezionale, ma il confine tra estensione interpretativa e analogia, tuttavia, risulta spesso sfumato e impone una valutazione rigorosa caso per caso.

1.6 Diritti connessi al diritto d'autore

Accanto ai diritti morali e patrimoniali riconosciuti in capo all'autore, la legge sul diritto d'autore disciplina un'ulteriore categoria di situazioni giuridiche soggettive comunemente indicate come "diritti connessi" o "diritti connessi all'esercizio del diritto d'autore"⁶⁵. Infatti vengono definiti "connessi" perché non sono riferibili all'autore ma ad altri soggetti che comunque sono collegati ad esso o all'opera. Si tratta di un insieme eterogeneo di prerogative che, pur non coincidendo con il diritto d'autore in senso stretto, presentano con esso un rapporto funzionale, in quanto si innestano in processi di produzione, di interpretazione, di diffusione e di valorizzazione economica delle opere dell'ingegno.

La ratio dei "diritti connessi" risponde a un'esigenza tipica dei mercati culturali: la realizzazione e la fruizione delle opere non dipendono esclusivamente dall'attività creativa dell'autore, ma coinvolgono spesso una pluralità di soggetti che apportano investimenti, organizzazione, capacità interpretativa o attività tecnico-professionali indispensabili affinché l'opera possa circolare e raggiungere il pubblico, si riferiscono infatti a interpreti, esecutori, produttori di supporti fonografici, o produttori di opere cinematografiche, emittenti radiofoniche e televisive, funzionali alla diffusione e alla disponibilità dell'opera nei confronti del pubblico⁶⁶. In tale prospettiva, l'ordinamento affianca alla tutela autorale una protezione ulteriore, destinata a soggetti diversi dall'autore, allo scopo di incentivare condotte considerate meritevoli e funzionali alla diffusione culturale, senza tuttavia attribuire loro la medesima posizione giuridica dell'autore.

È possibile ricondurre l'insieme dei diritti connessi ad alcune linee sistematiche, pur nella varietà delle fattispecie. Una prima area riguarda ipotesi in cui l'ordinamento tutela investimenti e iniziative di carattere imprenditoriale o industriale strettamente collegate a opere dell'ingegno o a materiali ad esse assimilabili. In questi casi, più che remunerare una creatività in senso proprio, la legge mira a sostenere lo sforzo economico e organizzativo necessario per la produzione e la successiva diffusione di contenuti culturali. Rientrano in questa area, ad esempio, la tutela riconosciuta al produttore di fonogrammi in relazione ai fonogrammi prodotti, quella prevista per i produttori di opere

⁶⁵ G. SPEDICATO, *Principi di diritto d'autore*, cit., pp. 173-176.

⁶⁶ G. GIANNONE CODIGLIONE, *Opere dell'ingegno e modelli di tutela*, cit., p. 53.

cinematografiche e audiovisive, nonché le prerogative attribuite agli organismi di diffusione radiotelevisiva rispetto alle proprie emissioni⁶⁷.

Una seconda area riguarda la protezione riconosciuta a prestazioni artistiche che si innestano sull'opera dell'ingegno, contribuendo in modo determinante alla sua comunicazione al pubblico. In questa prospettiva la legge attribuisce diritti agli artisti interpreti ed esecutori, cioè a coloro che rappresentano, cantano, recitano o eseguono un'opera, riconoscendo il valore artistico della prestazione e tutelandola in quanto tale. La ratio è qui più vicina alla logica autorale, poiché la prestazione interpretativa può presentare un quid creativo e una rilevanza culturale autonoma, pur restando distinta dall'opera originaria⁶⁸.

Una terza area comprende ipotesi nelle quali la legge attribuisce tutela a creazioni intellettuali ritenute meritevoli, ma non sempre idonee a raggiungere la soglia della creatività necessaria per l'applicazione della tutela piena del diritto d'autore. È il caso, ad esempio, delle edizioni critiche e scientifiche di opere in pubblico dominio, per le quali la legge riconosce una protezione specifica⁶⁹. In tale ambito, la giurisprudenza ha chiarito che la disciplina dei diritti connessi non esclude, quando ricorrano i presupposti, la tutela come opera dell'ingegno in senso proprio: l'estensione della protezione alle edizioni non creative, infatti, non impedisce che un'edizione critica dotata di carattere creativo possa essere qualificata come opera e dunque ricevere tutela autorale piena, previa valutazione caso per caso⁷⁰. Rientrano inoltre tra le ipotesi di tutela "intermedia" gli autori di semplici fotografie non creative, gli autori di bozzetti scenici non qualificabili come opere dell'ingegno, nonché i piani e disegni relativi a progetti di lavori di ingegneria che costituiscano soluzioni originali di problemi tecnici, secondo la disciplina dedicata (artt. 87 ss.; artt. 99 ss. l. aut.).

I diritti connessi per contrapposizione (corrispondenza epistolare e ritratto) non mirano a tutelare la creatività, ma interessi personali quali la riservatezza e l'immagine, subordinando la pubblicazione al consenso dei soggetti coinvolti. I diritti connessi per estensione, invece, riguardano elementi non protetti dall'autorialità (come titolo, forma esteriore, notizie) e sono tutelati contro atti di concorrenza sleale, in particolare in caso di rischio di confusione o sfruttamento parassitario⁷¹.

⁶⁷ Artt. 72 ss.; art. 78-bis ss.; art. 79 l. aut. G. SPEDICATO, *Principi di diritto d'autore*, cit., pp. 177-180.

⁶⁸ Artt. 80 ss. l. aut. G. SPEDICATO, *Principi di diritto d'autore*, cit., pp. 183-188.

⁶⁹ Artt. 85-quater ss. l. aut. G. SPEDICATO, *Principi di diritto d'autore*, cit., pp. 188-194.

⁷⁰ Cass. civ., 17 gennaio 2001, n. 559: "L'art. 85 quater (...), che ha esteso la tutela dell'edizione critica anche all'edizione non dotata dei caratteri di creatività ai fini della tutela del diritto d'autore e qualificabile, pertanto, quale diritto connesso, non esclude la protezione come opera dell'ingegno dell'edizione critica che tale creatività possiede".

⁷¹ G. SPEDICATO, *Principi di diritto d'autore*, cit., pp. 194-197.

I diritti connessi dimostrano che il sistema non è centrato solo sull'autore, ma su una pluralità di soggetti coinvolti nella produzione e diffusione dell'opera. Essi integrano il diritto d'autore, tutelando contributi e investimenti ulteriori e contribuendo a un sistema di protezione multilivello, in cui diverse posizioni giuridiche coesistono e devono essere coordinate.

1.7 Circolazione del diritto

A differenza dei diritti morali, che per la loro natura personalissima sono irrinunciabili, inalienabili e imprescrittibili, i diritti patrimoniali d'autore e i diritti connessi sono liberamente trasferibili (art. 107 l. aut.) e tale caratteristica rappresenta uno degli snodi centrali della disciplina, poiché consente l'inserimento dell'opera dell'ingegno nei circuiti economici e ne rende possibile lo sfruttamento attraverso soggetti diversi dall'autore.

Nel nostro ordinamento vige, in linea generale, il principio di libertà delle forme, secondo il quale un atto negoziale può essere validamente compiuto in qualunque forma, salvo che la legge richieda espressamente una forma determinata *ad substantiam*. Con riferimento ai diritti di utilizzazione economica, la legge sul diritto d'autore non impone la forma scritta quale requisito di validità del trasferimento, ma ai sensi dell'art. 10 l. aut. è richiesto che la trasmissione dei diritti sia provata per iscritto, ai fini della prova, dunque ha carattere probatorio (*ad probationem*), ma costituisce anche una garanzia indispensabile per la stabilità dei rapporti⁷².

Sotto il profilo concettuale, la nozione di “trasferimento” dei diritti patrimoniali ricomprende ipotesi tra loro profondamente diverse. È necessario distinguere, in primo luogo, tra cessione e licenza. La cessione comporta il trasferimento della titolarità del diritto, con effetto definitivo: il cedente perde la qualità di titolare e l'acquirente subentra integralmente nella posizione giuridica relativa ai diritti trasferiti. La licenza, invece, non incide sulla titolarità, ma attribuisce al licenziatario il potere di esercitare uno o più diritti di utilizzazione economica nei limiti stabiliti dal contratto. In tal caso, la titolarità rimane in capo all'autore o al precedente titolare, mentre l'esercizio è attribuito, in via temporanea o per specifiche modalità di sfruttamento, a un soggetto diverso.

La distinzione tra titolarità ed esercizio assume in materia autorale una particolare rilevanza. Attraverso la licenza, l'autore può consentire a terzi di sfruttare economicamente l'opera senza spogliarsi definitivamente della propria posizione giuridica, conservando così la possibilità di

⁷² Ivi, p. 217 s.; G. CASSANO – V. FRANCESCHELLI – B. TASSONE, *Prova e tutele nel diritto d'autore*, cit., p. 56 s.

riacquisire la piena disponibilità dei diritti allo scadere del rapporto contrattuale. La cessione, invece, determina un trasferimento stabile e tendenzialmente irrevocabile, salvo diverse pattuizioni.

Sia la cessione sia la licenza possono avere carattere totale o parziale ed esse possono riguardare sia l'intero complesso dei diritti patrimoniali spettanti in relazione all'opera sia limitarsi a specifiche facoltà. Analogamente, la licenza può essere esclusiva o non esclusiva e nel primo caso, il titolare si obbliga a non concedere ad altri l'esercizio del medesimo diritto e, di regola, a non esercitarlo egli stesso; mentre, nel secondo, il diritto può essere esercitato contemporaneamente da più soggetti autorizzati.

La legge sul diritto d'autore, pur rimettendo ampio spazio all'autonomia contrattuale delle parti, disciplina in modo dettagliato alcune figure tipiche di contratto: il contratto di edizione, il contratto di rappresentazione e il contratto di esecuzione⁷³. Il primo si configura come lo strumento attraverso il quale l'autore concede all'editore il diritto di pubblicare per le stampe l'opera, a spese e per conto dell'editore stesso, dietro corrispettivo (art. 118 l. aut.). L'art. 122 l. aut. distingue tra contratto di edizione "per edizione", che consente all'editore di realizzare un numero determinato di edizioni entro vent'anni, e contratto "a termine", che permette un numero indefinito di edizioni entro un termine massimo di vent'anni. Tale limite temporale, salvo eccezioni, è posto a tutela dell'autore, consentendogli di rinegoziare le condizioni di sfruttamento dell'opera.

Diversamente i contratti di rappresentazione e di esecuzione (artt. 136-141 l. aut.), invece, riguardano la concessione del diritto di rappresentare o eseguire in pubblico opere destinate a tale forma di fruizione, come opere drammatiche o musicali. Queste tipologie di contratti non prevedono un termine massimo di durata. La disciplina è frammentaria e richiede un coordinamento tra diverse norme. Tali contratti attribuiscono, salvo patto contrario, diritti non esclusivi, ed è prassi riconoscere all'autore un compenso proporzionato agli introiti dello spettacolo⁷⁴.

La circolazione dei diritti patrimoniali costituisce dunque il presupposto giuridico dell'organizzazione economica del settore culturale, perché attraverso cessioni e licenze, l'opera si inserisce in una rete di rapporti contrattuali che ne consentono la produzione, la distribuzione e la diffusione presso il pubblico. La disciplina della trasferibilità, bilanciando libertà negoziale e garanzie

⁷³ Considerati i contratti "tipici" prevista dalla l. aut. e rientrano nella categoria della licenza, poiché riguardano il trasferimento di alcuni diritti patrimoniali. G. SPEDICATO, *Principi di diritto d'autore*, cit., pp. 223-225.

⁷⁴ *Ivi*, p. 224 s.

formali, assicura al contempo la fluidità degli scambi e la certezza dei rapporti, configurandosi come uno degli elementi fondamentali dell'architettura complessiva del diritto d'autore.

1.8 Sanzioni in caso di violazione del diritto d'autore

La tutela del diritto d'autore non si esaurisce nella previsione di diritti morali e patrimoniali, ma si completa attraverso un articolato sistema sanzionatorio volto a garantire l'effettività della protezione⁷⁵. La legge 22 aprile 1941, n. 633 prevede, infatti, un insieme di rimedi di natura civile, penale e amministrativa applicabili a chiunque ponga in essere condotte lesive dei diritti spettanti all'autore o ai titolari di diritti connessi.

Le violazioni possono assumere forme diverse, che spaziano dall'imitazione totale o parziale degli elementi creativi essenziali di un'opera – fenomeno tradizionalmente qualificato come plagio o contraffazione⁷⁶ – alla lesione di singole manifestazioni del diritto d'autore, quali la riproduzione, la distribuzione o la comunicazione al pubblico non autorizzata di opere letterarie, musicali, cinematografiche o multimediali. La pluralità delle ipotesi di illecito riflette l'ampiezza del contenuto del diritto di utilizzazione economica e la necessità di predisporre strumenti idonei a fronteggiare modalità sempre più sofisticate di sfruttamento abusivo.

Sotto il profilo civilistico, il titolare del diritto patrimoniale leso, nonché il titolare del diritto morale eventualmente distinto, possono agire in giudizio per ottenere l'accertamento della violazione e la cessazione della condotta illecita. La legge consente di richiedere l'inibitoria della violazione⁷⁷, la rimozione o distruzione degli esemplari e dei mezzi utilizzati per la riproduzione illecita, nonché il risarcimento del danno eventualmente subito, nella sua duplice dimensione del danno c.d. emergente (la perdita economica subita) e del c.d. lucro cessante (il mancato guadagno)⁷⁸, a conferma della

⁷⁵ G. GIANNONE CODIGLIONE, *Opere dell'ingegno e modelli di tutela*, cit., p. 178. Il capo III della l. aut. disciplina le difese e sanzioni, distinguendo tra civili e penali. Recenti interventi, come il d.lgs. n. 8/2016, hanno depenalizzato alcune condotte, trasformandole in illeciti amministrativi. Le sanzioni civili prevedono strumenti di tutela sia per i diritti patrimoniali sia per quelli morali, tra cui inibitorie, misure istruttorie, risarcimento del danno e provvedimenti come distruzione e assegnazione dei beni.

⁷⁶ La distinzione tra plagio e contraffazione si fonda sul tipo di diritto violato: il plagio consiste nella riproduzione dell'opera altrui con falsa attribuzione di paternità, incidendo sul diritto morale; la contraffazione riguarda invece l'uso non autorizzato dell'opera (riproduzione, comunicazione, ecc.), senza falsa attribuzione, e incide sui diritti patrimoniali. Le due ipotesi possono tuttavia sovrapporsi, poiché il plagio implica spesso anche una contraffazione. Il plagio può inoltre sussistere anche per opere in pubblico dominio, in quanto il diritto morale è imprescrittibile. G. SPEDICATO, *Principi di diritto d'autore*, cit., pp. 159-162. G. CASSANO – V. FRANCESCHELLI – B. TASSONE, *Prova e tutele nel diritto d'autore*, cit., p. 55 s.

⁷⁷ Art. 156 l. aut. G. SPEDICATO, *Principi di diritto d'autore*, cit., p. 162 s.

⁷⁸ Art. 158 l. aut. G. SPEDICATO, *Principi di diritto d'autore*, cit., pp. 164-166.

particolare rilevanza attribuita alla tutela della personalità dell'autore. Il giudice può inoltre ordinare la pubblicazione della sentenza di condanna a spese del soccombente.

Le controversie in materia di diritto d'autore sono attribuite alla competenza delle sezioni specializzate in materia di impresa, istituite presso determinati tribunali⁷⁹ e tale scelta legislativa risponde all'esigenza di concentrare le controversie in organi dotati di specifica competenza tecnica.

Accanto alla responsabilità civile, la legge prevede un articolato sistema di sanzioni penali per le ipotesi ritenute più gravi. Gli artt. 171 e ss. l. aut. configurano una pluralità di fattispecie di reato, che possono comportare l'irrogazione di pene pecuniarie e, nei casi più rilevanti, della reclusione. La responsabilità penale presuppone in linea generale l'elemento soggettivo del dolo, ossia la consapevole e volontaria violazione dell'altrui diritto. Quando difetti l'elemento intenzionale, ma la condotta sia comunque caratterizzata da colpa, la legge prevede l'applicazione di sanzioni amministrative pecuniarie⁸⁰. È significativo osservare che le diverse forme di responsabilità non si escludono a vicenda: una medesima condotta può dar luogo, simultaneamente, a responsabilità civile, penale e amministrativa, secondo una logica di tutela articolata su più livelli.

Un ulteriore profilo rilevante attiene alla dimensione territoriale della protezione: in linea di principio, il diritto d'autore ha efficacia limitata al territorio dello Stato che lo riconosce; tuttavia, la natura immateriale delle opere e la facilità di circolazione oltre i confini nazionali hanno reso necessario un coordinamento internazionale della tutela. In tale prospettiva, assumono rilievo fondamentale la Convenzione di Berna per la protezione delle opere letterarie e artistiche⁸¹ e la Convenzione universale sul diritto d'autore⁸², strumenti attraverso i quali si è progressivamente affermato il principio di assimilazione, in base al quale ciascuno Stato contraente garantisce agli autori stranieri la medesima protezione riconosciuta ai propri cittadini. Tali convenzioni fissano altresì standard minimi comuni di tutela, contribuendo a un processo di armonizzazione che ha inciso profondamente sulle legislazioni nazionali e ha favorito una progressiva omogeneità dei sistemi di protezione. A partire dagli anni '90, il diritto d'autore interno degli Stati membri non è stato influenzato solo da convenzioni e trattati internazionali, ma anche dall'attività normativa dell'Unione Europea. In

⁷⁹ Il d.lgs. 27 giugno 2003, n. 168, ha istituito in Italia sezioni specializzate in materia di proprietà industriale e intellettuale presso alcuni tribunali e corti d'appello.

⁸⁰ Art. 172 l. aut. G. SPEDICATO, *Principi di diritto d'autore*, cit., p. 165 s.

⁸¹ Adottata a Berna nel 1886 è un accordo internazionale che stabilisce per la prima volta il riconoscimento reciproco del diritto d'autore tra le nazioni aderenti. L'ultima revisione del testo risale al 1971 a Parigi, ed è stato ratificato e reso esecutivo in Italia con legge 399/1978.

⁸² Convenzione universale sul diritto d'autore, adottata a Ginevra nel 1952. Fu introdotta principalmente come alternativa alla Convenzione di Berna per gli Stati che non vi aderivano. Anche questa ratificata e resa esecutiva in Italia con legge 306/1997.

particolare, la (allora) Comunità Europea ha adottato numerose direttive con l'obiettivo di armonizzare le discipline nazionali in materia di diritto d'autore. Tra le principali direttive si ricordano quelle relative al diritto di noleggio e prestito e i diritti connessi (direttiva 2006/115/CE), alla durata della protezione del diritto d'autore (modificata negli ultimi anni con la direttiva 2011/77/UE), alla gestione collettiva dei diritti e le licenze multi-territoriali (direttiva 2014/26/UE)⁸³ e al diritto d'autore nel mercato unico digitale (direttiva 2019/790/UE)⁸⁴.

L'apparato sanzionatorio, così articolato, testimonia la centralità del diritto d'autore nell'ordinamento contemporaneo, la previsione di rimedi civili incisivi, di sanzioni penali e amministrative, nonché il coordinamento internazionale della tutela, concorrono a garantire l'effettività dei diritti riconosciuti e a preservare quell'equilibrio tra incentivo alla creazione e interesse collettivo alla fruizione delle opere che costituisce il fondamento dell'intero sistema.

1.9 Diritto d'autore nel settore musicale

Nel settore musicale, il diritto d'autore presenta peculiarità rilevanti, sia sotto il profilo strutturale dell'opera sia con riferimento alla disciplina delle opere composte. In particolare, rientrano in tale ambito le opere drammatico-musicali, le composizioni musicali con parole, nonché le opere coreografiche e pantomimiche⁸⁵.

Una prima categoria comprende opere liriche, operette, melologhi, composizioni musicali con parole, balli e balletti musicali, caratterizzate dalla compresenza di contributi creativi eterogenei, tra i quali la componente musicale assume normalmente un ruolo prevalente. Tale prevalenza si riflette nell'art. 34 l. aut., che distingue tra titolarità ed esercizio dei diritti: mentre la titolarità segue il regime della comunione tra coautori, l'esercizio dei diritti di utilizzazione economica spetta, salvo diverso accordo, all'autore della parte musicale.

Diversamente, nelle opere coreografiche e pantomimiche e, più in generale, nelle opere composte di musica, parola e danza, la componente musicale assume un ruolo secondario; conseguentemente, l'esercizio dei diritti spetta all'autore della parte letteraria o coreografica, ferma restando la contitolarità. In ogni caso, gli autori delle singole parti possono utilizzare separatamente le proprie

⁸³ cfr. *Infra* § cap. II: *COLLECTING SOCIETIES*.

⁸⁴ G. SPEDICATO, *Principi di diritto d'autore*, cit., p. 35. Cfr. L. CHIMENTI, *Profili di diritto d'autore*, Giuffrè, 2025, pp. 1-187.

⁸⁵ G. SPEDICATO, *Principi di diritto d'autore*, cit., p. 82 ss. A. VALENTI, *La legislazione per lo spettacolo e le attività musicali*, cit., p. 97 ss.

creazioni, purché ciò non interferisca con lo sfruttamento dell'opera complessiva (artt. 35-36 l. aut.), evidenziando così la tipica dissociazione tra qualità di coautore ed esercizio dei diritti economici.

Sotto un profilo generale, le opere musicali si distinguono da quelle letterarie per la forma di espressione: mentre queste ultime si manifestano attraverso il linguaggio, le prime si realizzano mediante le note musicali. Le note svolgono una funzione analoga alle parole, ma nella musica si realizza una fusione particolarmente intensa tra contenuto e forma, sicché l'identità dell'opera è strettamente legata alla specifica combinazione dei suoni⁸⁶. Ne deriva che non è generalmente possibile sostituire elementi equivalenti senza incidere sull'identità dell'opera, sebbene non ogni variazione sia idonea a dar luogo a una nuova creazione.

Anche per le opere musicali valgono i requisiti generali della tutela autorale, primo fra tutti il carattere creativo, inteso come minimo apporto individuale, indipendentemente dal valore artistico. Possono essere protette anche brevi sequenze musicali, purché dotate di autonomia creativa, mentre restano esclusi elementi isolati privi di struttura.

In questo contesto, la giurisprudenza e la dottrina individuano nella melodia l'elemento centrale della creatività musicale, con conseguente rilevanza, ai fini del plagio, della sua eventuale ripresa, anche in presenza di variazioni armoniche o ritmiche⁸⁷. La valutazione del plagio avviene mediante un giudizio complessivo sulla forma espressiva, potendo assumere rilievo anche singoli frammenti dotati di autonomia creativa, mentre non ogni somiglianza è giuridicamente significativa, specie in ambiti caratterizzati da schemi compositivi ricorrenti⁸⁸.

Infine, la tutela riguarda esclusivamente la forma espressiva dell'opera, mentre idee, stili e tecniche restano liberi. L'opera musicale può manifestarsi sia attraverso la fissazione (spartito) sia mediante l'esecuzione, la quale assume un ruolo centrale, spesso coincidente con il momento stesso della creazione e principale modalità di diffusione.

⁸⁶ E. PIOLA CASELLI, *Trattato del diritto d'autore e del contratto di edizione*, cit., pp. 165-181.

⁸⁷ G. CASSANO – V. FRANCESCHELLI – B. TASSONE, *Prova e tutele nel diritto d'autore*, cit., p. 142 ss.

⁸⁸ *Ivi*, pp. 139-141.

CAPITOLO II: *COLLECTING SOCIETIES*

SOMMARIO: 2.1 Evoluzione della gestione collettiva – 2.1.1 Origini e prime forme di tutela collettiva. – 2.1.2 Monopolio e prime forme di regolazione. – 2.1.3 Progresso tecnologico e crisi del modello. – 2.1.4 L'intervento dell'Unione europea. – 2.1.5 La distribuzione digitale dei contenuti e i suoi ostacoli. – 2.1.6 Verso una disciplina europea della gestione collettiva. – 2.2 La Direttiva 2014/26/UE. – 2.2.1 Ambito di applicazione. – 2.2.2 Organismi di gestione collettiva ed entità di gestione indipendenti. – 2.3 Rapporti tra organismi e titolari dei diritti. – 2.3.1 Il principio della libertà di scelta. – 2.3.2 Le clausole di esclusiva. – 2.3.3 L'oggetto del conferimento e i diritti necessari allo sfruttamento. – 2.3.4 L'obbligo di assumere l'incarico. – 2.3.5 Il principio dell'interesse collettivo. – 2.3.6 Applicazioni del principio: doveri di condotta. – 2.3.7 Interesse collettivo e *governance*. – 2.3.8 La separazione dei repertori. – 2.4 L'organizzazione interna degli organismi di gestione collettiva. – 2.4.1 Criteri di adesione e partecipazione dei titolari. – 2.4.2 I membri non titolari di diritti. – 2.4.3 L'assemblea generale dei membri. – 2.4.4 Altri organi dell'organismo. – 2.5 Modelli organizzativi compatibili con la direttiva. – 2.5.1 Le associazioni e le fondazioni. – 2.5.2 Le società. – 2.6 Rapporti tra organismi e utilizzatori. – 2.6.1 La disciplina delle licenze collettive e il funzionamento nella prassi. – 2.6.2 Le licenze multi-territoriali. – 2.6.3 Le licenze collettive ad effetto esteso.

2.1 Evoluzione della gestione collettiva

La gestione collettiva dei diritti d'autore ha attraversato nel corso dei secoli una profonda evoluzione, plasmata tanto dai mutamenti del mercato culturale quanto dal progressivo sviluppo tecnologico. Da strumento di tutela degli autori nato in risposta alle difficoltà della gestione individuale, essa si è trasformata in un sistema complesso di intermediazione economica, oggetto di regolazione prima a livello nazionale e successivamente europeo, fino a divenire un elemento strutturale del mercato dei contenuti creativi.

2.1.1 Origini e prime forme di tutela collettiva

La gestione collettiva dei diritti d'autore affonda le proprie radici nel contesto europeo tra il XVIII e il XIX secolo, sviluppandosi come risposta strutturale alle crescenti difficoltà incontrate dal singolo autore nel controllare, autorizzare e valorizzare economicamente le molteplici utilizzazioni delle proprie opere all'interno di un mercato progressivamente più ampio, complesso e caratterizzato da una pluralità di utilizzatori, in particolare nei settori teatrale e musicale, nei quali la reiterazione delle

esecuzioni e la dispersione territoriale degli sfruttamenti rendevano sostanzialmente impraticabile una gestione individuale efficace dei diritti⁸⁹.

Già nella Francia prerivoluzionaria si rinvenivano forme embrionali di tutela collettiva degli autori drammatici⁹⁰, tuttavia la piena affermazione del fenomeno si colloca tra la fine del Settecento e l'Ottocento⁹¹, in un contesto segnato dal progressivo superamento del sistema del mecenatismo e dalla trasformazione dell'autore in un operatore economico inserito nel mercato, il quale, pur titolare di una privativa giuridica sull'opera, risultava privo degli strumenti organizzativi necessari per esercitare in modo effettivo e continuativo i propri diritti.

Nel corso dell'Ottocento si giunge alla formazione di organismi di autori che, oltre a svolgere funzioni di protezione sindacale, assumono il compito di esercitare i diritti d'autore per conto di una pluralità di titolari. Tali organizzazioni prendono il nome di *collecting societies*⁹² e hanno una funzione di intermediazione economica tra autori, utilizzatori e imprese culturali, provvedendo alla concessione delle licenze, alla riscossione dei proventi derivanti dallo sfruttamento delle opere e alla successiva ripartizione tra gli aventi diritto⁹³. Esse realizzano inoltre tutte le attività necessarie alla gestione dei diritti, inclusi il controllo delle utilizzazioni e la tutela contro gli sfruttamenti non autorizzati, sostituendosi di fatto all'attività che il singolo titolare non sarebbe in grado di esercitare efficacemente⁹⁴.

In una fase iniziale le *collecting societies* incontrano una significativa resistenza da parte degli utilizzatori e degli editori che si oppongono alla stipulazione di licenze e, in alcuni casi, ostacolano la stessa costituzione di tali organismi. Di conseguenza, l'attività delle *collecting* si concentra prevalentemente sulla risoluzione delle controversie con gli utilizzatori e sulla diffusione dei principi della tutela autorale. Pertanto l'evoluzione della giurisprudenza conduce progressivamente al

⁸⁹ L'autore avrebbe dovuto negoziare con una pluralità di utilizzatori, sorvegliare l'impiego delle opere in una molteplicità di luoghi e, se necessario, agire giudizialmente contro gli usi non autorizzati. Si trattava di attività che il singolo titolare non era in grado di svolgere in modo efficiente, sia per ragioni economiche sia per l'estrema frammentazione delle utilizzazioni. M. L. BIXIO, *Modelli di gestione collettiva a tutela dei diritti d'autore: itinerari tra dinamiche concorrenziali ed interferenze di diritto sovranazionale*, Torino, 2020, p. 6, p. 12 s., p. 19 ss., p. 31 ss. G. M. RICCIO, *Copyright collecting societies e regole di concorrenza: un'indagine comparatistica*, Torino, 2012, p. 19.

⁹⁰ G. REMOTTI, *La gestione collettiva dei diritti d'autore e connessi, conformazione dei mercati, modelli organizzativi, strutture contrattuali*, Milano, 2024, p. 14.

⁹¹ G. M. RICCIO, *Copyright collecting societies e regole di concorrenza*, cit., p. 17 ss.

⁹² G. REMOTTI, *La gestione collettiva dei diritti d'autore e connessi*, cit., p. 1. Il termine “collecting” (sineddoche dell'anglicismo “Copyright Collecting Society”), invalso nella letteratura di settore per designare le società di gestione collettiva dei diritti d'autore e connessi, ha di recente trovato riconoscimento positivo all'art. 19 del d.l. 148/2017.

⁹³ M. L. BIXIO, *Modelli di gestione collettiva a tutela dei diritti d'autore*, cit., p. 33.

⁹⁴ G. SANSEVERINO, *La concorrenza nel mercato delle collecting societies*, 2022, p. 158. M. L. BIXIO, *Modelli di gestione collettiva a tutela dei diritti d'autore*, cit., p. 8.

riconoscimento della liceità dell'esercizio collettivo dei diritti favorendo così l'affermazione di tali organismi.

Le società di gestione collettiva si configurano originariamente come enti privi di scopo di lucro finalizzati a facilitare l'esercizio dei diritti e a proteggere gli interessi degli autori contribuendo al contempo alla tutela e alla promozione del patrimonio culturale⁹⁵ e perciò lo Stato non ha alcun interesse ad impedire queste forme di associazionismo fra gli autori⁹⁶. In tale prospettiva, esse assumono anche una rilevanza pubblicistica, poiché talvolta svolgono funzioni di interesse generale, quali la tenuta di registri o la riscossione di compensi, circostanza che alimenta il dibattito dottrinale e giurisprudenziale circa la loro natura giuridica, pubblica o privata.

All'inizio del Novecento le difficoltà delle *collecting* tendono a ridursi, ma si presentano ulteriori sfide derivanti dall'introduzione di nuove tecnologie che rendono possibile la registrazione e la riproduzione automatica di suoni e immagini che intersecano soprattutto il settore dell'intrattenimento infatti si espande in maniera straordinaria e conseguentemente cresce sempre di più l'interesse degli autori verso l'ottenimento di una remunerazione da tutte le forme di diffusione delle proprie opere⁹⁷. Alla luce di ciò aumentano il numero dei membri delle società di gestione collettiva e la diffusione delle *collecting* in tutti i paesi occidentali rappresentando così la maggior parte degli autori e degli editori nazionali e inoltre viene acquisita una grande influenza nei confronti delle istituzioni nazionali e si contribuisce all'elaborazione delle riforme in materia di diritto d'autore.

In sintesi, sotto questo profilo, la gestione collettiva si configura come uno strumento essenziale per garantire il funzionamento del mercato dei contenuti culturali, facilitando sia l'accesso alle opere da parte degli utilizzatori sia la tutela economica degli autori. Al tempo stesso, si rileva che il ruolo delle *collecting* non si esaurisce nella mera intermediazione economica, ma si estende anche a una funzione di equilibrio tra interessi diversi, in quanto tali organismi contribuiscono a garantire una distribuzione dei proventi che tenga conto non solo delle logiche di mercato, ma anche di esigenze di promozione culturale e sostegno agli autori meno affermati. L'evoluzione normativa e, in particolare, i processi di liberalizzazione avviati a livello europeo hanno progressivamente ridimensionato tale funzione solidaristica, orientando il sistema verso una maggiore valorizzazione delle dinamiche concorrenziali e degli interessi economici individuali.

⁹⁵ M. L. BIXIO, *Modelli di gestione collettiva a tutela dei diritti d'autore*, cit., p. 59: "Il sistema funge, inoltre, da elemento propulsivo nella cosiddetta economia della cultura, giocando un ruolo chiave nello sviluppo economico di molti settori creativi, che rappresentano al tempo stesso fattori di sviluppo e di competitività nel mondo globalizzato."

⁹⁶ Cass. civ., Sez. Unite, 19 marzo 1997, n. 2431, in *Giur. it.*, 1997.

⁹⁷ G. M. RICCIO, *Copyright collecting societies e regole di concorrenza*, cit., p. 20.

2.1.2 Monopolio e prime forme di regolazione

A seguito del consolidamento delle prime *collecting societies*, emerge progressivamente il problema della gestione dei diritti al di fuori dei confini nazionali⁹⁸ e in una fase iniziale, alcune società si avvalgono di una rete di agenti locali per il controllo delle utilizzazioni in territorio straniero, mentre altre instaurano “accordi di rappresentanza reciproca” con società locali straniere per la gestione coordinata dei diritti all'estero. In tale prospettiva, nel 1926 viene istituita la *Confederazione internazionale delle società di autori e compositori* (CISAC)⁹⁹ che ha come principale funzione quella di elaborare modelli di accordi di rappresentanza reciproca per l'uso da parte delle società affiliate contribuendo alla standardizzazione delle relazioni tra le *collecting* a livello internazionale. Si occupa anche di mediare nei conflitti tra le società, coordinare le attività di lobbying e partecipare ai lavori delle convenzioni internazionali in materia di diritto d'autore. Tuttavia tali accordi contengono spesso clausole idonee a limitare la concorrenza tra società operanti in diversi ordinamenti, favorendo una ripartizione territoriale dei mercati.

Parallelamente si registrano diversi casi in cui, all'interno dello stesso Stato, operano più società di gestione collettiva e tale fenomeno determina una frammentazione del repertorio nazionale e una conseguente inefficienza del sistema in quanto le singole *collecting* non riescono a raccogliere proventi sufficienti a coprire i costi di gestione. Per tale ragione si assiste così progressivamente a processi di concentrazione e di fusione tra società concorrenti con l'obiettivo di unificare la gestione dei repertori su base nazionale¹⁰⁰.

All'inizio del Novecento le società di gestione collettiva non sono soggette a concorrenza né da parte di società straniere né da parte di società nazionali: il modello prevalente si consolida infatti attorno alla presenza di un unico organismo di gestione collettiva per ciascun ordinamento configurando una situazione di monopolio a livello nazionale. Questo assetto non viene ostacolato dagli ordinamenti, ma al contrario in alcuni casi è lo stesso legislatore a prevedere monopoli legali a favore di specifiche

⁹⁸ M. L. BIXIO, *Modelli di gestione collettiva a tutela dei diritti d'autore*, cit., p. 9.

⁹⁹ *Confédération Internationale des Sociétés d'Auteurs et Compositeurs*. M. L. BIXIO, *Modelli di gestione collettiva a tutela dei diritti d'autore*, cit., p. 11.: “(...) un'organizzazione non governativa senza scopo di lucro, fondata con l'intento precipuo della tutela del diritto d'autore, struttura che avrebbe operato, e che continua ad operare oggi in tutto il mondo, per il tramite degli enti di gestione collettiva collocati nei vari paesi aderenti.”. G. M. RICCIO, *Copyright collecting societies e regole di concorrenza*, cit., p. 59 ss.

¹⁰⁰ C. MEO, *Gestione collettiva e mercato dei diritti d'autore*, Torino, 2023, p.16 s.

società al fine di porre rimedio alla presenza di più *collecting* in concorrenza sul territorio nazionale¹⁰¹.

Tra il primo e il secondo dopoguerra, le *collecting societies* procedono alla rinegoziazione delle condizioni di licenza, adeguando i prezzi alla crescita del repertorio e dell'industria, nonché ai primi accordi di rappresentanza reciproca e ciò suscita conflitti soprattutto in merito alla distribuzione dei proventi e all'ammissione dei nuovi membri. L'aumento degli associati porta quindi all'introduzione di criteri di accesso più selettivi per limitare l'influenza nei processi decisionali di autori occasionali o amatoriali¹⁰².

Questi problemi hanno richiesto un apposito intervento da parte del legislatore che, a partire dagli anni Trenta, introduce forme di regolazione e vigilanza sulle attività delle *collecting societies* volte a prevenire possibili abusi derivanti dalla posizione dominante¹⁰³: in alcuni ordinamenti il controllo si limita alle condizioni di concessione delle licenze e alla determinazione delle tariffe; in altri vengono introdotte disposizioni volte a disciplinare i rapporti con gli utilizzatori, nonché principi relativi all'organizzazione interna tra cui il principio di equa rappresentanza tra autori ed editori negli organi decisionali¹⁰⁴. Ulteriori interventi normativi riguardano i criteri di distribuzione dei proventi imponendo alle società l'obbligo di stabilire nello statuto regole trasparenti di riparto.

Le regole introdotte dal legislatore non impediscono alle società di gestione collettiva di continuare a beneficiare di regimi giuridici favorevoli, finalizzati a facilitare l'esercizio dei diritti e la raccolta delle informazioni sulle utilizzazioni delle opere. In generale però resta ferma l'idea che l'intermediazione dei diritti debba essere preferibilmente attuata da un unico ente in posizione di monopolio sul territorio nazionale¹⁰⁵, talvolta accompagnata da deroghe alla disciplina di tutela della concorrenza eventualmente in vigore a livello nazionale. In tale prospettiva, il monopolio non viene concepito come uno spazio sottratto a ogni forma di controllo, ma come un assetto che deve essere

¹⁰¹ Ivi, p. 18. I Paesi in cui si sviluppano monopoli sono prevalentemente quelli caratterizzati da regimi totalitari; non a caso, in Italia l'intermediazione del diritto d'autore è riservata alla SIAE ai sensi dell'art. 180 della legge sul diritto d'autore.

¹⁰² In questo periodo emergono conflitti tra opere di successo commerciale e produzioni artistiche meno redditizie, con tensioni anche tra diversi generi culturali. Ciò incide sui criteri di ammissione e sul diritto di voto nelle *collecting*, favorendo gli autori più redditizi e penalizzando quelli minori, con conseguenti problemi di equità e rappresentatività.

¹⁰³ G. CASSANO – B. TASSONE – C. GALLI – V. FRANCESCHELLI, *Diritto industriale e diritto d'autore nell'era digitale*, Milano, 2022, p. 716: “ (...) l'art. 102 del Trattato sul Funzionamento dell'Unione Europea (TFUE) disciplinano la fattispecie dell'abuso di posizione dominante. Elementi costitutivi della fattispecie sono la posizione dominante — c.d. elemento strutturale — ed il comportamento abusivo — c.d. elemento comportamentale.”

¹⁰⁴ Corte cost., 15 maggio 1990, n. 241, in *Giur. it.*, 1990, ove la Corte afferma la compatibilità costituzionale dell'esclusiva nell'intermediazione dei diritti d'autore, evidenziando come tale posizione comporti l'assoggettamento a obblighi di correttezza, imparzialità e non discriminazione nei rapporti con gli utenti, in funzione di garanzia del corretto funzionamento del mercato.

¹⁰⁵ G. M. RICCIO, *Copyright collecting societies e regole di concorrenza*, cit., p. 68.

costantemente bilanciato da obblighi legali e da meccanismi di vigilanza, al fine di garantire che l'efficienza organizzativa non si traduca in comportamenti distorsivi del mercato o lesivi degli interessi dei titolari dei diritti e degli utilizzatori.

2.1.3 *Progresso tecnologico e crisi del modello*

A partire dagli anni Sessanta la diffusione di nuove tecnologie di riproduzione, come la fotocopia e la registrazione analogica, rende possibile la realizzazione di copie a basso costo su larga scala, mettendo in crisi il mercato delle copie commerciali e l'efficacia della tutela del diritto d'autore. In questa situazione emerge l'esigenza di introdurre strumenti giuridici idonei a proteggere gli interessi dell'industria editoriale e culturale di fronte alle innovazioni tecnologiche.

Dagli anni Ottanta si afferma una soluzione fondata sull'esclusione di tali forme di riproduzione dall'ambito dell'esclusiva autorale accompagnata però dal riconoscimento di un compenso a favore dei titolari dei diritti. Tale compenso viene finanziato tramite prelievi applicati ai dispositivi di copia o ai supporti vergini, la cui gestione è affidata alle società di gestione collettiva rafforzandone ulteriormente il ruolo nel sistema.

Parallelamente l'evoluzione tecnologica e l'espansione dell'industria culturale determinano il progressivo riconoscimento dei "diritti connessi"¹⁰⁶ attribuiti a soggetti diversi dagli autori, ma comunque coinvolti nella realizzazione o nella commercializzazione del prodotto culturale ampliando in modo significativo l'ambito di attività delle *collecting societies*.

L'espansione dei *mass media* e dell'industria dell'intrattenimento comporta un inasprimento dei conflitti sia tra *collecting* e utilizzatori, sia all'interno delle stesse società: in particolare emergono tensioni legate alla crescente disuguaglianza tra opere di grande successo commerciale e produzioni minori, e ai criteri di distribuzione delle *royalties* e di governance delle società. L'aumento del numero dei diritti da gestire e degli associati e l'esigenza di ridurre le tensioni interne spingono le *collecting* a adottare procedimenti di gestione sempre più complessi e talvolta opachi e caratterizzati da un'elevata burocratizzazione che aumenta i ritardi nel riparto dei proventi alimentando ancora di più l'insoddisfazione dei titolari dei diritti¹⁰⁷.

Ancora, negli anni Ottanta, la gestione collettiva diviene oggetto di un intenso dibattito poiché da un lato le diverse riforme del diritto d'autore attribuiscono nuovi compiti alle *collecting*, accrescendo la

¹⁰⁶ La Convenzione di Roma, firmata nel 1961, è un trattato internazionale sulla proprietà intellettuale che tutela i diritti connessi al diritto d'autore. cfr. *supra* § 1.6 *Diritti connessi al diritto d'autore*.

¹⁰⁷ C. MEO, *Gestione collettiva e mercato dei diritti d'autore*, cit., p.46 s.

loro centralità nel sistema e dall'altro lato si intensificano le polemiche relative al funzionamento di tali organismi con particolare riferimento alla loro posizione di monopolio e alla carenza di adeguati strumenti di controllo¹⁰⁸. In conseguenza di ciò, gli ordinamenti nazionali avviano dei processi di revisione della regolazione di settore con l'obiettivo di perfezionare i sistemi di vigilanza.

Con la nascita della Comunità Europea nella seconda metà del Novecento, assumono rilievo le norme in materia di concorrenza e nel 1971 la Commissione afferma per la prima volta che le società di gestione collettiva devono essere qualificate come imprese ai sensi del diritto comunitario in quanto svolgono un'attività economica con la conseguente applicazione delle regole antitrust contenute nei trattati¹⁰⁹. Tale punto verrà poi confermato dalla Corte di giustizia¹¹⁰ e da tale momento i procedimenti e le controversie in materia di concorrenza, sia a livello europeo che nazionale, si moltiplicano mettendo in discussione alcune modalità di funzionamento delle *collecting* e dando così origine a un ampio dibattito dottrinale sul rapporto tra gestione collettiva, diritto della concorrenza e regolazione settoriale¹¹¹.

L'opinione prevalente ritiene che affidare i diritti ad un'unica *collecting* nazionale sia più conveniente in termini di costi di contrattazione e di instaurazione di economie di scala piuttosto della presenza di più società in concorrenza sullo stesso territorio¹¹² e la gestione collettiva viene dunque configurata

¹⁰⁸ *Ivi*, p. 48 s. M. L. BIXIO, *Modelli di gestione collettiva a tutela dei diritti d'autore*, cit., p. 72 s.

¹⁰⁹ Commissione CE, 2 giugno 1971, *GEMA*, IV. 26760, n. 71/224/CEE, in *eur-lex.europa.eu*. La decisione della Commissione Europea è stata presa nei confronti della società tedesca GEMA la quale era stata accusata di abuso di posizione dominante, di discriminazione contro gli autori stranieri, di clausole contrattuali restrittive dello sfruttamento economico e di limitazioni al recesso. M. 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*, p.15 s. C. MEO, *Gestione collettiva e mercato dei diritti d'autore*, cit., p.51. G. M. RICCIO, *Copyright collecting societies e regole di concorrenza*, cit., p. 108 s.

¹¹⁰ Corte Giust. CE, 27 marzo 1974, n. 127/73, *BRT v. SABAM e FONIOR*, in *eur-lex.europa.eu*, 1974. La Corte ha affermato che: “il fatto che una società incaricata della gestione dei diritti d'autore, la quale occupi una posizione dominante ai sensi dell'art. 86 imponga ai suoi membri obblighi non indispensabili al raggiungimento dello scopo sociale, e tali quindi da limitare in modo iniquo il libero esercizio dei diritti d'autore, può costituire sfruttamento abusivo di posizione dominante”. M. DI GENOVA, *L'assetto delle società di gestione collettiva dei diritti d'autore e connessi al suo esercizio nel panorama europeo*, cit., p. 16. G. M. RICCIO, *Copyright collecting societies e regole di concorrenza*, cit., p. 110 s. G. REMOTTI, *La gestione collettiva dei diritti d'autore e connessi*, cit., p. 63: “La Corte di giustizia sul punto si è espressa affermativamente: e ciò in virtù dell'ampiezza della nozione funzionale d'impresa da essa elaborata nell'applicazione della disciplina antimonopolistica, che «abbraccia qualsiasi entità che esercita un'attività economica a prescindere dallo status giuridico e dalle sue modalità di finanziamento». Così, indipendentemente dalla tipica assenza di uno scopo lucrativo, la Corte ha rilevato che le società di gestione collettiva esercitano un'attività d'intermediazione di diritti patrimoniali d'autore e connessi avente natura economica, ossia un'attività d'impresa.”

¹¹¹ G. REMOTTI, *La gestione collettiva dei diritti d'autore e connessi*, cit., p. 62 ss. C. MEO, *Gestione collettiva e mercato dei diritti d'autore*, cit., p.52.

¹¹² M. L. BIXIO, *Modelli di gestione collettiva a tutela dei diritti d'autore*, cit., p. 41. G. M. RICCIO, *Copyright collecting societies e regole di concorrenza*, cit., p. 68 s., pp. 107-111. C. MEO, *Gestione collettiva e mercato dei diritti d'autore*, cit., p.52. Tramite un'analisi economica, si è riusciti a capire che la gestione collettiva è caratterizzata da elevati costi fissi iniziali dovuti alla creazione di un'infrastruttura di gestione e di controllo del territorio. Il costo medio della gestione decresce all'aumentare della produzione, dunque in presenza di un unico operatore il costo risulta più basso rispetto al caso in cui vi siano più operatori in concorrenza. Inoltre all'aumentare dei membri della *collecting*, aumenta l'appetibilità delle licenze per gli utilizzatori, e quindi un aumento del numero di licenziatari incentiva i titolari ad aderire alla *collecting*.

come una forma di monopolio naturale¹¹³ e in tale prospettiva si ritiene che la liberalizzazione del mercato non sia opportuna¹¹⁴. Viene affrontata così la questione se il diritto della concorrenza sia lo strumento adeguato a prevenire gli abusi derivanti da tale posizione monopolistica¹¹⁵.

Da una parte si sostiene l'applicabilità delle regole antitrust anche alle *collecting*¹¹⁶, dall'altra, evidenzia la peculiarità di tali organismi che oltre a svolgere un'attività economica, perseguono finalità di tutela degli autori e di promozione della cultura configurandosi come soggetti portatori di interessi di rilievo generale. In questa prospettiva si afferma l'esigenza di una regolazione settoriale stabile, idonea a disciplinare in modo organico un mercato caratterizzato da posizioni monopolistiche strutturali. Il diritto della concorrenza è caratterizzato dal carattere dell'occasionalità e ciò vuol dire che non è sufficiente per regolare un settore caratterizzato da stabile posizione di monopolio e si rende necessaria una regolazione di settore permanente che tenga conto di tutte le funzioni svolte dalle *collecting*¹¹⁷.

Nonostante le criticità emerse la gestione collettiva continua a essere considerata uno strumento essenziale per l'esercizio dei diritti d'autore, ritenendosi che il modello monopolistico costituisca, almeno in questa fase, la soluzione più efficiente¹¹⁸.

Tale impostazione viene tuttavia progressivamente messa in discussione a partire dagli anni Novanta con l'avvento delle tecnologie digitali e delle comunicazioni telematiche. Queste ultime, infatti, consentono nuove forme di sfruttamento delle opere e, al contempo, rendono possibile una gestione più diretta dei diritti da parte dei titolari attraverso strumenti di controllo a distanza e di sistemi automatizzati di raccolta dei dati sulle utilizzazioni e in sintesi sono in grado di aggirare l'intermediazione delle *collecting*.

In questo nuovo scenario si riapre il dibattito sulla natura della gestione collettiva come monopolio naturale e si evidenzia la possibilità che più operatori possano coesistere sul mercato e che una maggiore apertura alla concorrenza possa favorire l'innovazione e l'efficienza del sistema.

¹¹³ Forma di mercato in cui un'unica impresa riesce a servire l'intera domanda a costi inferiori rispetto a una pluralità di concorrenti. Tale orientamento è particolarmente diffuso nella dottrina europea, tanto che si diffonde un atteggiamento critico della dottrina nei confronti delle decisioni della commissione europea in materia, che vengono lette come un tentativo di introdurre maggiore concorrenza nel settore.

¹¹⁴ M. L. BIXIO, *Modelli di gestione collettiva a tutela dei diritti d'autore*, cit., p. 76 s.: "l'imposizione di una pluralità di imprese in concorrenza può solo risultare inefficiente, conducendo a costi medi di produzione più elevati".

¹¹⁵ G. REMOTTI, *La gestione collettiva dei diritti d'autore e connessi*, cit., p. 63.

¹¹⁶ Tale orientamento si basa sull'osservazione che i profili solidaristici della gestione collettiva sono secondari rispetto all'attività principale delle *collecting* ossia quella di fornire servizi ad autori e editori.

¹¹⁷ C. MEO, *Gestione collettiva e mercato dei diritti d'autore*, cit., p. 54 s.

¹¹⁸ Ivi, p. 57. M. L. BIXIO, *Modelli di gestione collettiva a tutela dei diritti d'autore*, cit., p. 77 ss.

Secondo alcuni autori le nuove tecnologie incentivano i titolari economicamente più rilevanti a gestire autonomamente i propri diritti riducendo il ruolo delle *collecting* tradizionali e a tale orientamento si contrappone tuttavia la tesi secondo cui, anche nel contesto digitale, la gestione individuale dei diritti rappresenta una soluzione solo teorica, difficilmente praticabile su larga scala, rendendo ancora necessaria la presenza di un monopolio¹¹⁹, seppur in un quadro profondamente rinnovato.

2.1.4 L'intervento dell'Unione europea

Nei primi decenni di integrazione europea la Corte di giustizia affronta il problema del rapporto tra diritto d'autore e libertà fondamentali del mercato comune con particolare riguardo al rischio che l'esercizio dei diritti esclusivi possa tradursi in ostacoli alla circolazione delle opere e in una frammentazione territoriale degli scambi. I Trattati, pur riconoscendo la necessità di tutelare la proprietà intellettuale, impongono infatti di individuare un punto di equilibrio tra la protezione dei titolari e gli obiettivi di integrazione economica perseguiti dall'ordinamento comunitario¹²⁰.

In tale contesto, la giurisprudenza europea elabora, già negli anni Settanta, il principio secondo cui le forme di esercizio del diritto esclusivo che risultano indispensabili alla realizzazione dell' "oggetto specifico" del diritto d'autore¹²¹ sono compatibili con il diritto comunitario, mentre le modalità che eccedono tale funzione possono essere limitate o vietate alla luce delle norme del Trattato e questo orientamento assume particolare rilievo in relazione alla gestione collettiva che costituisce una delle modalità più diffuse di esercizio dei diritti d'autore.

Le *collecting societies* vengono sin da subito considerate strumenti essenziali per l'effettività della tutela autoriale¹²² e per tale ragione non sono qualificate come intese anticoncorrenziali illecite, pur operando spesso in contesti monopolistici e coordinando le condizioni economiche delle licenze. Ciò

¹¹⁹ G. REMOTTI, *La gestione collettiva dei diritti d'autore e connessi*, cit., p. 99. M. L. BIXIO, *Modelli di gestione collettiva a tutela dei diritti d'autore*, cit., p. 24 s. Corte Giust. CE, 13 luglio 1989, causa 395/87, *Tournier*, p. 11. La Corte di Giustizia ha enfatizzato l'importanza del ruolo mediano tra aventi diritto e utilizzatori: "le società di gestione perseguono uno scopo legittimo quando si sforzano di salvaguardare i diritti e gli interessi dei loro aderenti nei confronti degli utilizzatori". G. M. RICCIO, *Copyright collecting societies e regole di concorrenza*, cit., p. 115 ss.

¹²⁰ Art. 36 Trattato di Roma 1957, oggi confluito nell'art. 36 TFUE. Tale disposizione consente le restrizioni alla libera circolazione delle merci giustificate da motivi di tutela della proprietà industriale e commerciale, purché non siano discriminatorie o restrittive nei confronti di alcuni Stati membri. Da questo principio la giurisprudenza trae la conclusione che il diritto comunitario non può incidere sull'esistenza dei diritti attribuiti dalle leggi di uno Stato membro in fatto di proprietà industriale e commerciale, ma soltanto sulle modalità di esercizio della privativa. Corte Giust. CE, 8 giugno 1971, causa 78/70, *Deutsche Grammophon c. Metro*, par.11, in *eur-lex.europa.eu*, 1971. C. MEO, *Gestione collettiva e mercato dei diritti d'autore*, Torino, 2023, p. 61 s.

¹²¹ Corte Giust. CE, 9 aprile 1987, causa 402/85, *Basset c. SACEM*, par. 16, in *eur-lex.europa.eu*, 1987.

¹²² Corte Giust. CE, 27 marzo 1974, n. 127/73, *BRT v. SABAM e FONIOR*, cit., par.8. La Corte evidenzia il fatto che gli autori non possono evitare di aderire alle *collecting*, stesso concetto emerge nella Commissione, 2 giugno 1971, GEMA, IV.26760, cit., in cui la Commissione riconosce che "la maggior parte dei diritti d'autore può essere gestita soltanto attraverso una società dei diritti d'autore".

non esclude tuttavia che esse vengano considerate a tutti gli effetti imprese ai fini del diritto della concorrenza e che, in quanto operatori sovente titolari di una posizione dominante, le loro condotte siano sottoposte a controllo antitrust¹²³.

Si afferma così il principio per cui i comportamenti restrittivi della concorrenza posti in essere dalle *collecting* possono essere considerati legittimi solo se “indispensabili” a consentire alla gestione collettiva di svolgere efficacemente la propria funzione¹²⁴. In questa fase vengono tollerate clausole statutarie che impongono ai titolari la cessione di intere categorie di diritti, mentre risultano incompatibili con il diritto comunitario quelle clausole che si estendono a tutti i diritti presenti e futuri¹²⁵ ovvero che vincolano i titolari per un periodo eccessivamente lungo¹²⁶. Allo stesso modo viene ritenuta contraria ai principi comunitari la prassi di rifiutare la gestione dei diritti di titolari stranieri¹²⁷.

La giurisprudenza e la prassi decisionale comunitaria riconoscono inoltre la funzione essenziale delle *blanket licenses*, cioè delle licenze aventi ad oggetto l'intero repertorio gestito dalla *collecting* in quanto strumenti idonei a ridurre i costi di transazione e a semplificare l'accesso alle opere da parte degli utilizzatori. Ciò non significa tuttavia che le società di gestione collettiva possano imporre liberamente qualsiasi livello tariffario: l'applicazione di corrispettivi eccessivi integra infatti un possibile abuso di posizione dominante¹²⁸.

¹²³ La Corte di giustizia ha affermato che le società di gestione collettiva non sono, di per sé, imprese incaricate della gestione di servizi di interesse economico generale ai sensi dell'art. 106 TFUE (già art. 90 TCEE), con la conseguenza che esse rientrano nell'ambito di applicazione delle norme sulla concorrenza. In particolare, nella sentenza Corte Giust. CE, 27 marzo 1974, n. 127/73, *BRT v. SABAM e FONIOR*, cit., par. 23, la Corte ha qualificato la *collecting* come “una società cui lo Stato non ha affidato alcun compito e che amministra invece interessi privati, ancorché relativi a diritti di proprietà intellettuale tutelati dalla legge”. Tuttavia, l'art. 106, par. 2, TFUE può trovare applicazione qualora allo stesso soggetto sia effettivamente affidata una missione di interesse economico generale, eventualmente accompagnata dall'attribuzione di diritti esclusivi a livello nazionale. G. REMOTTI, *La gestione collettiva dei diritti d'autore e connessi*, cit., p. 63.

¹²⁴ Tale principio implica una valutazione preliminare volta ad accertare se la restrizione della concorrenza posta in essere dalle società di gestione collettiva sia necessaria al conseguimento del loro scopo e, in particolare, se tale obiettivo non possa essere raggiunto mediante strumenti meno restrittivi. Tale analisi deve essere condotta secondo criteri oggettivi.

¹²⁵ Corte Giust. CE, 27 marzo 1974, n. 127/73, *BRT v. SABAM e FONIOR*, cit., par. 12 ss.

¹²⁶ Commissione CE, 2 giugno 1971, *GEMA*, cit. La società di gestione collettiva richiedeva la cessione dei diritti per un periodo minimo di sei anni; tuttavia, la Commissione ha ritenuto giustificabile un vincolo di durata non superiore a cinque anni.

¹²⁷ Corte Giust. CE, 2 marzo 1983, causa 7/82, *GVL c. Commissione*, in eur-lex.europa.eu, 1983, p. 483, parr. 54-56. La Corte qualifica come abuso di posizione dominante il rifiuto, da parte di una società di gestione titolare di un monopolio di fatto, di fornire i propri servizi a titolari non nazionali o non domiciliati, in quanto tale comportamento determina una discriminazione fondata sulla cittadinanza o sul domicilio. G. M. RICCIO, *Copyright collecting societies e regole di concorrenza*, cit., p. 111 s.

¹²⁸ Corte Giust. CE, 13 luglio 1989, causa 395/87, *Tournier*, cit., par. 38: la Corte afferma che, se una società di gestione collettiva in posizione dominante applica tariffe sensibilmente più elevate rispetto a quelle praticate negli altri Stati membri, e il confronto è effettuato su basi omogenee, tale differenza può costituire un indizio di abuso di posizione dominante. La Corte aggiunge che questa differenza non può essere giustificata richiamando gli elevati costi di gestione, quando tali costi derivano da inefficienze interne della società, anche legate alla struttura monopolistica del mercato. Cfr.

In una prima fase, pertanto, gli organi comunitari non mettono radicalmente in discussione il modello tradizionale della gestione collettiva: gli accordi di rappresentanza reciproca restano sostanzialmente ammessi, così come vengono tollerati alcuni meccanismi solidaristici interni alle *collecting* e la disciplina del settore continua quindi a essere affidata prevalentemente alle convenzioni internazionali e alle normative nazionali dei singoli Stati membri.

Negli anni Ottanta, con il rilancio del mercato unico europeo¹²⁹, si rafforza l'esigenza di armonizzare il diritto d'autore, sempre più considerato non solo come strumento di tutela individuale, ma anche come fattore strategico per la competitività dell'industria culturale: le direttive europee ampliano quindi la protezione dei diritti e i meccanismi di *enforcement*¹³⁰. In questo contesto le *collecting societies* vengono viste come attori chiave, in grado di rafforzare la posizione dei titolari dei diritti e di bilanciare interessi diversi; di conseguenza, tra gli anni Ottanta e Novanta si riducono gli interventi della Commissione europea nei loro confronti.

2.1.5 La distribuzione digitale dei contenuti e i suoi ostacoli

Il quadro muta profondamente all'inizio degli anni Duemila con la diffusione di Internet e con l'emergere dell'obiettivo europeo di realizzare un mercato unico digitale poiché con le tecnologie digitali si aprono nuove possibilità di diffusione dei contenuti culturali e si rende possibile una fruizione potenzialmente illimitata delle opere favorendo al contempo lo sviluppo dell'e-commerce e dei servizi online¹³¹. In tale scenario i contenuti creativi vengono considerati un fattore trainante dell'intero mercato digitale europeo.

Allo stesso tempo, però, la diffusione di massa delle opere sulla rete incontra un ostacolo strutturale proprio nel diritto d'autore che, fondandosi su una logica di esclusiva, impone agli utilizzatori di ottenere autorizzazioni per una quantità elevatissima di opere. In assenza di meccanismi efficienti di licenza la circolazione digitale dei contenuti si sviluppa spesso in forme non autorizzate con la conseguente mancata remunerazione dei titolari e il progressivo declino dei tradizionali supporti fisici come DVD e CD¹³².

G. M. RICCIO, *Copyright collecting societies e regole di concorrenza*, cit., p. 114 ss. M. DI GENOVA, *L'assetto delle società di gestione collettiva dei diritti d'autore e connessi al suo esercizio nel panorama europeo*, cit., p. 17 s.

¹²⁹ L'Atto Unico Europeo del 1986 aveva come obiettivo principale il completamento del mercato interno entro il 1993, attraverso la progressiva eliminazione degli ostacoli alla libera circolazione di merci, persone, servizi e capitali.

¹³⁰ C. MEO, *Gestione collettiva e mercato dei diritti d'autore*, cit., p. 67 ss.

¹³¹ M. L. BIXIO, *Modelli di gestione collettiva a tutela dei diritti d'autore*, cit., p. 21 ss. G. CASSANO – B. TASSONE – C. GALLI – V. FRANCESCHELLI, *Diritto industriale e diritto d'autore nell'era digitale*, cit., p. 107 ss.

¹³² G. CASSANO – B. TASSONE – C. GALLI – V. FRANCESCHELLI, *Diritto industriale e diritto d'autore nell'era digitale*, cit., p. 114 ss.

In una prima fase la distribuzione legale dei contenuti online in Europa stenta pertanto a decollare: i titolari dei diritti partecipano solo in misura limitata alle opportunità offerte dall'ambiente digitale e si diffonde il timore che Internet, anziché incentivare la produzione culturale, possa finire per disincentivarla¹³³. È da qui che sorge l'esigenza, avvertita a livello europeo, di semplificare l'accesso legale alle opere e di ridurre i costi transattivi connessi all'acquisizione delle autorizzazioni. In questa prospettiva la gestione collettiva torna ad assumere una centralità strategica: le *collecting* accentrano una massa di diritti e li concedono in licenza a chiunque ne faccia richiesta, trasformando di fatto l'esclusiva individuale in un sistema di accesso oneroso a repertori complessi e riducendo sensibilmente i costi di transazione per gli utilizzatori¹³⁴. Tale funzione appare particolarmente rilevante nel settore musicale in cui la molteplicità dei diritti e dei repertori rende particolarmente difficile una gestione individuale efficiente¹³⁵. Tuttavia il sistema continua a presentare limiti significativi poiché la distribuzione delle *royalties* risulta spesso lenta e imprecisa soprattutto nei confronti dei titolari stranieri i cui diritti sono gestiti mediante accordi di rappresentanza reciproca. Permangono, inoltre, criticità relative all'elevatezza delle tariffe, alla scarsa trasparenza e all'inefficienza di alcune modalità di gestione e in questo contesto diverse *major* iniziano a ritirare i propri repertori dal circuito tradizionale della gestione collettiva preferendo forme di gestione diretta o dedicata con una conseguente ulteriore frammentazione del mercato.

Secondo la Commissione Europea, l'arretratezza del sistema dipende in larga misura proprio dalla struttura monopolistica del mercato e dall'esistenza di accordi di rappresentanza reciproca che impediscono la concorrenza tra le *collecting*. Se in passato la segmentazione territoriale poteva giustificarsi in ragione delle difficoltà tecniche di controllo delle utilizzazioni all'estero, tale giustificazione viene meno nell'ambiente digitale in cui il monitoraggio e la gestione dei diritti possono avvenire su scala sovranazionale con costi molto inferiori¹³⁶. A partire dagli anni Duemila la Commissione adotta quindi una politica più rigorosa di applicazione del diritto della concorrenza nei confronti delle *collecting* con l'obiettivo dichiarato di superare i monopoli nazionali e aprire il mercato a dinamiche concorrenziali. Ciò non comporta, però, una negazione della funzione essenziale

¹³³ G. M. RICCIO, *Copyright collecting societies e regole di concorrenza*, cit., p. 4: "La possibilità di condividere le opere (in special modo le opere musicali e cinematografiche) e l'ascesa di forme di pirateria su scala mondiale hanno creato enormi problemi all'intera industria culturale, che, però, ha avuto la colpa – non ancora del tutto mondata – di essersi rapportata alle innovazioni tecnologiche in termini di rischio e mai di opportunità".

¹³⁴ Ivi, p. 43: "(...) il controllo sul trattamento risulta non solo troppo costoso, ma addirittura impraticabile per l'autore ed arduo per lo stesso ente di gestione. Si pensi all'infinità delle riproduzioni così dette «private», ovvero effettuate dai consumatori per l'uso personale".

¹³⁵ M. L. BIXIO, *Modelli di gestione collettiva a tutela dei diritti d'autore*, cit., p. 21 ss., p. 43 s. G. M. RICCIO, *Copyright collecting societies e regole di concorrenza*, cit., p. 66.

¹³⁶ Secondo gli organi comunitari, le società di gestione collettiva devono evolversi in linea con le novità tecnologiche; ma dai primi documenti riguardo tale argomento emerge come tale evoluzione debba essere di iniziativa delle stesse società, ed è per questo che non si interviene nel settore.

della gestione collettiva, ma al contrario, la Commissione continua a ritenere che l'aggregazione dei diritti in licenze collettive sia necessaria per consentire lo sviluppo di forme legali di distribuzione online e per garantire un'adeguata remunerazione dei titolari. Muta però il giudizio circa il carattere indispensabile delle tradizionali pratiche adottate dalle *collecting* e così vengono considerate illecite, ad esempio, le clausole statutarie che impediscono ai membri di gestire individualmente i propri diritti¹³⁷ così come vengono guardati con crescente sospetto i meccanismi redistributivi e solidaristici suscettibili di tradursi in trattamenti discriminatori. Analogamente risultano incompatibili con il diritto antitrust le clausole degli accordi di rappresentanza reciproca che impediscono a una *collecting* di concedere licenze a utilizzatori stabiliti al di fuori del proprio territorio di appartenenza¹³⁸.

La Commissione non ignora, tuttavia, il rischio che la concorrenza possa tradursi in una svalutazione dei repertori e per questo motivo, pur imponendo l'apertura del mercato, ammette che le *collecting* possano mantenere una certa coerenza nei prezzi dei repertori, purché competano almeno sulla componente tariffaria corrispondente al servizio di gestione. In sostanza, le società di gestione collettiva devono dimostrare che le eventuali restrizioni poste in essere siano realmente indispensabili per la tutela efficace degli interessi dei titolari.

2.1.6 Verso una disciplina europea della gestione collettiva

In questo quadro emerge la consapevolezza che le criticità della gestione collettiva non possano essere risolte dalle società stesse, ma richiedano invece un intervento regolatorio a livello europeo, soprattutto in relazione alle licenze multi-territoriali per l'utilizzo online delle opere musicali¹³⁹. Il sistema tradizionale, basato sugli accordi di rappresentanza reciproca consente di aggregare più repertori, ma resta ancorato a una logica territoriale, in forza della quale ciascuna *collecting* può concedere licenze soltanto per il proprio Stato determinando un modello multi-repertorio ma mono-territoriale.

¹³⁷ Commissione, 12 agosto 2002, *Banghalter e Homem Christo c. SACEM*. La Commissione esamina una clausola statutaria della SACEM che impediva l'ammissione di titolari intenzionati a riservarsi la gestione individuale di alcuni diritti. Tale clausola era tradizionalmente giustificata dall'esigenza di proteggere i titolari dal potere contrattuale degli utilizzatori e di garantire l'equilibrio economico del sistema di gestione collettiva, evitando fenomeni di selezione dei soli diritti meno remunerativi. Tuttavia, la Commissione rileva che, alla luce dell'evoluzione tecnologica e del mutato contesto di mercato, la gestione individuale è divenuta concretamente praticabile e può costituire un fattore di concorrenza. Di conseguenza, il rifiuto automatico di ammettere tali titolari è considerato abusivo. Resta tuttavia ammessa la possibilità per la società di subordinare la gestione individuale a una previa autorizzazione, purché il relativo rifiuto sia fondato su motivazioni oggettive e necessario al corretto funzionamento del sistema. G. M. RICCIO, *Copyright collecting societies e regole di concorrenza*, cit., p. 112 ss. M. DI GENOVA, *L'assetto delle società di gestione collettiva dei diritti d'autore e connessi al suo esercizio nel panorama europeo*, cit., p. 16 s.

¹³⁸ G. M. RICCIO, *Copyright collecting societies e regole di concorrenza*, cit., p. 119 s.

¹³⁹ L. MARCHEGIANI, *Le licenze multiterritoriali per l'uso online di opere musicali nella disciplina comunitaria della gestione collettiva dei diritti d'autore e dei diritti connessi*, in *Osservatorio del diritto civile e commerciale, Rivista semestrale*, 2/2013, p. 296 s.

Con l'avvento di Internet tale impostazione diventa sempre meno sostenibile e le *collecting* tentano inizialmente di adattare gli accordi di rappresentanza reciproca consentendo il rilascio di licenze multi-territoriali, ma accompagnano tale apertura con clausole che riservano la negoziazione agli operatori economicamente stabiliti nel territorio nazionale della *collecting* interessata, perpetuando così la frammentazione del mercato. Tali pratiche vengono considerate incompatibili con il diritto della concorrenza rafforzando l'idea della necessità di un intervento normativo europeo in grado di ridurre la frammentazione del mercato digitale, soprattutto nel settore musicale, e al tempo stesso di favorire una maggiore concorrenza tra le *collecting*.

Un primo tentativo in questa direzione è rappresentato dalla Raccomandazione della Commissione del 2005¹⁴⁰ che riconosce ai titolari dei diritti la libertà di scegliere la *collecting* cui affidare la gestione dei diritti per le utilizzazioni digitali anche su base multi-territoriale¹⁴¹ con l'obiettivo di mettere le società in concorrenza per l'acquisizione dei repertori. Tale impostazione tuttavia suscita forti critiche poiché tale libertà risulta accessibile solo ai titolari economicamente più forti, mentre la generalità degli autori tende a restare legata alla propria società nazionale. Ne deriva il rischio di concentrazione dei repertori più redditizi presso poche *collecting* efficienti, mentre quelli minori restano presso le società nazionali con conseguente aumento dei costi e indebolimento del loro ruolo¹⁴².

Viene inoltre evidenziato che, se la maggior parte dei titolari non cambia *collecting*, gli utilizzatori digitali restano comunque costretti a negoziare una molteplicità di licenze per cui la raccomandazione non riesce a garantire la formazione di veri sportelli unici per l'accesso ai repertori e il rischio ulteriore è che gli utilizzatori si limitino ad acquisire i repertori più forti, rinunciando ai repertori locali meno appetibili al fine di ridurre i costi transattivi. Negli anni successivi, infatti, si sviluppa un sistema “a doppio binario” in cui i grandi editori affidano i diritti digitali a entità specializzate, mentre i repertori minori restano nelle *collecting* tradizionali.

2.2 La Direttiva 2014/26/UE

Il fallimento della Raccomandazione del 2005¹⁴³ e la persistente frammentazione del mercato conducono all'adozione della Direttiva 2014/26/UE, anche nota come Direttiva Barnier, recepita in

¹⁴⁰ Commissione, 18 maggio 2005, *Raccomandazione sulla gestione transfrontaliera collettiva dei diritti d'autore e dei diritti connessi nel settore dei servizi musicali online autorizzati*, 2005/737/CE: le opere musicali rappresentano il settore che pone le maggiori difficoltà nell'acquisizione delle licenze, a causa della pluralità di diritti coinvolti (diritti d'autore e diritti connessi). Si tratta, inoltre, dell'ambito in cui la gestione collettiva è storicamente più diffusa. L. MARCHEGIANI, *Le licenze multiterritoriali per l'uso online di opere musicali nella disciplina comunitaria della gestione collettiva dei diritti d'autore e dei diritti connessi*, in *Osservatorio del diritto civile e commerciale*, Rivista semestrale, 2/2013, pp. 297.

¹⁴¹ *Ivi*, p. 302.

¹⁴² G. M. RICCIO, *Copyright collecting societies e regole di concorrenza*, cit., p. 67.

¹⁴³ *Ivi*, p. 159 ss.

Italia con il d.lgs. n. 35/2017: essa rappresenta il principale intervento normativo dell'Unione Europea in materia di gestione collettiva dei diritti d'autore e dei diritti connessi collocandosi all'esito del lungo processo evolutivo e del dibattito sviluppatosi nei decenni precedenti. La direttiva conferma il ruolo centrale della gestione collettiva e la libertà dei titolari di scegliere l'organismo di gestione (art. 5 par. 2)¹⁴⁴, ma riconosce che la sola apertura alla concorrenza non è sufficiente a risolvere i problemi del settore. Le *collecting* presentano infatti criticità strutturali come problemi di *governance*, conflitti tra categorie di titolari, scarsa incidenza decisionale dei membri e asimmetrie informative¹⁴⁵ che limitano l'efficienza del sistema. Per questo motivo la direttiva affianca alla liberalizzazione una disciplina volta a rafforzare trasparenza, *governance* e responsabilità delle *collecting*, nonché a facilitare le licenze multi-territoriali¹⁴⁶ e inoltre, tiene conto del rischio che la concorrenza possa marginalizzare i repertori meno commerciali compromettendo la diversità culturale. In definitiva la Direttiva 2014/26/UE mira a bilanciare apertura al mercato e tutela della funzione sociale della gestione collettiva: da un lato promuove l'efficienza e la concorrenza tra gli organismi di gestione, dall'altro garantisce la protezione dei repertori minori e la salvaguardia della diversità culturale.

2.2.1 Ambito di applicazione

L'ambito di applicazione della direttiva è delineato dall'art. 3 che definisce gli organismi di gestione collettiva come enti che gestiscono diritti d'autore o diritti connessi per conto di una pluralità di titolari dei diritti a vantaggio collettivo degli stessi e come finalità unica o principale¹⁴⁷. Perché ci sia attività di gestione collettiva, in primo luogo, è necessario che l'attività consista nella gestione di diritti d'autore o connessi, comprensiva delle principali funzioni tipiche dell'intermediazione rappresentate dalla negoziazione e concessione di licenze, dal controllo delle utilizzazioni, dalla riscossione dei proventi e dalla distribuzione delle somme dovute ai titolari¹⁴⁸ (considerando 2). Un ulteriore requisito è rappresentato dalla gestione "*per conto di una pluralità di titolari*"¹⁴⁹ restando

¹⁴⁴ Tale principio non risulta più circoscritto alle sole utilizzazioni digitali delle opere musicali, ma è stato esteso in via generale. Resta, altresì, ferma la possibilità per i titolari di procedere alla gestione individuale dei propri diritti.

¹⁴⁵ M. L. BIXIO, *Modelli di gestione collettiva a tutela dei diritti d'autore*, cit., p. 45 ss.

¹⁴⁶ La base giuridica della direttiva è rappresentata dagli artt. 50, 53 e 62 TFUE, relativi ai principi della libera circolazione dei servizi e della libertà di stabilimento. Essa si configura come un intervento di armonizzazione minima, lasciando agli Stati membri la facoltà di adottare disposizioni più rigorose nei confronti delle *collecting* stabilite nel proprio territorio.

¹⁴⁷ G. M. RICCIO, *Copyright collecting societies e regole di concorrenza*, cit., p. 12: "(...) e copyright collecting societies (CCS) sono quegli enti che svolgono una serie di attività relative all'intermediazione e alla gestione di diritti d'autore e diritti connessi in forma collettiva, per una molteplicità di titolari dei diritti", p. 168 ss. G. REMOTTI, *La gestione collettiva dei diritti d'autore e connessi*, cit., p. 145 s., p. 358. C. MEO, *Gestione collettiva e mercato dei diritti d'autore*, cit., p. 97 s.

¹⁴⁸ M. L. BIXIO, *Modelli di gestione collettiva a tutela dei diritti d'autore*, cit., p. 18. G. M. RICCIO, *Copyright collecting societies e regole di concorrenza*, cit., p. 13. G. REMOTTI, *La gestione collettiva dei diritti d'autore e connessi*, cit., pp. 147-152.

¹⁴⁹ G. REMOTTI, *La gestione collettiva dei diritti d'autore e connessi*, cit., p. 153. C. MEO, *Gestione collettiva e mercato dei diritti d'autore*, cit., p. 98 ss.

pertanto esclusi i casi in cui un soggetto gestisca i diritti riferibili ad un unico titolare, come avviene ad esempio, quando un editore affida ad un mandatario la gestione esclusiva del proprio repertorio. Tuttavia la prassi del mercato ha evidenziato situazioni più complesse, sicché la nozione di pluralità è interpretata in senso ampio, includendo anche ipotesi in cui i diritti gestiti siano riconducibili a più soggetti, anche indirettamente rappresentati: infatti, gli editori spesso detengono soltanto una parte dei diritti (ad esempio quelli di riproduzione), mentre altri diritti, come la comunicazione al pubblico, restano in capo agli autori e sono esercitati tramite le *collecting*. Ne consegue che, per consentire il rilascio di licenze complete, tali entità operano sulla base di una pluralità di incarichi provenienti sia dall'editore sia dalla *collecting* e in questi casi, quindi, deve ritenersi sussistente il requisito della pluralità dei titolari con conseguente applicabilità della direttiva.

Qualora un'entità controllata da una *collecting* gestisca effettivamente i diritti di un solo titolare sembrerebbe, in linea di principio, esclusa dall'ambito di applicazione, mancando il requisito della pluralità dei titolari. Tuttavia l'art. 2, par. 3 stabilisce che le disposizioni pertinenti si applicano anche alle entità controllate, direttamente o indirettamente, da un organismo di gestione collettiva, qualora esse svolgano attività che, se esercitate da quest'ultimo, rientrerebbero nell'ambito della direttiva. Ne consegue che tali soggetti, pur non qualificabili come organismi di gestione collettiva per carenza dei requisiti strutturali, non risultano integralmente sottratti alla regolazione europea, ma restano assoggettati alle norme relative all'attività concretamente esercitata, con particolare riguardo ai rapporti con i titolari dei diritti e con gli utilizzatori¹⁵⁰.

Pertanto, anche le società controllate incaricate di gestire i diritti di un solo editore non possono considerarsi del tutto escluse dall'applicazione della disciplina: in quanto soggetti che rappresentano i titolari, concedono licenze e distribuiscono i proventi, esse sono tenute al rispetto delle disposizioni relative sia ai rapporti con gli utilizzatori, sia alla gestione dei ricavi sia ai rapporti con i titolari stessi.

Resta fermo, tuttavia, che i diritti devono essere amministrati per conto dei titolari e ciò comporta, ai sensi del considerando 16, l'esclusione dall'ambito di applicazione della direttiva degli editori e dei produttori che esercitano i diritti nel proprio interesse¹⁵¹.

¹⁵⁰ G. REMOTTI, *La gestione collettiva dei diritti d'autore e connessi*, cit., pp. 158-165.

¹⁵¹ La direttiva esclude dal proprio ambito di applicazione gli editori (musicali, librari e giornalistici), nonché i produttori fonografici e audiovisivi e le emittenti. Gli editori si distinguono dalle società di gestione collettiva in quanto non operano quali fiduciari dei titolari dei diritti. La disciplina italiana del contratto di edizione prevede, infatti, che l'editore gestisca i diritti nel proprio interesse: ai sensi dell'art. 118 l. aut., egli acquista il diritto di pubblicare l'opera per proprio conto e a proprie spese. Ne consegue che l'editore gode di autonomia nelle scelte relative allo sfruttamento dell'opera, fermo restando l'obbligo di pubblicazione e messa in commercio, posto a tutela dell'autore quale parte debole del rapporto. cfr. *supra* § 1.7 *Circolazione del diritto*. La questione resta tuttavia oggetto di dibattito, poiché, pur essendo titolare dei diritti ceduti dagli autori, l'editore continua a operare in un contesto in cui permane l'interesse di questi ultimi a percepire i

Un ulteriore elemento qualificante è rappresentato dalla previsione secondo cui la gestione deve avvenire “*a vantaggio collettivo dei titolari*”, espressione non esplicitamente definita dalla direttiva¹⁵². Tale formula deve essere interpretata non come mera ripetizione del requisito della pluralità dei titolari, bensì come riferimento al fatto che l’attività di gestione deve essere organizzata in modo tale da realizzare un equilibrio tra gli interessi dei diversi aventi diritto. In effetti la gestione collettiva implica normalmente l’applicazione di condizioni uniformi a una pluralità di opere con il rischio che tali condizioni risultino più favorevoli per alcuni titolari e meno per altri. Il requisito del vantaggio collettivo va dunque inteso come obbligo per la *collecting* di bilanciare tali interessi, evitando così discriminazioni eccessive e garantendo una distribuzione equa dei benefici derivanti dalla gestione.

Questa interpretazione risulta coerente con la funzione economica della gestione collettiva che consiste nella riduzione dei costi di transazione e nella semplificazione dell’accesso ai repertori per gli utilizzatori. Anche nei casi in cui le *collecting* adottino criteri differenziati (ad esempio suddividendo il repertorio per generi o tipologie di utilizzo) permane comunque una dimensione di gestione comune che giustifica l’applicazione della direttiva. Al contrario restano esclusi gli enti che operano come meri mandatari individuali negoziando separatamente le condizioni per ciascun titolare e concedendo licenze per singole opere in assenza di una gestione unitaria del repertorio (considerando 16).

Parte della dottrina ha sostenuto una lettura più restrittiva dell’ambito di applicazione limitandolo alle *collecting* tradizionali caratterizzate da una gestione uniforme e centralizzata. Una simile interpretazione tuttavia rischierebbe di favorire fenomeni elusivi consentendo agli operatori di sottrarsi alla disciplina mediante una frammentazione artificiale dei servizi. Appare quindi preferibile un’interpretazione estensiva coerente con gli obiettivi di regolazione del mercato perseguiti dalla direttiva in modo da includere tutti i soggetti che operano, in concreto, come intermediari collettivi di diritti.

Occorre tuttavia considerare che la direttiva esclude espressamente alcune categorie di operatori (come editori, produttori fonografici) che gestiscono direttamente i diritti di cui sono titolari ed entità di gestione indipendente (EGI) che, pur svolgendo attività analoghe, operano con scopo di lucro e

proventi derivanti dallo sfruttamento delle opere; sotto tale profilo, egli potrebbe essere qualificato come soggetto che esercita diritti per conto di una pluralità di titolari. Ciò nondimeno, la direttiva esclude espressamente gli editori dal proprio ambito di applicazione, in quanto, ai sensi dell’art. 3, l’attività di gestione collettiva deve essere svolta in via esclusiva o principale. cfr. C. MEO, *Gestione collettiva e mercato dei diritti d’autore*, cit., p. 101.

¹⁵² G. REMOTTI, *La gestione collettiva dei diritti d’autore e connessi*, cit., pp. 154-158.

non sono controllate dai titolari dei diritti (considerando 16)¹⁵³. Tale esclusione riflette una scelta di regolazione asimmetrica volta a incidere principalmente sulle *collecting* tradizionali, storicamente caratterizzate da posizioni dominanti e da inefficienze strutturali, favorendo al contempo l'emersione di nuovi modelli di intermediazione al fine di stimolare la concorrenza.

Le *collecting* nazionali, inserite in sistemi regolatori eterogenei, hanno contribuito alla frammentazione del mercato europeo, ostacolando la prestazione transfrontaliera dei servizi di gestione. Diversamente altri intermediari, sottratti a tali vincoli, hanno potuto operare con maggiore flessibilità, sviluppando anche forme di licenza multi-territoriale.

Le nuove modalità di intermediazione non sono tuttavia esenti da criticità in quanto tendono a privilegiare i repertori di maggiore successo commerciale con il rischio di marginalizzare i titolari meno noti. In tale contesto alle *collecting* tradizionali continua ad essere riconosciuta una funzione essenziale anche sotto il profilo culturale e redistributivo.

La direttiva 2014/26/UE si inserisce, pertanto, in un più ampio processo evolutivo del diritto europeo della proprietà intellettuale e non ambisce a disciplinare in modo esaustivo l'intero mercato, concentrando il proprio intervento sul segmento delle *collecting* tradizionali, ritenuto maggiormente bisognoso di correttivi in termini di efficienza, trasparenza e governance. Ciò trova conferma nel fatto che alcune lacune lasciate aperte dalla direttiva sono state successivamente affrontate dalla direttiva 2019/790 che ha introdotto regole applicabili anche a categorie di intermediari inizialmente escluse dalla disciplina della gestione collettiva. Infine occorre ricordare che, ai sensi dell'art. 3, l'attività di gestione collettiva deve costituire la finalità unica o principale dell'ente. Restano pertanto escluse le imprese che svolgono tale attività in via meramente accessoria, come nel caso di associazioni di categoria che, accanto alla propria funzione rappresentativa, offrono ai membri servizi di gestione dei diritti solo in modo complementare¹⁵⁴.

2.2.2 Organismi di gestione collettiva ed entità di gestione indipendenti

Uno degli aspetti più innovativi della direttiva 2014/26/UE è rappresentato dalla distinzione tra organismi di gestione collettiva (OGC) ed entità di gestione indipendenti (EGI), che riflette l'evoluzione del mercato e l'emergere di modelli alternativi di intermediazione dei diritti¹⁵⁵.

¹⁵³ M. L. BIXIO, *Modelli di gestione collettiva a tutela dei diritti d'autore*, cit., p. 19. C. MEO, *Gestione collettiva e mercato dei diritti d'autore*, cit., p. 107.

¹⁵⁴ Con il recepimento della direttiva 2014/26/UE è previsto che lo statuto indichi la gestione collettiva dei diritti come oggetto sociale unico o principale.

¹⁵⁵ G. REMOTTI, *La gestione collettiva dei diritti d'autore e connessi*, cit., p. 166 ss.

Gli OGC sono enti caratterizzati dalla presenza di almeno uno dei seguenti elementi: la detenzione o il controllo in capo ai titolari dei diritti o ai loro rappresentanti (incluse altre *collecting societies* o associazioni di titolari), nonché l'assenza di scopo di lucro¹⁵⁶ (art. 3). Rientrano pertanto in tale categoria sia gli enti a base associativa, nei quali i titolari partecipano direttamente alla governance¹⁵⁷ sia gli organismi che, pur non essendo formalmente controllati dai titolari, operano senza fini lucrativi (considerando 14). Gli OGC rappresentano il modello tradizionale della gestione collettiva¹⁵⁸ e sono soggetti all'intero complesso delle disposizioni della direttiva che disciplinano in modo dettagliato la *governance* interna, i rapporti con i titolari e con gli utilizzatori, la gestione dei proventi e le condizioni per il rilascio di licenze multi-territoriali e su tali organismi grava inoltre un sistema di vigilanza pubblica da parte delle autorità nazionali¹⁵⁹.

Le EGI, invece, si caratterizzano per il fatto di operare con scopo di lucro e di non essere detenute né controllate, neppure parzialmente, dai titolari dei diritti: si tratta dunque di operatori che offrono servizi di gestione collettiva sul mercato perseguendo finalità imprenditoriali e distribuendo gli utili a soggetti terzi. A tali entità si applica un regime normativo significativamente più leggero limitato essenzialmente ad alcuni obblighi minimi in materia di trasparenza, di correttezza nelle negoziazioni e di vigilanza¹⁶⁰.

La distinzione tra OGC ed EGI solleva tuttavia rilevanti problemi interpretativi in riferimento al significato delle espressioni “detenzione” e “controllo”¹⁶¹. La qualifica di EGI richiede che l'ente non sia né detenuto né controllato neppure in parte da titolari di diritti; mentre un OGC deve essere detenuto o controllato dai titolari dei diritti e ne deriva pertanto la questione se una partecipazione di minoranza determini “detenzione o controllo” ai fini della direttiva.

¹⁵⁶ G. M. RICCIO, *Copyright collecting societies e regole di concorrenza*, cit., p. 13. G. CASSANO – B. TASSONE – C. GALLI – V. FRANCESCHELLI, *Diritto industriale e diritto d'autore nell'era digitale*, cit., p. 353.

¹⁵⁷ La maggior parte delle società di gestione collettiva operanti in Europa rientra in tale categoria. In Italia, la SIAE costituisce un chiaro esempio di organismo di gestione collettiva, in quanto è controllata dai titolari dei diritti che ne formano la base associativa ed è priva di scopo di lucro; il d.lgs. 35/2017, di recepimento della direttiva 2014/26/UE, l'ha espressamente ricompresa tra tali organismi. Analogamente, anche il Nuovo IMAIE, principale ente di gestione dei diritti degli artisti interpreti ed esecutori, rientra nella medesima categoria. C. MEO, *Gestione collettiva e mercato dei diritti d'autore*, cit., p. 111.

¹⁵⁸ M. L. BIXIO, *Modelli di gestione collettiva a tutela dei diritti d'autore*, cit., p. 68.

¹⁵⁹ In Italia tale funzione è affidata all'AGCOM: art. 40 d. lgs. 35/2017.

¹⁶⁰ La scelta di escludere le entità di gestione indipendenti (EGI) da gran parte degli obblighi previsti dalla direttiva ha suscitato diverse critiche. In particolare, si è osservato che tale esclusione potrebbe consentire alle società di gestione collettiva di aggirare la disciplina, costituendo entità controllate al fine di sottrarsi agli obblighi previsti. Tale rischio risulta tuttavia attenuato dall'art. 2, par. 3, della direttiva, che estende l'applicazione delle disposizioni anche alle entità controllate dalle *collecting*, qualora svolgano attività analoghe.

¹⁶¹ G. REMOTTI, *La gestione collettiva dei diritti d'autore e connessi*, cit., p. 391 ss. C. MEO, *Gestione collettiva e mercato dei diritti d'autore*, cit., p. 113 ss.

Non appare quindi convincente un'interpretazione meramente formale, secondo cui anche una partecipazione minima da parte di titolari sarebbe sufficiente a qualificare un ente come OGC, poiché ciò condurrebbe a risultati irragionevoli, consentendo di alterare la qualificazione giuridica dell'organismo senza incidere sulla sua struttura sostanziale. È preferibile, invece, un'interpretazione funzionale coerente con la *ratio* della direttiva e in tale prospettiva le nozioni di “*detenzione e controllo*” devono essere intese come riferite alla capacità effettiva dei titolari dei diritti di influenzare le decisioni dell'organismo: esse richiamano, infatti, situazioni in cui l'ente è sottoposto in misura significativa al potere decisionale dei titolari al punto da rifletterne gli interessi collettivi.

Questa lettura trova conferma nella finalità stessa della direttiva che mira a disciplinare gli organismi caratterizzati da una struttura partecipativa in cui i titolari dei diritti esercitano poteri di indirizzo e controllo sulla gestione. È proprio in tali contesti che emergono le principali criticità che la direttiva intende affrontare, quali i problemi di agenzia derivanti dalla dispersione della membership e i conflitti di interesse tra diverse categorie di titolari (autori, editori, produttori). Da un lato, infatti, la frammentazione della base associativa può determinare un'insufficiente attività di controllo sull'operato degli amministratori con il conseguente rischio di inefficienze gestionali e dall'altro lato la partecipazione attiva dei titolari può generare conflitti interni consentendo ad alcune categorie economicamente più forti di orientare la gestione a proprio vantaggio.

Alla luce di tali considerazioni si deve ritenere che una società partecipata in misura meramente minoritaria dai titolari, senza che questi possano esercitare un'influenza significativa sulle decisioni, non possa essere qualificata come OGC, ma debba essere ricondotta alla categoria delle EGI. Diversamente, qualora i titolari dispongano di poteri tali da incidere, anche solo parzialmente sulle scelte strategiche dell'ente (ad esempio attraverso diritti di veto o clausole statutarie) si configura una situazione di controllo rilevante ai fini della qualificazione come OGC.

La distinzione tra OGC ed EGI riflette una scelta di politica del diritto volta a bilanciare esigenze diverse: da un lato, si intende sottoporre a una disciplina più rigorosa gli organismi tradizionali, caratterizzati da posizioni dominanti e da una struttura corporativa e dall'altro si mira a favorire l'ingresso di nuovi operatori sul mercato attraverso un regime normativo più flessibile e capace di incentivare la concorrenza¹⁶². In dottrina tale evoluzione è stata interpretata come espressione del passaggio da un modello di gestione collettiva chiuso e tendenzialmente monopolistico a un sistema

¹⁶² A. GIANNACCARI, *Siae, gestione collettiva dei diritti e monopolio al vaglio antitrust*, in *Mercato Concorrenza Regole, Rivista quadrimestrale*, 3/2018, p. 538. G. CASSANO – B. TASSONE – C. GALLI – V. FRANCESCHELLI, *Diritto industriale e diritto d'autore nell'era digitale*, cit., p. 349 s., p. 352 s.

più aperto e pluralistico nel quale coesistono diverse forme di intermediazione pur nel rispetto delle esigenze di tutela dei titolari dei diritti.

2.3 Rapporti tra organismi e titolari dei diritti

La Direttiva 2014/26/UE non si limita a definire gli organismi di gestione collettiva e a disciplinarne la struttura, ma interviene in modo puntuale sul rapporto che lega tali organismi ai titolari dei diritti che li mandano¹⁶³. Tale rapporto è governato da un insieme di principi e regole che mirano a garantire, da un lato la libertà e l'autonomia dei titolari nella scelta e nella gestione dell'incarico e dall'altro il corretto funzionamento dell'organismo nell'interesse collettivo di tutti i rappresentati.

2.3.1 Il principio della libertà di scelta

La Direttiva 2014/26/UE si fonda sul riconoscimento, in capo ai titolari dei diritti, del principio della libertà di scelta dell'organismo cui affidare la gestione. Ai sensi dell'art. 5 (recepito in Italia dall'art. 4, co. 2, d.lgs. n. 35/2017), i titolari possono conferire l'incarico a qualsiasi OGC, anche situato in un altro Stato membro scegliendo quindi liberamente diritti, opere e territori¹⁶⁴.

Tale previsione impone agli Stati membri di rimuovere gli ostacoli alla libera prestazione dei servizi di gestione collettiva e vieta agli organismi di introdurre condizioni discriminatorie basate sulla nazionalità o sulla residenza dei titolari¹⁶⁵. La libertà di scelta riguarda anche l'oggetto dell'incarico rendendo incompatibili le pratiche che imponevano la cessione globale di tutti i diritti¹⁶⁶ e perciò in questa prospettiva la direttiva riconosce anche il diritto di revoca o di ritiro dei diritti conferiti con un preavviso non superiore a sei mesi¹⁶⁷. Tuttavia tale libertà incontra un limite negli obblighi che gli organismi possono imporre ai titolari, purché oggettivamente necessari per la tutela dei diritti o per la gestione efficace degli stessi (art. 4) e questa previsione recepisce il principio, elaborato in ambito antitrust, secondo cui le restrizioni alla concorrenza sono ammesse solo se indispensabili al funzionamento della gestione collettiva¹⁶⁸. L'evoluzione tecnologica e l'apertura del mercato alla

¹⁶³ G. REMOTTI, *La gestione collettiva dei diritti d'autore e connessi*, cit., p. 309 ss.

¹⁶⁴ *Ivi*, p. 243 ss. C. MEO, *Gestione collettiva e mercato dei diritti d'autore*, cit., p. 116 ss.

¹⁶⁵ Corte Giust. CE, 2 marzo 1983, causa 7/82, *GVL c. Commissione*, cit., p. 483, par. 54-56. Si fa riferimento a tutte le regole nazionali che hanno istituito monopoli legali a favore di determinate *collecting* nazionali. G. M. RICCIO, *Copyright collecting societies e regole di concorrenza*, cit., p. 111 ss.

¹⁶⁶ Tali comportamenti sono stati ritenuti contrari all'art. 102 TFUE dall'AGCM (prov. 25 settembre 2018, n. A508, *SAIE*, par. 43 ss. e 198 ss.), che ha censurato, tra l'altro, la prassi consistente nell'imporre ai titolari l'affidamento in esclusiva di tutti i diritti, presenti e futuri, con conseguente limitazione della libertà di scelta e dell'apertura alla concorrenza, in contrasto anche con i principi sanciti dalla direttiva 2014/26/UE.

¹⁶⁷ G. M. RICCIO, *Copyright collecting societies e regole di concorrenza*, cit., p. 178 s. Il d. lgs. 35/2017 di recepimento prevede che tale preavviso non possa essere inferiore a quattro mesi. G. REMOTTI, *La gestione collettiva dei diritti d'autore e connessi*, cit., p. 246 e p. 320.

¹⁶⁸ G. REMOTTI, *La gestione collettiva dei diritti d'autore e connessi*, cit., p. 249.

concorrenza hanno portato a un'interpretazione più restrittiva del requisito di necessità. Permangono tuttavia elementi che limitano la piena mobilità dei titolari come la struttura territoriale del settore e le asimmetrie informative che possono determinare fenomeni di *lock-in* e la direttiva interviene proprio su questo piano imponendo agli organismi obblighi di trasparenza e informazione tra cui quello di comunicare ai titolari il diritto di rivolgersi ad altri organismi e di revocare l'autorizzazione. Il principio della libertà di scelta segna il passaggio da un sistema tradizionalmente monopolistico a un modello più aperto e concorrenziale nel quale la tutela dei titolari è affidata non solo alla regolazione, ma anche alla possibilità di selezionare l'intermediario più efficiente.

2.3.2 Le clausole di esclusiva

Tra le restrizioni tradizionalmente imposte dalle *collecting* ai titolari rientrano le clausole di esclusiva finalizzate a evitare che uno stesso diritto sia affidato a più organismi di gestione e conseguentemente tali clausole sollevano rilevanti dubbi sotto il profilo concorrenziale in quanto limitano la possibilità di scelta dei titolari e riducono la competizione tra organismi. Tuttavia esse trovano una possibile giustificazione nelle esigenze di efficienza della gestione collettiva: la pluralità di organismi competenti sul medesimo diritto potrebbe infatti generare incertezza negli utilizzatori, duplicazioni di pagamento e sovrapposizioni nelle attività di controllo. In questa prospettiva le clausole di esclusiva possono rientrare tra le restrizioni oggettivamente necessarie ai sensi dell'art. 4¹⁶⁹.

La direttiva interviene espressamente solo in relazione agli accordi di rappresentanza tra OGC vietando le clausole di esclusiva nei casi di licenze multi-territoriali in ambito musicale (art. 29), al fine di evitare fenomeni di chiusura del mercato.

Particolarmente controversa è la questione se un OGC possa vietare ai titolari di concedere licenze dirette. Secondo un primo orientamento la gestione individuale rappresenta uno strumento di pressione concorrenziale sulle *collecting* e pertanto, non dovrebbe essere limitata¹⁷⁰. Secondo un diverso orientamento, invece, tale facoltà rischierebbe di indebolire il potere contrattuale dell'organismo con effetti negativi per l'intera collettività dei titolari¹⁷¹.

La direttiva non risolve espressamente il problema: l'art. 5, par. 3 infatti riconosce ai titolari la possibilità di concedere licenze individuali per usi non commerciali lasciando incerta la disciplina degli usi commerciali. Tuttavia una clausola che vieti in modo generalizzato la gestione individuale

¹⁶⁹ Ivi, pp. 250-254. C. MEO, *Gestione collettiva e mercato dei diritti d'autore*, cit., pp. 120-125.

¹⁷⁰ In Italia, la possibilità di gestione individuale è espressamente prevista dalla legge: si veda l'art. 180, comma 5, l. aut.

¹⁷¹ Tale impostazione è condivisa dalla Commissione, la quale riconosce che la gestione individuale dei diritti può produrre effetti negativi sull'efficiente gestione del repertorio da parte delle società di gestione collettiva.

deve essere valutata alla luce dell'art. 4 e dunque può essere ammessa solo se oggettivamente necessaria. Sotto questo profilo, un divieto generalizzato appare difficilmente giustificabile e sproporzionato potendo gli stessi obiettivi essere perseguiti mediante strumenti meno restrittivi.

2.3.3 *L'oggetto del conferimento e i diritti necessari allo sfruttamento*

Molte forme di sfruttamento delle opere, soprattutto in ambito digitale, implicano l'esercizio congiunto di più diritti esclusivi, in particolare quelli di riproduzione e di comunicazione al pubblico. Sebbene tali diritti siano giuridicamente distinti, essi risultano frequentemente inscindibili sul piano economico rendendo problematica una gestione separata. Per evitare inefficienze e conflitti tra organismi appare funzionale concentrare presso un unico soggetto tutti i diritti necessari allo sfruttamento considerato. In questa direzione si era già espressa la Commissione europea nel caso *GEMA*¹⁷² affermando che, pur dovendo essere garantita la libertà dei titolari nella scelta dei diritti da affidare, le *collecting* possono richiedere il conferimento di diritti appartenenti alla medesima "categoria economica"¹⁷³. Questa impostazione sembra, a prima vista, entrare in tensione con il principio di indipendenza dei diritti d'autore (art. 19 l. aut.), secondo cui ciascun diritto è autonomo¹⁷⁴. Tuttavia, tale principio non è assoluto e infatti l'art. 119 l. aut. prevede che il trasferimento di un diritto comprenda anche quelli necessariamente dipendenti, ossia indispensabili alla realizzazione della funzione economica del contratto. Ne deriva che la richiesta di conferimento congiunto può ritenersi legittima ove funzionalmente giustificata mentre, in presenza di titolari diversi di diritti sulla medesima opera, deve prevalere la libertà individuale, anche a costo di una maggiore complessità gestionale.

2.3.4 *L'obbligo di assumere l'incarico*

Gli OGC sono tenuti ad accettare l'incarico conferito dai titolari dei diritti salvo nel caso che sussistano ragioni oggettivamente giustificate oppure che la gestione richiesta esuli dal loro ambito di attività (art. 5, par. 2)¹⁷⁵. Se in passato tale obbligo trovava fondamento nella posizione monopolistica delle *collecting*¹⁷⁶, nella direttiva esso assume una portata più ampia, applicandosi

¹⁷² Commissione CE, 2 giugno 1971, *GEMA*, IV. 26760, n. 71/224/CEE, cit.

¹⁷³ G. REMOTTI, *La gestione collettiva dei diritti d'autore e connessi*, cit., pp. 254-261.

¹⁷⁴ cfr. *supra* § 1.4.2 *Diritti patrimoniali d'autore*. G. M. RICCIO, *Copyright collecting societies e regole di concorrenza*, cit., p. 67.

¹⁷⁵ G. REMOTTI, *La gestione collettiva dei diritti d'autore e connessi*, cit., p. 245 ss., pp. 261-269, p. 320. C. MEO, *Gestione collettiva e mercato dei diritti d'autore*, cit., pp. 130-137.

¹⁷⁶ In Italia, alla SIAE è tradizionalmente applicato l'art. 2597 c.c., che impone al monopolista l'obbligo di contrarre a condizioni non discriminatorie. Il rifiuto di gestire i diritti può inoltre integrare un illecito antitrust, specie se riguarda titolari stranieri. La regolamentazione delle *collecting* non si giustifica solo per la loro natura monopolistica, ma anche per finalità di interesse generale, quali la tutela della cultura e la garanzia di accesso al mercato anche per opere meno remunerative. In tale prospettiva, la SIAE è tenuta a non rifiutare incarichi, in virtù della sua funzione solidaristica e della necessità di assicurare la gestione anche dei diritti economicamente meno appetibili.

anche in contesti concorrenziali. La norma risponde all'esigenza di evitare fenomeni di selezione dei repertori che potrebbero condurre all'esclusione delle opere meno remunerative. In tal senso l'obbligo di contrarre si configura come strumento di tutela della diversità culturale e di garanzia dell'accesso al mercato¹⁷⁷. Le cause di rifiuto devono essere interpretate restrittivamente e non possono fondarsi sulla scarsa redditività dei diritti¹⁷⁸ e l'organismo può invece legittimamente rifiutare l'incarico quando i diritti non rientrino nel proprio ambito di attività che può essere definito nello statuto, purché tale delimitazione non sia arbitraria.

2.3.5 Il principio dell'interesse collettivo

Gli OGC devono agire nell'interesse dei titolari dei diritti che rappresentano (art. 4) pure se ciò appare ridondante rispetto alla definizione stessa di OGC che già presuppone un'attività svolta "per conto" dei titolari anche se una lettura coordinata con altre disposizioni della direttiva consente di attribuire al principio un significato più specifico. In particolare il considerando 22 e l'art. 10 fanno riferimento all'interesse collettivo dei titolari chiarendo che l'OGC non deve limitarsi ad agire nell'interesse di singoli soggetti, ma deve perseguire un interesse comune all'insieme dei titolari rappresentati. Esso non introduce un obbligo autonomo, ma opera come criterio interpretativo generale volto a orientare l'applicazione delle regole di condotta previste dalla direttiva. In questo senso l'OGC è chiamato a svolgere una funzione di bilanciamento tra interessi potenzialmente divergenti garantendo una gestione equa, trasparente ed equilibrata¹⁷⁹.

2.3.6 Applicazioni del principio: doveri di condotta

Il principio dell'interesse collettivo trova concreta attuazione nelle discipline relative alla gestione economica. Per quanto concerne le detrazioni e i costi di gestione gli OGC coprono i costi della propria attività mediante detrazioni applicate alle *royalties* raccolte generalmente in misura percentuale e questo sistema comporta che i titolari di maggiore successo contribuiscano in misura più elevata consentendo anche ai titolari meno remunerativi di beneficiare della gestione collettiva. L'art. 12 stabilisce che le spese di gestione non devono superare i costi giustificati e documentati e tale disposizione non impone una perfetta corrispondenza tra costi e singoli titolari, ma mira a evitare che vengano imputati costi inefficienti o non trasparenti rimanendo quindi possibile una redistribuzione dei costi, purché i criteri siano chiari e comunicati ai titolari¹⁸⁰. Nella ripartizione dei

¹⁷⁷ M. L. BIXIO, *Modelli di gestione collettiva a tutela dei diritti d'autore*, cit., p. 56. G. CASSANO – B. TASSONE – C. GALLI – V. FRANCESCHELLI, *Diritto industriale e diritto d'autore nell'era digitale*, cit., p. 717.

¹⁷⁸ G. M. RICCIO, *Copyright collecting societies e regole di concorrenza*, cit., p. 69 ss.

¹⁷⁹ G. REMOTTI, *La gestione collettiva dei diritti d'autore e connessi*, cit., p. 238 ss. G. M. RICCIO, *Copyright collecting societies e regole di concorrenza*, cit., p. 188 ss.

¹⁸⁰ *Ivi*, p. 327 s. e p. 330 ss.

proventi, in linea teorica, questi dovrebbero essere distribuiti in base all'effettivo utilizzo delle opere: tramite gli artt. 13 e 16, la direttiva impone una distribuzione diligente e il più possibile aderente agli utilizzi reali, rafforzata dagli obblighi di monitoraggio e rendicontazione (considerando 26 e art. 27) limitando criteri approssimativi, ammessi solo in via residuale¹⁸¹. Anche la determinazione delle tariffe riflette un bilanciamento tra interessi divergenti, tariffe elevate massimizzano i ricavi, ma rischiano di escludere utilizzatori minori che rappresentano spesso l'unico canale di diffusione per opere di nicchia e l'art. 16, par. 2 richiede che le tariffe siano ragionevoli e proporzionate al valore economico dell'utilizzo, imponendo una differenziazione in base alle caratteristiche del licenziatario: sistemi proporzionali (ad esempio, basati sui ricavi) risultano quindi preferibili rispetto a tariffe fisse elevate.

2.3.7 Interesse collettivo e governance

Il principio dell'interesse collettivo si applica all'intera attività dell'OGC e quindi non riguarda solo gli amministratori, ma anche le decisioni adottate dall'assemblea generale dei membri, cui la direttiva attribuisce importanti funzioni di indirizzo gestionale (art. 8). Sebbene la direttiva imponga una rappresentanza equilibrata (art. 6, par. 3), nella prassi possono emergere squilibri dovuti alla maggiore influenza dei titolari economicamente più rilevanti¹⁸² e a ciò si aggiunge un ulteriore elemento critico: l'assemblea rappresenta soltanto i titolari "membri" dell'OGC, mentre l'organismo gestisce diritti anche per conto di altri titolari privi di diritti partecipativi. Ne consegue quindi che la volontà assembleare non coincide necessariamente con l'interesse collettivo di tutti i titolari rappresentati e che le decisioni assembleari non possono essere considerate insindacabili, ma devono comunque rispettare il principio di cui all'art. 4, confermato anche dall'art. 8, par. 5, secondo cui l'assemblea esercita le proprie competenze nel rispetto delle disposizioni della direttiva, comprese quelle relative ai doveri di condotta. In definitiva anche l'assemblea è vincolata al rispetto dell'interesse collettivo e non può adottare decisioni che favoriscano esclusivamente determinate categorie di titolari a scapito delle altre.

¹⁸¹ Sebbene il criterio di riparto delle royalties debba, in linea di principio, riflettere gli utilizzi effettivi delle opere, persistono possibili conflitti di interesse tra i titolari. Nel settore dello streaming si contrappongono due modelli principali: il sistema *user-centric*, che distribuisce i ricavi in base agli ascolti del singolo utente, e il modello *pro rata*, che li ripartisce in proporzione agli utilizzi complessivi sulla piattaforma. Secondo parte della dottrina, il primo potrebbe avvantaggiare gli artisti meno noti, ma le evidenze empiriche più recenti tendono a ridimensionare tale effetto. C. MEO, *Gestione collettiva e mercato dei diritti d'autore*, cit., pp. 140-148

¹⁸² C. MEO, *Gestione collettiva e mercato dei diritti d'autore*, cit., pp. 148 ss.

2.3.8 La separazione dei repertori

Negli ultimi anni alcune *collecting* hanno separato parte del repertorio in particolare quello di grandi editori affidandolo a società controllate che offrono condizioni più favorevoli e sebbene la direttiva non vieti tali operazioni e ne affidi la decisione all'assemblea (art. 8), esse devono essere valutate alla luce del principio dell'interesse collettivo¹⁸³. La separazione dei repertori solleva, in primo luogo, criticità sotto il profilo economico poiché se alcuni titolari beneficiano di condizioni più vantaggiose, quali detrazioni ridotte o esenzioni, i relativi costi ricadono sugli altri generando una disparità difficilmente compatibile con una gestione equa. Anche in assenza di vantaggi diretti, la separazione dei repertori può indebolire il potere contrattuale della *collecting* e aumentare i costi per gli utilizzatori che potrebbero limitarsi a licenziare i contenuti più rilevanti penalizzando il repertorio meno noto. Sebbene possano esistere ipotesi in cui la separazione produca efficienze (ad esempio tra repertori diversi), in mancanza di meccanismi che garantiscano la condivisione dei benefici tali operazioni rischiano di favorire solo i titolari più forti e per questo la creazione di entità controllate con condizioni preferenziali appare, in linea generale, incompatibile con il principio dell'interesse collettivo, per cui in ogni caso decisioni di questo tipo devono essere adeguatamente motivate e soggette a controllo in conformità agli obblighi di gestione prudente e trasparente (art. 10).

2.4 L'organizzazione interna degli organismi di gestione collettiva

Le modalità di gestione dei diritti da parte delle *collecting* non sono definite in modo dettagliato al momento dell'incarico, ma dipendono da fattori variabili e sono rimesse alle decisioni dell'organismo secondo lo statuto¹⁸⁴. Questa discrezionalità comporta il rischio di scelte inefficienti o non pienamente allineate agli interessi dei titolari. Sebbene le *collecting* siano strutturate come organizzazioni partecipate dai titolari, il controllo interno risulta debole a causa della frammentazione della partecipazione, dell'elevato numero di membri e dei conflitti di interesse tra le diverse categorie. Ne deriva un ampio margine decisionale in capo agli amministratori, difficilmente controbalanciato da un controllo effettivo. Anche le soluzioni volte a rafforzare la governance, come l'attribuzione di maggiore peso ai titolari economicamente più rilevanti, presentano criticità, poiché rischiano di alterare l'equilibrio tra interessi divergenti. Nonostante tali inefficienze, le *collecting* restano centrali, soprattutto nei mercati digitali, per la funzione di aggregazione dei diritti e la direttiva interviene quindi rafforzando la governance interna e la partecipazione dei titolari, pur senza imporre un modello organizzativo uniforme, ma limitandosi a fissare principi generali.

¹⁸³ *Ivi*, pp. 150-154.

¹⁸⁴ *Ivi*, p. 155 s.

2.4.1 Criteri di adesione e partecipazione dei titolari

Ai sensi dell'art. 6 della direttiva il titolare che conferisce l'incarico a un OGC può acquisire anche la qualità di membro, con conseguente partecipazione ai processi decisionali. Dunque l'OGC è un ente a struttura aperta cioè che, in un momento successivo alla costituzione, possono aderirvi nuovi titolari¹⁸⁵. Tuttavia l'adesione non è automatica: l'organismo può prevedere requisiti ulteriori con la conseguenza che alcuni titolari, pur rappresentati, restano esclusi dalla membership. Tali criteri non sono però rimessi alla piena discrezionalità dell'OGC: essi devono essere trasparenti, cioè formulati in modo tale da rendere prevedibile la loro applicazione¹⁸⁶ ed oggettivi e non discriminatori, nel senso che eventuali differenze di trattamento devono essere giustificate e proporzionate¹⁸⁷. Sono quindi vietati criteri arbitrari o fondati su elementi come nazionalità, residenza o appartenenza a determinate categorie di titolari e allo stesso modo non è ammissibile escludere intere categorie (ad esempio gli autori) dalla partecipazione all'organismo pur accettandone i diritti in gestione.

Più complessa è la valutazione di criteri basati su soglie economiche o quantitative, come il numero di opere o l'ammontare delle *royalties*. Tali requisiti possono essere giustificati dall'esigenza di garantire un funzionamento efficiente dell'assemblea, ma devono rispettare il principio di proporzionalità evitando di escludere in modo eccessivo titolari "minori" o produzioni di nicchia. Infine, sebbene i criteri di adesione siano stabiliti e modificati dall'assemblea, questa non può operare in modo arbitrario, essendo vincolata ai principi della direttiva e soggetta al controllo di un'autorità esterna indipendente¹⁸⁸. La disciplina europea tende dunque a impedire che i membri già presenti possano ostacolare l'ingresso di nuovi titolari in possesso dei requisiti statuari¹⁸⁹. In questa prospettiva l'apertura dell'organismo non assume soltanto un rilievo formale, ma costituisce una condizione essenziale per assicurare una partecipazione effettiva dei titolari alla formazione delle decisioni collettive. Tale conclusione è confermata dalla formulazione dell'art. 6, che impone

¹⁸⁵ G. REMOTTI, *La gestione collettiva dei diritti d'autore e connessi*, cit., p. 371.

¹⁸⁶ Secondo l'art. 6 par. 2 i requisiti di adesione devono essere stabiliti nello statuto o nelle condizioni di adesione e devono essere pubblicamente accessibili.

¹⁸⁷ G. REMOTTI, *La gestione collettiva dei diritti d'autore e connessi*, cit., p. 371: "L'art. 5 co. 1 l.g.c. precisa che i requisiti di adesione all'OGC, devono essere «basati su criteri oggettivi, trasparenti e non discriminatori, e [...] stabiliti nello statuto o nelle condizioni di adesione all'organismo di gestione collettiva»."

¹⁸⁸ C. MEO, *Gestione collettiva e mercato dei diritti d'autore*, cit., pp. 158-165.

¹⁸⁹ Gli artt. 2527 e 2528 c.c. prevedono che i requisiti di ammissione alle società siano non discriminatori e che la decisione sull'ingresso spetti al consiglio di amministrazione, con possibilità di riesame da parte dell'assemblea. Tuttavia, secondo l'orientamento prevalente, l'aspirante socio non ha un diritto soggettivo all'ammissione, trattandosi di una scelta discrezionale. Un eventuale rifiuto ingiustificato può dar luogo a tutela risarcitoria o all'intervento delle autorità di vigilanza, ma non consente di ottenere giudizialmente l'ammissione. Parte della dottrina, tuttavia, riconosce una tutela più intensa, specie quando l'accesso alla società è essenziale per l'esercizio di un'attività economica. G. REMOTTI, *La gestione collettiva dei diritti d'autore e connessi*, cit., p. 373.

all'OGC di accettare come membri i soggetti che soddisfano i requisiti, nonché dall'obbligo di motivare eventuali rifiuti, che presuppone la possibilità di un controllo anche giurisdizionale.

2.4.2 I membri non titolari di diritti

La direttiva consente che tra i membri dell'OGC vi siano anche soggetti diversi dai titolari dei diritti, come altre *collecting* o associazioni che li rappresentano (art.3, lett. d.)¹⁹⁰ e tale apertura risponde all'esigenza di includere nei processi decisionali anche gli organismi che, attraverso accordi di rappresentanza, partecipano alla gestione dei proventi. In generale la presenza di soggetti non titolari è ammessa, purché il controllo dell'organismo resti in capo ai titolari dei diritti¹⁹¹. Tuttavia i non titolari non possono essere qualificati come "membri" ai sensi della direttiva (art. 3) e non partecipano alle decisioni riservate all'assemblea dei titolari potendo intervenire solo nelle altre attività dell'ente. Resta comunque possibile che lo statuto limiti o escluda del tutto l'ingresso di soggetti non titolari. In mancanza di tali limiti si pone il problema se un loro ingresso massiccio possa trasformare l'OGC in un'EGI con conseguenze rilevanti sul piano organizzativo e sull'applicazione della direttiva. La soluzione dipende dalla struttura dell'ente e negli organismi senza scopo di lucro, la qualifica di OGC non è influenzata dalla composizione dei membri¹⁹². Negli enti con scopo di lucro, invece, è necessario che il controllo resti in capo ai titolari. Poiché la direttiva impone che le decisioni fondamentali siano riservate all'assemblea dei titolari, un eventuale mutamento del controllo richiederebbe una modifica statutaria che rientra nelle competenze dell'assemblea dei titolari dei diritti e in assenza di tale modifica l'ingresso di soggetti non titolari non incide sulla qualificazione dell'ente come OGC.

2.4.3 L'assemblea generale dei membri

L'assemblea generale rappresenta l'organo centrale degli OGC cui partecipano i membri con diritto di voto. Ad essa la direttiva attribuisce competenze molto ampie (art. 10) che includono non solo decisioni tipicamente "assembleari" (come modifiche statutarie o nomina degli amministratori), ma anche scelte strategiche relative alla gestione del repertorio, quali la distribuzione dei proventi, le detrazioni, gli investimenti e le operazioni straordinarie¹⁹³. L'obiettivo è quello di rafforzare il potere di indirizzo dei titolari riducendo la discrezionalità degli amministratori e per quanto riguarda le materie non espressamente riservate ai titolari segue la disciplina del modello giuridico scelto. La

¹⁹⁰ G. REMOTTI, *La gestione collettiva dei diritti d'autore e connessi*, cit., p. 328.

¹⁹¹ *Ibidem.* cfr. *supra* § 2.2.2 *Organismi di gestione collettiva ed entità di gestione indipendenti*

¹⁹² Ai sensi dell'art. 3, il mutamento della compagine associativa derivante dall'ingresso di soggetti non titolari non è idoneo a modificare la disciplina applicabile all'ente. C. MEO, *Gestione collettiva e mercato dei diritti d'autore*, cit., p. 171 s.

¹⁹³ G. REMOTTI, *La gestione collettiva dei diritti d'autore e connessi*, cit., p. 328, p. 336 ss., p. 388 ss.

direttiva non impone uno specifico sistema di voto, ma richiede che siano garantiti meccanismi di partecipazione effettivi e una rappresentanza equa ed equilibrata delle diverse categorie di titolari. In tal modo il legislatore europeo tenta di evitare sia forme di concentrazione del potere sia assetti che consentano a una sola categoria di orientare stabilmente le decisioni dell'organismo.

La direttiva affronta inoltre il problema dell'assenteismo consentendo il voto per delega e a distanza e ammettendo la possibilità di sostituire l'assemblea generale con un'assemblea di delegati, purché sia garantita una rappresentanza effettiva ed equilibrata. Il rischio è che la vita assembleare sia dominata dai titolari economicamente più forti o, comunque, da una minoranza particolarmente attiva con la conseguenza che l'interesse collettivo dei titolari finisca per essere sostituito da interessi parziali. Proprio per questo la disciplina della governance deve essere letta in stretta connessione con il dovere generale dell'organismo di agire nell'interesse dei titolari rappresentati.

2.4.4 Altri organi dell'organismo

Accanto all'assemblea la direttiva prevede la presenza di ulteriori organi interni agli OGC, in particolare un organo amministrativo e, nei casi previsti (considerando 24)¹⁹⁴, un organo di sorveglianza. Anche sotto questo profilo, tuttavia, la disciplina europea resta essenziale limitandosi a richiedere che l'organizzazione dell'ente sia idonea a garantire una gestione prudente, trasparente e coerente con gli interessi dei titolari¹⁹⁵.

Quanto all'organo amministrativo la direttiva richiede che la gestione sia improntata a criteri di correttezza, prudenza e adeguatezza attraverso l'adozione di solidi assetti organizzativi, amministrativi e contabili (art. 10 dir.; art. 2086 c.c.). Ciò implica, tra l'altro, la predisposizione di strumenti idonei a monitorare i rischi tipici della gestione collettiva come l'adeguata conoscenza del repertorio, la corretta determinazione delle tariffe e la precisa rilevazione degli utilizzi delle opere. Tali obblighi devono essere letti anche alla luce del principio di non discriminazione tra titolari: l'organizzazione interna deve quindi garantire trasparenza, flussi informativi adeguati e, ove necessario, la presenza di organismi consultivi rappresentativi delle diverse categorie al fine di prevenire trattamenti differenziati ingiustificati.

Infine l'art. 12 del d.lgs. 35/2017 estende agli amministratori degli OGC i doveri di diligenza e il regime di responsabilità previsti per le società di capitali (art. 2392 c.c.) introducendo inoltre

¹⁹⁴ Gli OGC devono essere dotati di un organo di controllo conforme alla propria struttura organizzativa.

¹⁹⁵ C. MEO, *Gestione collettiva e mercato dei diritti d'autore*, cit., pp. 180-182.

specifiche regole in materia di conflitto di interessi tra cui l'obbligo di dichiarazione annuale delle situazioni rilevanti.

2.5 Modelli organizzativi compatibili con la direttiva

La direttiva consente agli OGC di adottare qualsiasi forma giuridica prevista dall'ordinamento nazionale, ma pone il problema della compatibilità tra le regole del modello prescelto e i principi europei. Il legislatore italiano, recependo la direttiva, non ha imposto modelli tipici limitandosi a richiedere che la forma adottata garantisca l'“effettiva partecipazione e controllo” dei titolari dei diritti (art. 8 d.lgs. 35/2017). Tale formula va intesa nel senso che i titolari devono poter prendere parte ai processi decisionali dell'ente e incidere in modo significativo sulle sue scelte fondamentali. La “partecipazione”, dunque, non si esaurisce nella mera possibilità di conferire i diritti in gestione, ma richiede una reale apertura dell'organismo e un ruolo non meramente simbolico degli aderenti. Il controllo, a sua volta, non coincide con un potere individuale di vigilanza¹⁹⁶, ma si sostanzia nella capacità dei titolari, considerati collettivamente, di orientare la gestione attraverso gli organi interni, in primo luogo l'assemblea.

In questa prospettiva il punto centrale non è tanto individuare in astratto quale modello societario o associativo sia preferibile quanto verificare se la struttura prescelta sia concretamente compatibile con i principi europei di apertura, rappresentatività ed equilibrio decisionale.

2.5.1 Le associazioni e le fondazioni

Tra i modelli disponibili l'associazione¹⁹⁷ appare pienamente compatibile con la disciplina europea¹⁹⁸; essa consente l'ingresso di nuovi membri e il recesso degli associati, soddisfacendo il requisito di apertura dell'ente. Inoltre prevede un'assemblea dei membri accanto all'organo amministrativo, permettendo di attribuire ai titolari un ruolo effettivo nelle decisioni, anche di carattere gestionale. Più problematica, almeno nella configurazione tradizionale, è la fondazione¹⁹⁹,

¹⁹⁶ Se il controllo è inteso come vigilanza sulla gestione, comprensiva del diritto di accesso alle informazioni e alla documentazione, il modello della società per azioni risulta inadeguato, poiché limita i diritti informativi dei soci. Ai singoli titolari può quindi essere riconosciuto solo un diritto di informazione circoscritto e motivato, relativo alle opere e ai diritti gestiti, senza configurare un generale diritto di accesso agli atti di gestione.

¹⁹⁷ Un'associazione è un ente composto da una pluralità di persone (associati), organizzato per il perseguimento di uno scopo comune non lucrativo. A differenza delle società, le associazioni non hanno come fine la distribuzione degli utili tra gli associati. Esse possono tuttavia svolgere attività economica, anche in forma d'impresa, purché tale attività sia strumentale al perseguimento dello scopo non lucrativo. G.F. CAMPOBASSO, *Diritto Commerciale I*, cit., p. 79 ss.

¹⁹⁸ G. REMOTTI, *La gestione collettiva dei diritti d'autore e connessi*, cit., p. 401 s.

¹⁹⁹ La fondazione è un ente dotato di personalità giuridica, privo di scopo di lucro, caratterizzato dalla destinazione di un patrimonio a un fine determinato, di utilità sociale, pubblica o, in casi più limitati, familiare. A differenza delle associazioni, nelle fondazioni l'elemento centrale non è la pluralità di persone, bensì il patrimonio vincolato al perseguimento dello scopo. La gestione dell'ente è affidata agli organi amministrativi, che devono operare nel rispetto della volontà del fondatore e della destinazione impressa ai beni.

che non prevede un'assemblea dei membri e ciò la rende, in linea di principio, meno compatibile con la direttiva che richiede una partecipazione attiva dei titolari ai processi decisionali. Tuttavia la diffusione delle fondazioni di partecipazione – caratterizzate dalla presenza di organi collegiali rappresentativi e dall'apertura a nuovi soggetti – consente di superare tale limite. In queste forme “atipiche”, è possibile attribuire ai titolari un ruolo analogo a quello previsto per l'assemblea rendendo il modello potenzialmente compatibile con la disciplina europea.

2.5.2 *Le società*

Gli OGC possono operare anche con scopo di lucro e, in tal caso, devono adottare una forma societaria commerciale (art. 2249 c.c.)²⁰⁰ e quindi occorre verificare la compatibilità dei diversi modelli con i principi della direttiva.

La società in nome collettivo²⁰¹ non presenta, in linea teorica, ostacoli insuperabili, ma richiede adattamenti significativi. È possibile prevedere statutariamente un'assemblea dei soci, come richiesto dalla direttiva e il coinvolgimento dei titolari nella gestione è garantito dal fatto che, di regola, tutti i soci partecipano all'amministrazione (art. 2257 c.c.)²⁰². Tuttavia per rispettare il principio di collegialità imposto dalla direttiva è necessario escludere l'amministrazione disgiuntiva, che consentirebbe al singolo socio di agire autonomamente e di adottare invece un modello di amministrazione congiuntiva o decisioni assembleari a maggioranza²⁰³.

Più problematico è il requisito della “porta aperta”: nelle s.n.c. l'ingresso di nuovi soci richiede una modifica del contratto sociale normalmente all'unanimità (art. 2252 c.c.)²⁰⁴. Sebbene sia possibile introdurre clausole statutarie che semplifichino l'ammissione di nuovi membri, il modello resta poco efficiente in contesti – come quello degli OGC – caratterizzati da un numero elevato e variabile di titolari. In definitiva, pur essendo teoricamente compatibile con la direttiva la s.n.c. appare in concreto poco adatta alla gestione collettiva sia per la rigidità organizzativa sia per la responsabilità illimitata dei soci che la rende poco attrattiva rispetto a modelli alternativi a responsabilità limitata.

²⁰⁰ Ad esclusione del modello della società semplice, riservato per legge allo svolgimento di attività non commerciali. V. DONATIVI, *Percorsi di DIRITTO COMMERCIALE. Le società.*, Milano, 2024, p. 25.

²⁰¹ C. MEO, *Gestione collettiva e mercato dei diritti d'autore*, cit., pp. 212 ss.

²⁰² V. DONATIVI, *Percorsi di DIRITTO COMMERCIALE. Le società.*, cit., p. 66.

²⁰³ *Ivi*, p. 69 ss.

²⁰⁴ *Ivi*, p. 47.

Le società caratterizzate da una rigida separazione tra soci e amministratori, come le società per azioni²⁰⁵, pongono un problema di compatibilità con la direttiva che attribuisce all'assemblea dei titolari anche competenze di carattere gestionale. In tali modelli, infatti, la gestione spetta in via esclusiva agli amministratori, mentre ai soci è normalmente preclusa un'ingerenza diretta (art. 2380-*bis* c.c.)²⁰⁶. Tuttavia tale incompatibilità può essere superata distinguendo tra atti di gestione puntuali e definizione di politiche generali. La direttiva, infatti, richiede che l'assemblea decida su indirizzi generali (come la politica di distribuzione, di investimento o di gestione dei rischi) e non su singole operazioni. Questi indirizzi possono essere inseriti nello statuto, trasformandosi così in scelte di competenza assembleare, compatibili con il diritto societario.

Anche il principio della "porta aperta" può essere adattato al modello azionario attraverso strumenti come aumenti di capitale riservati a nuovi titolari, trasferimento di azioni o meccanismi statutari flessibili. Analogamente l'uscita dei titolari può essere garantita mediante circolazione delle azioni o diritto di recesso, opportunamente disciplinato nello statuto.

Un ulteriore profilo riguarda la necessità di assicurare una rappresentanza equilibrata tra le diverse categorie di titolari. Il modello capitalistico puro, basato sulla proporzionalità tra capitale e voto, deve essere corretto mediante limiti al diritto di voto, azioni speciali o meccanismi che impediscano la concentrazione del potere decisionale.

Il modello della società per azioni, pur richiedendo una complessa opera di adattamento statutario²⁰⁷, può essere reso compatibile con la direttiva. Esso presenta inoltre alcuni vantaggi, in termini di certezza organizzativa e disciplina dei controlli, anche se nella prassi non è ancora utilizzato dagli OGC, probabilmente proprio per la complessità della sua configurazione.

Il modello della s.r.l. appare particolarmente compatibile con la disciplina degli OGC²⁰⁸ in quanto consente espressamente di attribuire all'assemblea competenze anche di natura gestionale²⁰⁹. Il problema del riparto delle competenze tra soci e amministratori, centrale per altri modelli, risulta quindi qui superato. Per quanto riguarda l'ingresso di nuovi titolari è possibile ricorrere all'aumento di capitale riservato, mentre l'uscita può essere gestita attraverso meccanismi analoghi a quelli previsti per le S.p.A., inclusa la previsione statutaria del recesso. Non è invece utilizzabile lo

²⁰⁵ C. MEO, *Gestione collettiva e mercato dei diritti d'autore*, cit., pp. 214-224. G. REMOTTI, *La gestione collettiva dei diritti d'autore e connessi*, cit., pp. 443-466. V. DONATIVI, *Percorsi di DIRITTO COMMERCIALE. Le società*, cit., p. 24 ss.

²⁰⁶ V. DONATIVI, *Percorsi di DIRITTO COMMERCIALE. Le società*, cit., p. 297.

²⁰⁷ G. REMOTTI, *La gestione collettiva dei diritti d'autore e connessi*, cit., p. 320.

²⁰⁸ *Ivi*, pp. 466-477. C. MEO, *Gestione collettiva e mercato dei diritti d'autore*, cit., pp. 224-228.

²⁰⁹ V. DONATIVI, *Percorsi di DIRITTO COMMERCIALE. Le società*, cit., p. 635 s.

strumento delle quote proprie, ma è possibile fare ricorso a soluzioni alternative, come l'intervento di un fiduciario²¹⁰. Anche nella s.r.l. è necessario correggere il principio plutocratico al fine di garantire una rappresentanza equilibrata tra le diverse categorie di titolari. Ciò può avvenire attraverso l'attribuzione non proporzionale delle partecipazioni o mediante diritti particolari riconosciuti a determinati soci, ad esempio in tema di nomina degli amministratori, autorizzazione di operazioni o esercizio del voto. Pur non essendo previste categorie di quote, la flessibilità del modello consente di costruire assetti personalizzati anche sulla base di criteri oggettivi legati alle diverse categorie di titolari. In definitiva la s.r.l. rappresenta un modello particolarmente adatto alla costituzione degli OGC sia per la sua flessibilità sia per la maggiore semplicità rispetto alla S.p.A., circostanza che ne spiega la diffusione nella prassi.

Per quanto riguarda le società cooperative sono enti caratterizzati da uno scopo mutualistico, ossia volti a fornire beni o servizi ai propri membri a condizioni più vantaggiose rispetto al mercato²¹¹. Tale finalità ben si adatta agli OGC, che operano per soddisfare il bisogno dei titolari di una gestione collettiva più efficiente ed economicamente conveniente rispetto alla gestione individuale. Quanto all'organizzazione interna, la disciplina delle cooperative rinvia a quella delle S.p.A. o delle s.r.l., risultando quindi compatibile con le regole della direttiva. Il principio della "porta aperta" è pienamente rispettato, poiché l'ingresso di nuovi soci avviene tramite una procedura di ammissione basata su criteri statutari senza necessità di modificare l'atto costitutivo e il recesso può essere liberamente disciplinato, includendo la revoca dell'incarico. Il modello presenta tuttavia alcune criticità con riferimento alla rappresentanza equilibrata tra categorie di titolari, poiché il voto capitaro può generare squilibri. Tali limiti possono essere attenuati attraverso correttivi previsti dalla legge, come l'attribuzione di voti plurimi entro determinati limiti o in base alla partecipazione allo scambio mutualistico.

Nel complesso, la cooperativa è compatibile con la direttiva, ma risulta particolarmente adatta a contesti in cui i titolari presentano interessi omogenei. Analoga compatibilità può riconoscersi ai modelli consortili e ai contratti di rete²¹² in quanto strumenti che consentono ai titolari di organizzare in forma collaborativa e flessibile l'attività di sfruttamento dei diritti nel rispetto dei principi di apertura e rappresentanza equilibrata previsti dalla direttiva.

²¹⁰G. REMOTTI, *La gestione collettiva dei diritti d'autore e connessi*, cit., p. 320.

²¹¹Ivi, pp. 403-421. C. MEO, *Gestione collettiva e mercato dei diritti d'autore*, cit., p. 229 s.

²¹²G. REMOTTI, *La gestione collettiva dei diritti d'autore e connessi*, cit., pp. 421-441. C. MEO, *Gestione collettiva e mercato dei diritti d'autore*, cit., pp. 231-234.

2.6 Rapporti tra organismi e utilizzatori

La gestione collettiva non esaurisce la propria funzione nei rapporti interni con i titolari dei diritti, ma si proietta verso l'esterno attraverso il rapporto con gli utilizzatori delle opere. È in questo contesto che si manifesta con maggiore evidenza la funzione economica degli organismi di gestione collettiva: la concessione di licenze che autorizzano l'uso di interi repertori, la determinazione delle tariffe e la riscossione dei proventi costituiscono il fulcro dell'attività di intermediazione e il principale punto di contatto tra il sistema della proprietà intellettuale e il mercato dei contenuti creativi²¹³.

2.6.1 La disciplina delle licenze collettive e il funzionamento nella prassi

Nella gestione collettiva gli organismi non si limitano a rappresentare i titolari dei diritti, ma svolgono una funzione essenziale di intermediazione nei confronti degli utilizzatori delle opere²¹⁴. In concreto l'utilizzatore – quale, ad esempio, una discoteca, un'emittente radiofonica o una piattaforma digitale – non si rivolge ai singoli autori o aventi diritto, ma ottiene dall'organismo di gestione collettiva un'autorizzazione all'uso di un intero repertorio. Così, ad esempio, una discoteca che intenda diffondere musica al pubblico stipula un accordo con l'organismo competente versando un corrispettivo che le consente di utilizzare tutte le opere comprese nel repertorio gestito. Analogamente piattaforme digitali di streaming ottengono licenze che coprono ampie categorie di opere musicali potendo così offrire agli utenti un catalogo vasto senza dover negoziare con ciascun titolare.

La gestione collettiva consente dunque di superare le difficoltà pratiche derivanti dalla frammentazione dei diritti, concentrando in un unico soggetto la funzione di autorizzazione, di riscossione e di successiva distribuzione dei proventi ai titolari.

La direttiva disciplina in modo puntuale il rapporto tra OGC e utilizzatori ponendo al centro il meccanismo della licenza collettiva e in tale ambito gli organismi sono tenuti a negoziare in buona fede e, in linea di principio, a concedere licenze a condizioni oggettive, trasparenti e non discriminatorie (art. 16)²¹⁵.

Le tariffe devono garantire una remunerazione adeguata ai titolari dei diritti ed essere proporzionate al valore economico dell'utilizzo²¹⁶. Tale valore è generalmente individuato nell'utilità che

²¹³ G. CASSANO – B. TASSONE – C. GALLI – V. FRANCESCHELLI, *Diritto industriale e diritto d'autore nell'era digitale*, cit., p. 351 s.

²¹⁴ G. REMOTTI, *La gestione collettiva dei diritti d'autore e connessi*, cit., p. 493 ss.

²¹⁵ *Ivi*, p. 270. C. MEO, *Gestione collettiva e mercato dei diritti d'autore*, cit., p. 235 ss.

²¹⁶ C. MEO, *Gestione collettiva e mercato dei diritti d'autore*, cit., p. 240. Il “valore economico dell'utilizzo dei diritti” non è definito in modo preciso, ma può essere determinato considerando elementi quali i ricavi generati e l'audience degli utilizzatori. In linea generale, esso deriva dal prezzo di mercato; tuttavia, in mancanza di tale parametro, possono rilevare

l'utilizzatore ricava dallo sfruttamento del repertorio e deve essere valutato tenendo conto di una pluralità di fattori, quali l'intensità dell'uso, l'ampiezza del pubblico e il contesto economico dell'attività svolta. Ne consegue che i prezzi devono essere differenziati in funzione delle modalità di utilizzo, riflettendo il ruolo effettivo che le opere svolgono nell'attività economica dell'utilizzatore²¹⁷.

In questa prospettiva il diritto d'autore si configura come una componente del processo di formazione del reddito dell'utilizzatore e non come un valore determinabile esclusivamente in base alla diffusione quantitativa delle opere. Ciò non implica, tuttavia, un obbligo di adottare sistemi di calcolo analitico basati sul singolo utilizzo: anche tariffe forfettarie o percentuali sui ricavi possono risultare compatibili con il criterio del valore economico, purché siano proporzionate e coerenti con l'utilità del repertorio nel contesto considerato. Il funzionamento di tale sistema emerge con particolare chiarezza nella prassi: negli esercizi commerciali e nei locali aperti al pubblico la diffusione di musica costituisce un atto di comunicazione al pubblico che richiede l'autorizzazione dei titolari dei diritti. Tuttavia tale autorizzazione non viene richiesta dai singoli utilizzatori materiali delle opere, bensì dal soggetto che organizza l'attività economica, il quale ottiene una licenza globale che consente l'utilizzo dell'intero repertorio amministrato. Il DJ, pertanto, opera all'interno di un sistema già autorizzato beneficiando indirettamente della licenza ottenuta dall'organizzatore.

Un analogo modello si riscontra nel contesto digitale, dove le piattaforme operano sulla base di licenze che coprono ampie porzioni di repertorio spesso su base multi-territoriale e ciò consente di superare la frammentazione dei diritti e di ridurre significativamente i costi di transazione rendendo possibile lo sfruttamento delle opere su larga scala.

Tale assetto evidenzia la funzione essenziale della gestione collettiva che consente di rendere concretamente possibile l'utilizzo delle opere in contesti caratterizzati da un elevato numero di diritti e di utilizzazioni nei quali la contrattazione individuale risulterebbe impraticabile. Al contempo esso

fattori alternativi come l'intensità dell'uso e l'ampiezza del pubblico, utili a valutare l'importanza del repertorio e la sua capacità di generare reddito.

²¹⁷In materia di determinazione delle tariffe da parte degli organismi di gestione collettiva, la giurisprudenza dell'Unione europea ha chiarito che tali soggetti non dispongono di una libertà assoluta, dovendo rispettare il principio di ragionevolezza ai sensi dell'art. 102 TFUE. In particolare, una tariffa può essere qualificata come abusiva qualora non presenti un rapporto ragionevole con il valore economico dei diritti concessi. A tal fine, la Corte ha individuato due principali profili di analisi: da un lato, la valutazione della ragionevolezza delle tariffe, che non può essere effettuata mediante il tradizionale confronto tra prezzi e costi di produzione – ritenuto inadeguato nel settore dei diritti d'autore – ma piuttosto attraverso il raffronto con le tariffe praticate in altri Stati membri o in contesti analoghi, fermo restando che eventuali differenze devono essere giustificate da elementi oggettivi; dall'altro lato, l'esame dei metodi di calcolo adottati, i quali non sono di per sé abusivi, ma possono dar luogo a effetti distorsivi ove non riflettano adeguatamente l'effettivo utilizzo del repertorio. In tali ipotesi, occorre verificare se esistano criteri alternativi idonei a garantire un equo bilanciamento tra l'esigenza di un'adeguata remunerazione dei titolari dei diritti e quella di proporzionalità dei costi gravanti sugli utilizzatori. cfr. Corte Giust. CE, 14 febbraio 1978, causa 27/76, *United Brands Company e United Brands Continentaal BV c. Commissione*, in *eur-lex.europa.eu*.

comporta inevitabili margini di approssimazione nella determinazione e nella ripartizione dei proventi spesso basate su criteri statistici o semplificati.

Infine, sebbene la direttiva riconosca agli organismi la possibilità di rifiutare la concessione della licenza, tale facoltà deve essere interpretata restrittivamente. Alla luce dei principi di trasparenza e non discriminazione, l'utilizzatore può ritenersi titolare di una pretesa a ottenere una licenza a condizioni eque essendo il rifiuto ammesso solo in presenza di circostanze eccezionali.

2.6.2 Le licenze multi-territoriali

La direttiva disciplina in modo specifico le licenze multi-territoriali²¹⁸, ossia quelle che autorizzano l'utilizzo delle opere in più Stati membri, tipicamente nell'ambiente online e tale disciplina riguarda esclusivamente i diritti d'autore sulle opere musicali. Per concedere queste licenze gli OGC devono possedere adeguate capacità tecniche e organizzative, in particolare sistemi elettronici efficienti per identificare le opere, i diritti e i titolari, monitorare gli utilizzi, fatturare, riscuotere e distribuire i proventi. Ciò implica la creazione di banche dati dettagliate e costantemente aggiornate.

Un elemento centrale è il coordinamento tra più organismi: essi devono condividere informazioni sul repertorio e risolvere eventuali discrepanze tra i rispettivi database al fine di garantire certezza agli utilizzatori e corretta ripartizione dei proventi e a tal fine devono anche utilizzare sistemi di identificazione univoca delle opere e dei titolari. La direttiva non impone un controllo preventivo uniforme sul rispetto di tali requisiti, rimettendo agli ordinamenti nazionali le modalità di verifica; in molti casi, tra cui quello italiano, il controllo è affidato successivamente alle autorità o al giudice.

Gli OGC che non dispongono delle capacità necessarie possono affidare la gestione del proprio repertorio ad altri organismi qualificati. Tuttavia l'obbligo di accettare tale incarico sussiste solo in casi limitati con la conseguenza che, in assenza di operatori disponibili, gli OGC devono sviluppare autonomamente o congiuntamente le strutture necessarie per operare sul mercato transfrontaliero.

2.6.3 Le licenze collettive ad effetto esteso

Accanto al modello tradizionale di licenza collettiva la disciplina europea prevede il meccanismo delle licenze collettive ad effetto esteso²¹⁹ volto a superare le difficoltà derivanti dalla necessità di

²¹⁸ G. M. RICCIO, *Copyright collecting societies e regole di concorrenza*, cit., pp. 194-198. C. MEO, *Gestione collettiva e mercato dei diritti d'autore*, cit., pp. 281-284. G. REMOTTI, *La gestione collettiva dei diritti d'autore e connessi*, cit., pp. 500-506.

²¹⁹ C. MEO, *Gestione collettiva e mercato dei diritti d'autore*, cit., pp. 285-313. G. REMOTTI, *La gestione collettiva dei diritti d'autore e connessi*, cit., pp. 506-517.

ottenere autorizzazioni individuali da tutti i titolari dei diritti. Tale istituto è stato espressamente disciplinato dalla Direttiva 2019/790 che, all'art. 12, consente agli Stati membri di prevedere sistemi in cui una licenza concessa da un organismo di gestione collettiva sufficientemente rappresentativo produca effetti anche nei confronti dei titolari non aderenti, salvo il loro diritto di escludere le proprie opere (*opt-out*)²²⁰.

L'ambito di applicazione di tale meccanismo non è definito in modo puntuale, ma è limitato a contesti in cui la contrattazione individuale risulti impraticabile o eccessivamente onerosa. Ciò si verifica, in particolare, nei casi di utilizzo massivo delle opere, tipici dell'ambiente digitale, in cui il numero elevato di titolari coinvolti rende sproporzionati i costi di individuazione e negoziazione. In questa prospettiva le licenze estese rappresentano uno strumento di correzione di un fallimento del mercato consentendo la circolazione delle opere anche in assenza di una copertura contrattuale individuale completa, in linea con la ratio dell'art. 12 della direttiva.

Il sistema si pone tuttavia in potenziale tensione con il principio di libertà di scelta dei titolari sancito dalla direttiva 2014/26/UE (art. 5). Tale tensione è attenuata dalla previsione del diritto di *opt-out*, espressamente richiesto dall'art. 12, par. 3, della direttiva 2019/790/UE che consente ai titolari non rappresentati di sottrarsi in qualsiasi momento al meccanismo, nonché dall'obbligo di garantire adeguata pubblicità e trasparenza delle licenze.

Ai fini del funzionamento del sistema assume rilievo centrale il requisito della rappresentatività dell'organismo che concede la licenza, richiesto dall'art. 12 della direttiva 2019/790/UE, il quale deve essere in grado di riflettere in modo credibile gli interessi della categoria di titolari interessata. A ciò si affianca l'esigenza che l'organismo disponga di adeguate capacità organizzative e tecniche tali da garantire una gestione efficiente dei diritti, un corretto monitoraggio degli utilizzi e una distribuzione trasparente dei proventi anche nei confronti dei titolari non membri. Nonostante tali garanzie, il modello presenta alcuni limiti, soprattutto nel contesto digitale e transfrontaliero. Le licenze collettive ad effetto esteso operano infatti, di regola, su base nazionale e la loro introduzione è rimessa alla discrezionalità degli Stati membri (art. 12, par. 1, direttiva 2019/790/UE), con il rischio di una frammentazione del sistema. Di conseguenza esse risultano particolarmente utili per facilitare l'accesso alle opere in specifici contesti, ma non costituiscono una soluzione pienamente efficace per lo sfruttamento su scala europea.

²²⁰ G. REMOTTI, *La gestione collettiva dei diritti d'autore e connessi*, cit., p. 511: "*possano, in qualunque momento e in modo semplice ed efficace, escludere le loro opere o altri materiali*".

CAPITOLO III: LA SIAE NEL SISTEMA DEL DIRITTO D'AUTORE

SOMMARIO: 3.1 Storia e origini della SIAE. – 3.2 Natura giuridica e qualificazione normativa. – 3.3 L'art. 180 l. 633/1941: dal monopolio legale all'apertura concorrenziale. – 3.3.1 La sentenza della Corte di Giustizia UE, l'ingresso delle EGI e il testo attuale dell'art. 180 l. aut. – 3.3.2 Liberalizzazione formale o monopolio di fatto? – 3.4 Struttura organizzativa e *governance*. – 3.5 Le funzioni di intermediazione: raccolta, gestione e ripartizione dei diritti. – 3.6 I dati economici recenti e la ripartizione trimestrale delle royalties digitali. – 3.7 Il rapporto tra la SIAE e gli autori: associazione, mandato e gestione delle opere. – 3.7.1 Il deposito delle opere e la dichiarazione nel database SIAE. – 3.8 Il contrassegno SIAE: storia, controversie e superamento. – 3.9 La dimensione internazionale: CISAC, GESAC e le *collecting* estere. – 3.9.1 I dati del *Global Collections Report* e la *performance* italiana. – 3.10 Il mercato attuale: SIAE e *Soundreef* nel sistema plurale italiano. – 3.11 Il mercato plurale italiano: realtà o aspirazione?

3.1 Storia e origini della SIAE

La Società Italiana degli Autori nacque il 23 aprile 1882 a Milano in forma associativa su iniziativa di un'assemblea composta da scrittori, musicisti, commediografi ed editori con l'obiettivo di promuovere la tutela giuridica e morale delle opere dell'ingegno²²¹. La fondazione si colloca in un contesto storico di progressiva affermazione della protezione autoriale a livello internazionale a ridosso della Convenzione di Berna del 9 settembre 1886 che rappresenta ancora oggi il pilastro del sistema internazionale del diritto d'autore²²². Essa sancì per la prima volta in ambito multilaterale il principio del trattamento nazionale e la protezione automatica delle opere, senza necessità di formalità costitutive²²³, influenzando profondamente gli sviluppi normativi successivi, inclusa la legge italiana del 1941.

Un passaggio di particolare rilievo si ebbe nel 1921 quando la Società ottenne dallo Stato il servizio di accertamento e riscossione delle imposte sugli spettacoli, successivamente esteso ad altri settori e

²²¹ Del primo Consiglio Direttivo facevano parte figure di primissimo piano della cultura italiana dell'epoca: Giuseppe Verdi, Giosuè Carducci, Francesco De Sanctis ed Edmondo De Amicis. La carica di presidente onorario fu conferita allo storico Cesare Cantù, mentre l'intellettuale Tullo Massarani divenne il primo presidente effettivo. S. ALIPRANDI, *SIAE. Funzionamento e malfunzionamenti*, Milano, 2015, cap. 1 *Scenario e aspetti generali*, par. 3 *Un po' di storia*. ID, *Pillole di Diritto per Creativi e Musicisti*, 2014, cap. 5 *SIAE: aspetti generali*. S. PRIMICERI, *Abolire la SIAE. Verso la fine del monopolio sui diritti d'autore*, Pavia, 2015, cap. 1 *IN PRINCIPIO ERA (O NON ERA) LA SIAE*. Cfr. SIAE sito ufficiale. M. MALLIA, *La tutela della creazione: vecchie e nuove funzioni della SIAE*, in *Economia della Cultura, Rivista dell'Associazione per l'Economia della Cultura*, 1/1999, p. 50.

²²² La Convenzione di Berna fu adottata il 9 settembre 1886 e più volte revisionata, da ultimo a Parigi nel 1971. L'Italia vi aderì sin dall'atto costitutivo.

²²³ M. MALLIA, *La tutela della creazione: vecchie e nuove funzioni della SIAE*, cit., p. 50.

mantenuto fino alla sua abolizione nel 1999²²⁴. Tale attribuzione segnò l'assunzione di funzioni di natura para-pubblica da parte di un soggetto originariamente privato, ponendo le basi di quella configurazione ibrida — tra pubblico e privato — che ancora oggi caratterizza la SIAE²²⁵. Nel corso del tempo la Società ha assunto diverse denominazioni: SIA (Società Italiana degli Autori) dal 1882 al 1926 e SIAE (Società Italiana degli Autori ed Editori) a partire dal 1926²²⁶. Nel 1942, nel pieno del regime fascista, la Società divenne formalmente ente pubblico e assunse la denominazione di Ente Italiano per il Diritto d'Autore (EIDA)²²⁷. In quel contesto storico e politico, la gestione centralizzata della cultura era parte di un preciso programma di controllo dell'informazione e dell'espressione artistica coerente con il sistema corporativo del regime. Il punto di svolta normativo di questo processo fu l'emanazione il 22 aprile 1941 della legge n. 633 che introdusse una disciplina organica del diritto d'autore e attribuì alla SIAE, ai sensi dell'art. 180 nella sua formulazione originaria, l'attività di intermediazione dei diritti economici in regime di esclusiva²²⁸. Si configurava così un monopolio legale pieno in cui nessun altro soggetto era legittimato ad operare nel settore.

Dopo la caduta del regime nel 1945 la Società riassunse la denominazione di SIAE e la struttura giuridica e organizzativa delineata nel periodo precedente, rimase sostanzialmente invariata così come il monopolio sull'intermediazione del diritto d'autore e la qualificazione pubblicistica dell'ente. Il riconoscimento normativo della natura della SIAE si consolidò successivamente in due tappe: rappresentate dal d.lgs. n. 419 del 1999 che la qualificò come ente pubblico a base associativa e dalla legge n. 2 del 2008 che ne precisò la natura di «ente pubblico economico a base associativa», definizione tuttora vigente. La persistenza di tale assetto nel tempo non è riconducibile a una mera inerzia legislativa, ma riflette l'esistenza di un sistema di interessi consolidato che coinvolgeva autori, editori e Stato. Solo con l'intervento del diritto dell'Unione Europea, a partire dalla Direttiva 2014/26/UE, questa struttura ha iniziato a essere progressivamente messa in discussione.

3.2 Natura giuridica e qualificazione normativa

La qualificazione giuridica della SIAE costituisce uno dei profili più complessi e dibattuti del diritto italiano²²⁹. L'ente infatti non è agevolmente riconducibile alle categorie tradizionali: non è una pubblica amministrazione in senso stretto, né un ente pubblico istituzionale, ma neppure una società

²²⁴ SIAE, *La nostra storia*, sito ufficiale. M. MALLIA, *La tutela della creazione: vecchie e nuove funzioni della SIAE*, cit., p. 50.

²²⁵ S. PRIMICERI, *Abolire la SIAE*, cit., cap. 1 *IN PRINCIPIO ERA (O NON ERA) LA SIAE: "Proprio nel 1999 diventò ente pubblico su base associativa"*.

²²⁶ S. ALIPRANDI, *SIAE. Funzionamento e malfunzionamenti*, cit., cap. 1 *Scenario e aspetti generali*, par. 3 *Un po' di storia*. M. MALLIA, *La tutela della creazione: vecchie e nuove funzioni della SIAE*, cit., p. 51.

²²⁷ *Ibidem*. La denominazione EIDA fu in vigore dal 1942 al 1945.

²²⁸ S. ALIPRANDI, *SIAE. Funzionamento e malfunzionamenti*, cit., cap. 1 *Scenario e aspetti generali*, par. 2 *Il caso italiano: la SIAE*.

²²⁹ S. ALIPRANDI, *"La SIAE è un ente pubblico oppure è un'associazione privata?"*, in *Rockit.it*, 2 ottobre 2013.

di capitali o un'associazione di diritto privato. Si tratta piuttosto di una figura ibrida che presenta elementi riconducibili a ciascuna di tali categorie senza coincidere pienamente con alcuna di esse. Fino al 1999 mancava una qualificazione normativa espressa della natura giuridica della SIAE. Originariamente l'ente nacque come associazione privata²³⁰ e fu eretto in ente morale con r.d. 1° febbraio 1891, n. 53 con finalità di tutela dei diritti e assistenza mutualistica degli associati. Solo con il d.lgs. 29 ottobre 1999, n. 419 art. 7 il legislatore intervenne qualificando la SIAE come “ente pubblico a base associativa”²³¹, definizione successivamente precisata dalla legge 9 gennaio 2008, n. 2, che introdusse l'attuale formula di “ente pubblico economico a base associativa”²³². La l. n. 2/2008 all'art. 1 oltre a fissare le regole della governance e dell'attività imprenditoriale di SIAE, definendone la natura, specifica i tre elementi che compongono questa qualificazione tripartita: il carattere “pubblico” si manifesta nella funzione svolta dall'ente che, pur operando secondo norme di diritto privato, persegue interessi di rilievo generale quali la promozione della cultura (art. 9 Cost.) e la tutela della proprietà intellettuale e in ragione di ciò, la SIAE è sottoposta a una vigilanza pubblica esercitata da più autorità istituzionali²³³. Il carattere “economico” attiene invece alle modalità di esercizio dell'attività; la SIAE non riceve finanziamenti da parte dello Stato, non ha scopo di lucro ed è totalmente indipendente nella propria attività di impresa. La qualificazione come ente pubblico “economico”²³⁴ — in contrapposizione a ente pubblico *tout court* — implica che la SIAE agisce sul mercato con logiche imprenditoriali, secondo regole civilistiche, esponendosi alla concorrenza, soprattutto a seguito del recepimento della Direttiva 2014/26/UE con il d. lgs. n. 35/2017. Il carattere “associativo”, infine, riflette la struttura partecipativa dell'ente fondato sul rapporto con autori ed editori che conferiscono mandato per la gestione dei diritti e partecipano alla vita istituzionale attraverso gli organi sociali. Accanto agli associati lo Statuto prevede anche la figura dei “mandanti non associati”, confermando la duplicità del rapporto giuridico con i titolari dei diritti.

Una delle conseguenze più rilevanti della qualificazione introdotta dalla l. n. 2/2008 riguarda il regime giuridico applicabile all'attività della SIAE: oggi è disciplinata dalle norme di diritto privato e le relative controversie sono devolute alla giurisdizione ordinaria, fatte salve le competenze degli organi

²³⁰ S. ALIPRANDI, *SIAE. Funzionamento e malfunzionamenti*, cit., cap. 1 *Scenario e aspetti generali*, par. 5 *Natura giuridica dell'ente*.

²³¹ *Ibidem.* S. ERCOLANI, *Le società di amministrazione collettiva dei diritti d'autore in Italia e in Europa*, in *Economia della Cultura, Rivista dell'Associazione per l'Economia della Cultura*, 2/2003, p. 166.

²³² S. ALIPRANDI, *SIAE. Funzionamento e malfunzionamenti*, cit., cap. 1 *Scenario e aspetti generali*, par. 5 *Natura giuridica dell'ente*. S. PRIMICERI, *Abolire la SIAE*, cit., cap. 1 *IN PRINCIPIO ERA (O NON ERA) LA SIAE*. M. MALLIA, *La tutela della creazione: vecchie e nuove funzioni della SIAE*, cit., p. 53 s.

²³³ M. MALLIA, *La tutela della creazione: vecchie e nuove funzioni della SIAE*, cit., p. 55: “Giova tenere a mente che la Corte costituzionale ha ritenuto nel 1990 che la ragione dell'esclusiva a favore della SIAE risiedesse, oltre che nella protezione dei diritti degli autori, nella funzione di promozione della cultura e di diffusione delle opere dell'ingegno (...)”.

²³⁴ G.F. CAMPOBASSO, *Diritto Commerciale I*, cit., p. 31 ss.

della giurisdizione tributaria (art. 1, comma 2°)²³⁵. Ne deriva che i rapporti tra la SIAE e i propri associati, gli utilizzatori e i terzi sono regolati dal Codice civile e dalle norme di diritto commerciale con esclusione della giurisdizione amministrativa. Accanto a tale dimensione privatistica permane tuttavia una rilevante componente pubblicistica, testimoniata dal sistema di vigilanza: il Ministro per i beni e le attività culturali, congiuntamente al Presidente del Consiglio dei ministri e sentito il Ministero dell'Economia e delle Finanze esercita funzioni di controllo sull'ente (art. 1, comma 3°)²³⁶. A tali forme di vigilanza si è aggiunto, a seguito del recepimento della direttiva 2014/26/UE con il d.lgs. n. 35/2017, il ruolo dell'AGCOM quale autorità indipendente di settore (art. 40). In tale prospettiva, la SIAE si configura come un soggetto che opera sul mercato secondo regole privatistiche, ma al contempo è inserito in un sistema di controlli pubblici giustificati dalla rilevanza collettiva delle funzioni svolte. Sul piano delle fonti normative la disciplina della SIAE si articola su più livelli: a livello legislativo, nelle disposizioni della legge n. 633/1941 e del relativo decreto di esecuzione (r.d. 18 maggio 1942, n. 1369)²³⁷; a livello interno, nello Statuto²³⁸ (soggetto a controfirma ministeriale) e nel Regolamento Generale; nonché negli atti e nelle comunicazioni ufficiali pubblicate dall'ente nel Bollettino Sociale.

3.3 L'art. 180 l. 633/1941: dal monopolio legale all'apertura concorrenziale

L'articolo 180 della legge 22 aprile 1941, n. 633 rappresenta la disposizione cardine nella disciplina della SIAE in quanto definisce i confini giuridici dell'attività di intermediazione del diritto d'autore e ha storicamente costituito il fondamento del monopolio legale dell'ente. Nella sua formulazione originaria la norma riservava in via esclusiva alla SIAE l'attività di intermediazione per l'esercizio dei diritti economici sulle opere dell'ingegno, comprendendo ogni forma di intervento, diretto o indiretto, nella gestione dei diritti di rappresentazione, di esecuzione, di comunicazione al pubblico e di riproduzione²³⁹. Il monopolio risultava dunque assoluto: nessun altro soggetto era legittimato ad operare nel settore. Tale assetto è rimasto invariato per oltre settant'anni. La scelta del legislatore del 1941 può essere spiegata alla luce di una duplice *ratio*: da un lato, essa si inseriva nel contesto storico-politico del regime corporativo, caratterizzato da una gestione centralizzata delle attività culturali e dall'altro, rispondeva a esigenze di efficienza economica in quanto la gestione collettiva accentrata

²³⁵ La devoluzione alla giurisdizione ordinaria ha avuto come effetto immediato, segnalato dalla dottrina, la possibilità per i soggetti in conflitto con la SIAE di adire i tribunali civili senza dover preliminarmente esperire ricorso al TAR, con notevole snellimento del contenzioso. S. ALIPRANDI, *SIAE. Funzionamento e malfunzionamenti*, cit., cap. 1 *Scenario e aspetti generali*, par. 5 *Natura giuridica dell'ente*.

²³⁶ M. MALLIA, *La tutela della creazione: vecchie e nuove funzioni della SIAE*, cit., p. 53.

²³⁷ Approvate con procedimento legislativo. S. ALIPRANDI, *SIAE. Funzionamento e malfunzionamenti*, cit., cap. 1 *Scenario e aspetti generali*, par. 4 *La disciplina e le fonti normative*. ID, *Pillole di Diritto per Creativi e Musicisti*, 2014, cap. 5 *SIAE: aspetti generali*. M. MALLIA, *La tutela della creazione: vecchie e nuove funzioni della SIAE*, cit., p. 52.

²³⁸ Per il testo completo dello Statuto consultare il sito ufficiale SIAE.

²³⁹ Testo originario dell'art. 180, comma 1, l. n. 633/1941.

consentiva di ridurre i costi di transazione e di superare la frammentazione dei diritti, difficilmente amministrabili su base individuale.

Il modello monopolistico è stato progressivamente messo in discussione dal diritto dell'Unione Europea in particolare con la Direttiva 2014/26/UE²⁴⁰ che ha imposto agli Stati membri di garantire ai titolari dei diritti la libertà di scelta tra diversi organismi di gestione collettiva, rendendo incompatibile un sistema di esclusiva legale come quello italiano. Il recepimento della direttiva è avvenuto con il d.lgs. 15 marzo 2017, n. 35, che ha introdotto una disciplina organica degli organismi di gestione collettiva. Tuttavia la modifica dell'art. 180 della legge n. 633/1941 è stata realizzata successivamente con l'art. 19 del d.l. 16 ottobre 2017, n. 148 (convertito in l. 172/2017) che ha aperto l'attività di intermediazione anche agli altri organismi di gestione collettiva, mantenendo però l'esclusione delle entità di gestione indipendenti²⁴¹. Ne è derivata una liberalizzazione solo parziale che ha continuato a garantire alla SIAE una posizione dominante anche attraverso la riserva di gestione di alcune categorie di diritti a compenso²⁴².

3.3.1 La sentenza della Corte di Giustizia UE, l'ingresso delle EGI e il testo attuale dell'art. 180 l. aut.

L'esclusione delle EGI ha dato luogo a un contenzioso europeo culminato nella sentenza della Corte di Giustizia dell'Unione Europea del 21 marzo 2024²⁴³: in tale pronuncia, la Corte ha dichiarato incompatibile l'art. 180 l. aut. con l'art. 56 TFUE, in combinato disposto con la Direttiva 2014/26/UE: la normativa italiana impediva in modo generale e assoluto alle entità di gestione indipendenti stabilite in altri Stati membri di operare nel territorio nazionale. A seguito di tale intervento il legislatore italiano è nuovamente intervenuto con il d.l. 131/2024, convertito nella l. 166/2024, introducendo un'ulteriore modifica dell'art. 180 e consentendo anche alle EGI di svolgere attività di intermediazione in Italia, seppur nel rispetto di specifici requisiti di trasparenza e controllo²⁴⁴. Il testo attuale dell'art. 180 l. aut. comma 1° prevede infatti che l'attività di intermediazione sia riservata non

²⁴⁰ Cfr. *supra* § 2.2 La Direttiva 2014/26/UE e ss.

²⁴¹ Blog di Simone Aliprandi, *Fine del monopolio SIAE: il nuovo art. 180 della legge sul diritto d'autore*, 31 ottobre 2017. Cfr. S. ALIPRANDI, *SIAE. Funzionamento e malfunzionamenti*, Milano, 2015, cap. 1 *Scenario e aspetti generali*, par. 3 *Un po' di storia*. A. GIANNACCARI, *Siae, gestione collettiva dei diritti e monopolio al vaglio antitrust*, cit., p. 538 s.

²⁴² Relativi alla copia privata, alla reprografia, all'equo compenso in campo cinematografico e simili.

²⁴³ Corte Giust. CE, Sez. V, 21 marzo 2024, causa C-10/22, *LEA/JAMENDO c. SIAE*, in *Massima redazionale*, 2024. C. BOVINO, *Diritti d'autore, oltre la SIAE e altri organismi italiani ci sono le società europee*, in *Il Quotidiano Giuridico*, 14 maggio 2024.

²⁴⁴ Le EGI che intendono operare in Italia sono assoggettate a specifici obblighi normativi che mirano a garantire trasparenza, parità di trattamento e tutela dei diritti d'autore, in particolare: la pubblicazione dei bilanci annuali e l'obbligo di revisione legale da parte di società iscritte al registro dei revisori legali. L'AGCOM è responsabile della verifica del rispetto dei requisiti normativi per organismi di gestione collettiva ed entità di gestione indipendenti.

più esclusivamente alla SIAE, ma anche agli altri organismi di gestione collettiva e alle entità di gestione indipendenti²⁴⁵.

3.3.2 Liberalizzazione formale o monopolio di fatto?

Nonostante tale apertura il passaggio da un sistema monopolistico a uno concorrenziale appare, allo stato, più formale che sostanziale: la SIAE continua infatti a beneficiare di significativi vantaggi strutturali, tra cui la presunzione legale di rappresentanza che le consente di gestire i diritti anche degli autori non iscritti ad alcun organismo²⁴⁶. Questo meccanismo si traduce, di fatto, nella permanenza di una posizione dominante difficilmente contestabile nel breve periodo. Le criticità della liberalizzazione erano già state evidenziate dall'AGCM in occasione del recepimento della Direttiva 2014/26/UE con il d. lgs. n. 35/2017, sottolineando come la limitazione dell'accesso ai soli organismi di gestione collettiva non fosse giustificata da esigenze imperative di interesse generale²⁴⁷. Sebbene l'intervento del 2024 abbia ampliato formalmente il mercato, i dati empirici più recenti confermano una persistente concentrazione con la SIAE che continua a detenere la quasi totalità del repertorio musicale gestito in Italia (circa 99,2 %) ²⁴⁸. Da ciò emerge un quadro in cui la liberalizzazione, pur imposta dal diritto europeo, non ha ancora prodotto un'effettiva pluralità di operatori lasciando sostanzialmente intatta la struttura del mercato.

3.4 Struttura organizzativa e governance

La struttura organizzativa della SIAE è disciplinata dallo Statuto della Società²⁴⁹ e si articola secondo un modello di governance dualistico ispirato a quello previsto dal Codice civile per le società di capitali. Tale modello si fonda sulla distinzione tra un organo di indirizzo e controllo, rappresentato dal Consiglio di Sorveglianza, e un organo esecutivo costituito dal Consiglio di Gestione.

Gli organi della SIAE sono l'Assemblea Generale, il Consiglio di Sorveglianza, il Consiglio di Gestione e il Collegio dei Revisori²⁵⁰. La configurazione adottata riflette la natura di ente pubblico

²⁴⁵ Art. 180, comma 1°, l. n. 633/1941, come risultante dalle modifiche del d.l. n. 131/2024: “L'attività di intermediario, comunque attuata, sotto ogni forma diretta o indiretta di intervento, mediazione, mandato, rappresentanza ed anche di cessione per l'esercizio dei diritti di rappresentazione, di esecuzione, di recitazione, di radiodiffusione ivi compresa la comunicazione al pubblico via satellite e di riproduzione meccanica e cinematografica di opere tutelate, è riservata in via esclusiva alla Società italiana degli autori ed editori (SIAE) ed agli altri organismi di gestione collettiva e alle entità di gestione indipendenti di cui al decreto legislativo 15 marzo 2017, n. 35”.

²⁴⁶ Dossier della Camera dei deputati, *Interventi in materia di disciplina, intermediazione e gestione dei diritti d'autore e dei diritti connessi*, XVIII Legislatura, A.C. 1735 on. Lattanzio, p. 30.

²⁴⁷ AGCM, AS1452, *Misure contenute nel testo di conversione del d.l. 148/2017* (Decreto fiscale), 24 novembre 2017, in *Boll. n. 37/2016*.

²⁴⁸ Il Sole 24 Ore, *Diritto d'autore, Agcom: Siae al 99,20%, Lea-Soundreef allo 0,80%*, 17 giugno 2025.

²⁴⁹ SIAE, *Atti generali*, sito ufficiale SIAE.

²⁵⁰ SIAE, *Titolari di incarichi politici, di amministrazione, di direzione o di governo*, sito ufficiale SIAE. Sulla struttura delle sezioni operative cfr. A. VALENTI, *La legislazione per lo spettacolo e le attività musicali*, Giappichelli, 2012, cap.

economico a base associativa: infatti da un lato la partecipazione degli associati assicura una legittimazione interna degli organi e dall'altro la presenza di meccanismi di controllo e di vigilanza pubblica richiama la dimensione istituzionale dell'ente. L'Assemblea Generale rappresenta l'organo espressivo della base associativa e svolge funzioni di indirizzo generale tra cui la nomina dei componenti del Consiglio di Sorveglianza e l'approvazione delle politiche relative alla gestione e alla ripartizione dei diritti²⁵¹. Il Consiglio di Sorveglianza esercita funzioni di controllo strategico e di supervisione sull'attività della Società approvando i piani industriali e i documenti contabili predisposti dal Consiglio di Gestione. Nell'ambito di tale organo operano commissioni consultive che rappresentano le diverse categorie di autori ed editori e contribuiscono con pareri non vincolanti, alla definizione dei criteri di ripartizione dei proventi²⁵². Il Consiglio di Gestione costituisce l'organo esecutivo responsabile dell'amministrazione e dell'attuazione delle strategie dell'ente, mentre il Direttore Generale cura la gestione operativa e il coordinamento dell'organizzazione interna²⁵³. Il Collegio dei Revisori svolge funzioni di controllo sulla regolarità amministrativa e contabile, verificando il rispetto della legge e dello Statuto. La presenza di componenti di nomina ministeriale evidenzia, ancora una volta, la compresenza di elementi pubblicistici all'interno di una struttura operante secondo regole privatistiche²⁵⁴.

Sotto il profilo organizzativo, la SIAE si caratterizza inoltre per una capillare presenza sul territorio nazionale, articolata in sedi, filiali e mandatarî. Tale rete rappresenta un elemento di rilevanza strategica in quanto consente un controllo diffuso delle utilizzazioni delle opere e, al contempo, costituisce una significativa barriera all'ingresso per eventuali operatori concorrenti. Accanto allo Statuto la disciplina interna è completata dal Regolamento generale²⁵⁵, che regola in modo operativo i rapporti con gli associati e i mandanti, nonché le modalità di gestione e ripartizione dei diritti.

12, p. 227 ss.; S. ALIPRANDI, *SIAE. Funzionamento e malfunzionamenti*, cit., cap. 1 *Scenario e aspetti generali*, par. 6 *Organizzazione interna dell'ente*.

²⁵¹ S. ALIPRANDI, *SIAE. Funzionamento e malfunzionamenti*, cit., cap. 1 *Scenario e aspetti generali*, par. 6 *Organizzazione interna dell'ente*.

²⁵² *Ibidem*.

²⁵³ *Ibidem*. SIAE, *Governance*, sito ufficiale SIAE.

²⁵⁴ S. ALIPRANDI, *SIAE. Funzionamento e malfunzionamenti*, cit., cap. 1 *Scenario e aspetti generali*, par. 6 *Organizzazione interna dell'ente*.

²⁵⁵ SIAE, *Atti generali – Regolamento generale*, sito ufficiale SIAE.

3.5 Le funzioni di intermediazione: raccolta, gestione e ripartizione dei diritti

L'attività di intermediazione²⁵⁶ della SIAE si articola, in linea con quanto previsto dall'art. 180, comma 2° 1. aut.²⁵⁷ e l'art. 2 comma 1° dello Statuto, in tre funzioni fondamentali: la concessione di autorizzazioni, la riscossione dei proventi e la loro successiva ripartizione tra gli aventi diritto²⁵⁸. Il primo momento è rappresentato dall'autorizzazione, attraverso cui la SIAE concede, in nome proprio, ma per conto dei titolari dei diritti, le licenze necessarie per l'utilizzazione economica delle opere protette²⁵⁹. Tali licenze possono essere rilasciate sia per singole utilizzazioni – ad esempio per l'esecuzione di un brano in un evento specifico – sia mediante accordi generali con categorie di utilizzatori²⁶⁰. Il secondo momento è quello della riscossione che avviene attraverso la percezione dei compensi dovuti dagli utilizzatori delle opere e in questa fase assume rilievo la struttura organizzativa della SIAE, che si avvale di una rete territoriale capillare e di accordi con operatori del mercato digitale, consentendo un controllo diffuso delle utilizzazioni. Il terzo momento è rappresentato dalla ripartizione dei proventi che costituisce la funzione centrale del sistema: le somme raccolte vengono distribuite agli autori e agli editori in base ai criteri stabiliti dall'ente e in proporzione all'effettivo utilizzo delle opere, al netto delle commissioni di gestione.

Questo modello operativo presenta evidenti vantaggi in termini di efficienza e riduzione dei costi di transazione, ma contribuisce al contempo a rafforzare la posizione della SIAE nel mercato. La concentrazione delle informazioni relative all'utilizzo delle opere e la gestione accentrata dei flussi economici rappresentano infatti fattori che rendono difficilmente replicabile il sistema da parte di operatori concorrenti.

Un ambito specifico di intervento della SIAE è rappresentato dal cosiddetto “diritto di seguito”²⁶¹, ossia il diritto dell'autore — e dei suoi eredi — a percepire una percentuale sul prezzo delle vendite successive delle opere d'arte²⁶². Tale istituto, disciplinato dagli artt. 144 e ss. della legge n. 633/1941,

²⁵⁶ S. PRIMICERI, *Abolire la SIAE*, cit., cap. 1 *IN PRINCIPIO ERA (O NON ERA) LA SIAE*: “La SIAE svolge principalmente un'attività di intermediazione fra gli autori di opere e gli esecutori e utilizzatori di esse. I primi si iscrivono alla SIAE e depositano presso di essa le proprie opere al fine di tutelarle; i secondi (es. musicisti, organizzatori di spettacolo, etc.) si rivolgono alla SIAE per ottenere i permessi di utilizzazione delle suddette opere. La SIAE, tenuto conto dell'utilizzo che viene fatto delle opere stesse, riconoscerà i diritti d'autore ai rispettivi autori iscritti”.

²⁵⁷ S. ALIPRANDI, *SIAE. Funzionamento e malfunzionamenti*, cit., cap. 1 *Scenario e aspetti generali*, par. 2 *Il caso italiano: la SIAE*.

²⁵⁸ M. MALLIA, *La tutela della creazione: vecchie e nuove funzioni della SIAE*, cit., p. 58.

²⁵⁹ S. ALIPRANDI, *SIAE. Funzionamento e malfunzionamenti*, cit., cap. 2 *Avere a che fare con la SIAE: lato titolari dei diritti*, par. 3 *L'attività di gestione e tutela dei diritti da parte della SIAE*. A. GIANNACCARI, *Siae, gestione collettiva dei diritti e monopolio al vaglio antitrust*, cit., p. 540.

²⁶⁰ È opportuno ricordare che il sistema di gestione collettiva non esclude la possibilità per l'autore di esercitare direttamente i propri diritti, configurandosi come un modello alternativo e non sostitutivo.

²⁶¹ SIAE, *Diritto di seguito*, sito ufficiale SIAE.

²⁶² *Ibidem*.

è gestito dalla SIAE anche per conto di autori non associati confermando il ruolo dell'ente come soggetto centrale nella raccolta e distribuzione dei diritti. Il diritto di seguito assume particolare rilievo anche in prospettiva successoria in quanto garantisce agli eredi dell'autore una partecipazione economica continuativa allo sfruttamento dell'opera, indipendentemente dai rapporti contrattuali originari.

3.6 I dati economici recenti e la ripartizione trimestrale delle royalties digitali

Sotto il profilo economico, l'attività della SIAE ha registrato negli ultimi anni una significativa crescita, in particolare nel settore digitale, accompagnata da una progressiva riduzione delle commissioni di gestione e da una maggiore frequenza nella distribuzione delle royalties. Tali elementi evidenziano un processo di modernizzazione del sistema volto ad adeguare l'operatività dell'ente alle trasformazioni del mercato.

Nel 2025 SIAE ha superato la soglia del miliardo di fatturato con 849 milioni di euro di royalties distribuite agli iscritti e costi sempre più bassi. Le commissioni medie sono state ridotte al 13,7% arrivando all'8% sul digitale e al 5% per i grandi eventi live²⁶³. La crescita nel mercato digitale è testimoniata dal +15,6% di royalties Musica distribuite a gennaio 2025 per l'online e dal +17,4% per il Video On Demand rispetto all'anno precedente. Sul fronte della distribuzione la SIAE ha introdotto la ripartizione trimestrale delle royalties derivanti dalle piattaforme di streaming e download musicale in sostituzione della precedente cadenza semestrale. Questo cambiamento riduce il periodo durante il quale i compensi rimangono nella disponibilità della SIAE prima di essere trasferiti agli aventi diritto, migliorando la liquidità degli associati e allineando le pratiche della Società a quelle dei principali organismi di gestione collettiva europei.

Nel 2024 la SIAE ha lanciato sul proprio sito ufficiale l'assistente virtuale «Eva», una chatbot basata sull'intelligenza artificiale per orientare gli utenti nel mondo SIAE, per fornire assistenza di primo livello 24 ore su 24, 7 giorni su 7 e per rispondere in tempo reale a dubbi o domande sui servizi della Società per autori, editori e utenti utilizzatori. Nel 2025 Eva ha gestito oltre 1 milione di messaggi²⁶⁴. Nonostante tali evoluzioni la struttura complessiva del modello di intermediazione continua a presentare caratteristiche che favoriscono la concentrazione del mercato contribuendo a spiegare la persistente posizione dominante della SIAE nel sistema italiano della gestione collettiva dei diritti d'autore.

²⁶³ SIAE *Annual Report 2025*

²⁶⁴ *Ibidem*.

3.7 Il rapporto tra la SIAE e gli autori: associazione, mandato e gestione delle opere

L'iscrizione alla SIAE non è mai strettamente necessaria sul piano giuridico: il diritto d'autore nasce automaticamente con la creazione dell'opera e non richiede alcuna formalità²⁶⁵. In alcuni casi tuttavia risulta vivamente consigliabile per poter usufruire dei servizi di intermediazione, mentre in altri diventa una scelta di fatto obbligata perché a richiederla sono le case discografiche o le case editrici con cui l'autore collabora²⁶⁶. Sul piano economico, l'iscrizione ha senso solo quando i costi che essa comporta sono inferiori ai proventi che l'autore ragionevolmente si attende di incassare dalla gestione collettiva delle proprie opere²⁶⁷.

Il Regolamento della SIAE prevede due diverse forme di rapporto contrattuale. La prima è quella dell'associazione: l'autore diventa socio a tutti gli effetti, partecipa alla vita dell'ente attraverso il voto assembleare e versa una quota di iscrizione iniziale e una quota annuale. La seconda è quella del mandato: l'autore conferisce alla SIAE il mandato per la gestione dei diritti su singole opere senza diventare associato in senso proprio, versando anch'egli una quota iniziale e un corrispettivo annuale di importo inferiore, ma soggetto a una provvigione percentuale sui proventi raccolti. La distinzione tra le due forme non è meramente economica ma ha rilevanti conseguenze sul piano contrattuale. L'art. 24 del Regolamento Generale vieta espressamente agli associati di svolgere qualsiasi attività di gestione dei diritti che non passi per il tramite della SIAE: è fatto divieto di rilasciare direttamente permessi di utilizzazione, anche a titolo gratuito, e di percepire direttamente i compensi.

Quanto alla cessazione del rapporto, la cancellazione dalla SIAE comporta la cessazione dei servizi di intermediazione, ferma restando la corresponsione dei proventi maturati fino alla data di effettiva uscita. Le opere precedentemente dichiarate tornano a essere non gestite da alcuna *collecting society*, senza che ciò incida sulla tutela giuridica dell'opera: i diritti d'autore rimangono intatti, viene meno solo la possibilità di remunerarsi attraverso la gestione collettiva.

3.7.1 Il deposito delle opere e la dichiarazione nel database SIAE

Un equivoco molto diffuso riguarda il termine “deposito”²⁶⁸, utilizzato nel linguaggio comune per designare due operazioni del tutto distinte: la prima – il deposito in senso stretto – consiste nel consegnare alla SIAE una copia dell'opera affinché la Società rilasci una ricevuta con data certa, fornendo all'autore una prova di anteriorità della creazione. Questo servizio ha però perso gran parte

²⁶⁵ Cfr. *supra* § 1.2 *Oggetto e requisiti della protezione*

²⁶⁶ S. PRIMICERI, *Abolire la SIAE*, cit., cap. 3 *LA SIAE E LA TUTELA DI UN INTERESSE GENERALE*.

²⁶⁷ S. ALIPRANDI, *SIAE. Funzionamento e malfunzionamenti*, cit., cap. 2 *Avere a che fare con la SIAE: lato titolari dei diritti*, par. 1 *La SIAE e gli autori*.

²⁶⁸ *Ivi*, par. 2 *Deposito SIAE... ma in due sensi diversi*.

della sua utilità pratica con l'avvento dei sistemi digitali di marcatura temporale dei file. La seconda – la dichiarazione o registrazione dell'opera – è quella con cui gli autori associati o mandanti comunicano alla SIAE le opere da affidare alla sua gestione. L'art. 15 del Regolamento Generale stabilisce che l'associato deve presentare per ogni opera la relativa dichiarazione, precisando i dati identificativi dell'opera e di tutti i relativi aventi diritto, il genere e la durata²⁶⁹.

3.8 Il contrassegno SIAE: storia, controversie e superamento

Il bollino SIAE è un contrassegno metallico olografico strutturato affinché sia impossibile da riprodurre e scansionare. Contiene informazioni dettagliate sul prodotto: titolo dell'opera, nome del produttore, tipo di supporto, tipologia di commercializzazione consentita, una doppia numerazione progressiva. Agli effetti dell'applicazione della legge penale il contrassegno è considerato segno distintivo di opera dell'ingegno (art. 181-bis, comma 8°, l. aut.)²⁷⁰. Il contrassegno SIAE, comunemente noto come “bollino”, ha rappresentato per lungo tempo uno degli strumenti più caratteristici e controversi del sistema italiano di tutela del diritto d'autore. Esso consisteva in un marchio di autenticazione apposto sui supporti contenenti opere protette con la funzione di attestare la legittimità della loro produzione e distribuzione e di contrastare fenomeni di contraffazione. L'obbligo di apposizione del contrassegno è stato formalizzato con l'introduzione dell'art. 181-bis l. aut. ad opera della legge 18 agosto 2000, n. 248, consolidando una prassi già diffusa negli anni precedenti. Tale obbligo si inseriva in un contesto in cui la pirateria dei supporti fisici rappresentava una delle principali criticità del settore. Il contrassegno doveva essere obbligatoriamente apposto su ogni supporto contenente programmi per elaboratore o multimediali nonché su ogni supporto – CD, cassette audio e video, CD-ROM, DVD – contenente suoni, voci o immagini in movimento recante la fissazione di opere o di parti di opere protette dal diritto d'autore, destinati alla commercializzazione o alla cessione a qualunque titolo a fine di lucro²⁷¹.

Nel tempo tuttavia il sistema della bollinatura obbligatoria ha sollevato numerose perplessità sia sul piano pratico che su quello giuridico. In particolare esso è stato oggetto di contestazioni in sede europea, culminate in una pronuncia della Corte di Giustizia dell'Unione Europea che ha messo in dubbio la compatibilità dell'obbligo con i principi del mercato interno, in particolare con riferimento alla libera circolazione delle merci²⁷². Sul piano della compatibilità con la liberalizzazione del

²⁶⁹ A. VALENTI, *La legislazione per lo spettacolo e le attività musicali*, cit., cap. 12, p. 231 ss.

²⁷⁰ S. ALIPRANDI, *SIAE. Funzionamento e malfunzionamenti*, cit., cap. 2 *Avere a che fare con la SIAE: lato titolari dei diritti*, par. 5 *Il fantastico mondo dei “bollini”*.

²⁷¹ Art. 181-bis, comma 1°, l. aut., nel testo originario del 2000.

²⁷² Corte Giust. CE, 8 novembre 2007, causa C-20/05, *Schwibbert*, in *Riv. it. dir. pubbl. com.* 2008, V, 1225. La Corte di Giustizia UE ha stabilito che l'obbligo del bollino SIAE costituisce una “regola tecnica” che l'Italia avrebbe dovuto notificare preventivamente alla Commissione europea. Non avendolo fatto, la norma non poteva essere applicata nei

mercato, essendo stato liberalizzato il mercato della gestione collettiva del diritto d'autore e dei diritti connessi, il fatto di aver devoluto esclusivamente a SIAE questa funzione costituiva probabilmente una violazione delle disposizioni della Direttiva 2014/26 sulla gestione collettiva dei diritti d'autore e dei diritti connessi²⁷³. In altri termini, il bollino era diventato uno degli strumenti attraverso cui il monopolio di fatto della SIAE si perpetuava anche sul piano delle funzioni para-pubbliche, risultando incompatibile con il quadro europeo di riferimento. Le criticità del sistema sono emerse con maggiore evidenza con l'evoluzione tecnologica e la progressiva digitalizzazione del mercato che hanno reso sempre meno rilevante il controllo sui supporti fisici. In tale contesto l'obbligo di contrassegno è stato progressivamente percepito come un elemento anacronistico e come una possibile barriera all'ingresso per operatori di minori dimensioni. Il superamento di questo modello è avvenuto con il d.l. 16 settembre 2024, n. 131, convertito nella legge 14 novembre 2024, n. 166 che ha modificato l'art. 181-bis della legge sul diritto d'autore, trasformando l'obbligo di apposizione del contrassegno in una mera facoltà. Oggi quindi solo su richiesta del produttore, SIAE rilascia bollini che andranno apposti sui supporti: è il cosiddetto "servizio di vidimazione" che la legge italiana ha affidato a SIAE e che in futuro potrà essere reso anche da altri soggetti secondo direttive ancora da emanare.

I bollini resteranno una garanzia per il consumatore utile per distinguere un prodotto autentico da uno contraffatto e per individuare con maggiore certezza chi produce il supporto o lo commercializza. L'abolizione dell'obbligo di contrassegno non deve trarre in inganno: la produzione di supporti audio e video destinati a un pubblico, salvo il caso di riproduzioni private ad uso personale, richiede ancora le autorizzazioni da parte degli aventi diritto e il pagamento dei relativi compensi²⁷⁴. La soppressione dell'obbligo rappresenta un passaggio significativo nel processo di adeguamento dell'ordinamento italiano ai principi europei di concorrenza e di libera circolazione, oltre che un adattamento alle trasformazioni del mercato sempre più orientato verso la distribuzione digitale dei contenuti. Tale evoluzione conferma ancora una volta come il sistema tradizionale di gestione accentrata dei diritti d'autore, pur giustificato in origine da esigenze di tutela ed efficienza, sia stato progressivamente ridimensionato alla luce delle nuove dinamiche economiche e normative.

confronti dei privati, rendendo di fatto non punibile la commercializzazione di supporti privi del contrassegno. G. M. MENTASTI, *Diritto d'autore: la Cassazione si pronuncia sulla detenzione per vendita DVD senza contrassegno SIAE*, in *Il Quotidiano Giuridico*, 22 agosto 2019.

²⁷³ SIAE, *Contrassegni*, sito ufficiale SIAE.

²⁷⁴ SIAE, *Contrassegni: tutto sul bollino SIAE*, sito ufficiale SIAE.

3.9 La dimensione internazionale: CISAC, GESAC e le collecting estere

L'attività della SIAE si inserisce in una rete internazionale di gestione collettiva dei diritti d'autore che consente la tutela delle opere anche al di fuori del territorio nazionale²⁷⁵. Tale dimensione si realizza attraverso un sistema di accordi di reciproca rappresentanza con società estere, grazie ai quali ciascuna collecting gestisce, nel proprio Paese, anche i diritti degli autori affiliati ad altre organizzazioni²⁷⁶. In questo contesto un ruolo centrale è svolto da organismi internazionali quali CISAC e GESAC di cui la SIAE è membro attivo²⁷⁷. In particolare CISAC rappresenta la principale rete mondiale delle *collecting societies* svolgendo funzioni di coordinamento tecnico e normativo, nonché di standardizzazione dei sistemi di identificazione e di scambio dei dati relativi alle opere. La Confederazione rappresenta oltre cinque milioni di creatori di opere musicali, audiovisive, teatrali, letterarie e di arti visive²⁷⁸.

3.9.1 I dati del Global Collections Report e la performance italiana

I dati più recenti confermano la rilevanza economica di questo sistema. Secondo il *CISAC Global Collections Report 2025* – che elabora i dati relativi all'anno 2024 – la raccolta globale dei diritti d'autore ha raggiunto il record storico di 13,97 miliardi di euro, con una crescita del +6,6% rispetto all'anno precedente. Il dato più significativo riguarda il settore digitale: per la prima volta le royalties da utilizzi digitali della musica hanno superato i 5 miliardi di euro (+10,8%), segnando un incremento di quasi sei volte rispetto al 2015. Il comparto musicale nel suo complesso ha raggiunto 12,59 miliardi di euro (+7,2%), mentre l'audiovisivo si è attestato a 727 milioni (+1,1%)²⁷⁹.

In questo scenario l'Italia si distingue come sesto mercato mondiale per raccolta complessiva con 729 milioni di euro e una crescita del +4,3%²⁸⁰. Sul versante musicale la SIAE occupa il sesto posto nella classifica globale con 576 milioni di euro (+5,1%). Particolarmente rilevante è la performance italiana nel digitale: una combinazione di rinnovi di accordi di licenza e di solidi incrementi dello streaming ha generato una crescita del +37,7% delle royalties digitali, tra le più elevate in Europa. Nel settore audiovisivo digitale l'Italia è stata il principale contributore alla crescita globale più che raddoppiando le proprie raccolte fino a 27,2 milioni di euro. Sul fronte del drama l'Italia si conferma secondo

²⁷⁵ S. ALIPRANDI, *SIAE. Funzionamento e malfunzionamenti*, cit., cap. 1 *Scenario e aspetti generali*, par. 6 *Organizzazione interna dell'ente*.

²⁷⁶ L'attività di SIAE per la tutela dei propri autori ed editori si estende in Europa e nel resto del mondo attraverso oltre 280 contratti di reciproca rappresentanza con le altre società estere di gestione dei diritti in oltre 180 Paesi nel mondo.

²⁷⁷ SIAE è membro della CISAC dal 1926. SIAE, *SIAE internationally*, sito ufficiale SIAE. S. ALIPRANDI, *SIAE. Funzionamento e malfunzionamenti*, cit., cap. 1 *Scenario e aspetti generali*, par. 7 *Rapporti a livello internazionale*. M. MALLIA, *La tutela della creazione: vecchie e nuove funzioni della SIAE*, cit., p. 58.

²⁷⁸ CISAC Annual Report 2025.

²⁷⁹ SIAE, *SIAE internationally*, sito ufficiale SIAE. CISAC, *Global Collections Report 2025* (dati 2024), ottobre 2025.

²⁸⁰ CISAC, *Global Collections Report 2025* (dati 2024), ottobre 2025, p. 16 e p. 70.

mercato mondiale con 68 milioni di euro (+5,9%). Questi risultati sono in parte riconducibili alla capacità della SIAE di operare all'interno di reti internazionali consolidate e di negoziare con i principali operatori globali del settore digitale, rafforzando ulteriormente la propria posizione nel mercato.

3.10 Il mercato attuale: SIAE e Soundreef nel sistema plurale italiano

L'apertura del mercato della gestione collettiva dei diritti d'autore, avviata con il recepimento della Direttiva 2014/26/UE e consolidata dagli interventi normativi del 2024, ha formalmente segnato il superamento del monopolio legale della SIAE introducendo un sistema pluralistico fondato sulla coesistenza di più operatori. In questo contesto *Soundreef* rappresenta il principale concorrente della SIAE e costituisce il caso empirico più significativo per valutare l'effettiva portata della liberalizzazione²⁸¹.

Soundreef è una società fondata nel 2011 a Londra da Davide d'Atri e Francesco Danieli che gestisce i diritti d'autore musicali come alternativa alle *collecting* tradizionali²⁸², operando in oltre 90 paesi attraverso una piattaforma tecnologica che permette ad autori ed editori di monitorare l'uso delle proprie opere e ricevere royalties in modo più trasparente. Rappresenta decine di migliaia di artisti anche se in Italia ha una quota di mercato limitata. Fin dal suo ingresso nel mercato italiano, la SIAE contestò a *Soundreef* di violare il principio di esclusiva sancito dall'art. 180 l. n. 633/1941, sostenendo che nessun soggetto diverso da essa fosse legittimato a svolgere attività di intermediazione dei diritti in Italia²⁸³. La diatriba approdò in tribunale: nel 2014 i giudici del Tribunale di Milano si pronunciarono in favore di *Soundreef* dichiarando che “non sembra possibile affermare che la musica gestita da *Soundreef* in Italia, in centri commerciali e simili, debba obbligatoriamente essere affidata all'intermediazione della SIAE”²⁸⁴.

Nel 2016 *Soundreef* presentò all'AGCM articolate denunce nei confronti della SIAE, lamentando una serie di condotte abusive finalizzate a escluderla dal mercato. Il procedimento A508 nei confronti della SIAE fu avviato il 5 aprile 2017 per accertare l'esistenza di un abuso di posizione dominante in

²⁸¹ G. SPINA ALI, *Collective Monopolies: SIAE v Soundreef and the Implementation of Directive 2014/26 in Italy*, in *European intellectual property review*, 40.2 (2018): 113–128.

²⁸² S. ALIPRANDI, *SIAE. Funzionamento e malfunzionamenti*, cit., cap. 4 *Aspetti problematici e questioni aperte*, par. 4 *Un monopolio già scalfito*. A. GIANNACCARI, *Siae, gestione collettiva dei diritti e monopolio al vaglio antitrust*, cit. 539 ss.

²⁸³ S. ALIPRANDI, *La posizione ufficiale di SIAE su SoundReef*, in *Perché pagare la SIAE?*, 19 ottobre 2014.

²⁸⁴ Tribunale di Milano, Sez. feriale, Ordinanza 12 settembre 2014, in *Dir. Industriale*, 2015, 4, p. 329. S. ALIPRANDI, *L'ordinanza del caso Soundreef vs SIAE (settembre 2014)*, in *Perché pagare la SIAE?*, 22 febbraio 2015.

violazione dell'art. 102 TFUE²⁸⁵. Con provvedimento del 25 settembre 2018, l'AGCM accertò che la SIAE, almeno dal 1° gennaio 2012, aveva posto in essere un abuso di posizione dominante articolato in una pluralità di condotte complessivamente finalizzate a escludere i concorrenti dai mercati relativi ai servizi di gestione dei diritti d'autore non inclusi nella riserva originariamente prevista dall'art. 180 l. n. 633/1941, nonché a impedire il ricorso all'autoproduzione da parte dei titolari dei diritti. Le condotte contestate riguardavano in particolare: a) l'imposizione di vincoli eccessivamente ampi nel mandato conferito dagli autori, tale da includere servizi suscettibili di essere erogati in concorrenza; b) la gestione dei diritti di autori non iscritti che avevano espressamente manifestato la volontà di non avvalersi dei servizi della SIAE; c) l'imposizione di ostacoli alla stipulazione da parte di emittenti televisive e organizzatori di concerti di contratti di licenza con altri operatori.

Nel gennaio 2018 *Soundreef* annunciò un accordo per la raccolta delle *royalties* con l'associazione no-profit LEA — Liberi Editori Autori — attraverso cui operò in Italia fino al 31 dicembre 2024, nel tentativo di aggirare le restrizioni normative che impedivano alle EGI di operare direttamente. Nel frattempo, il Tribunale di Roma²⁸⁶ rimise alla Corte di Giustizia dell'Unione Europea la questione della compatibilità dell'art. 180 l. n. 633/1941 — che riservava l'intermediazione ai soli OGC escludendo le EGI — con la Direttiva 2014/26/UE e con l'art. 56 TFUE sulla libera prestazione dei servizi. Con sentenza del 21 marzo 2024 la Corte si pronunciò in senso contrario alla normativa italiana²⁸⁷, aprendo la strada all'intervento del legislatore con il d.l. n. 131/2024.

Dal 2025, con l'entrata in vigore del nuovo quadro normativo introdotto dal d.l. n. 131/2024, *Soundreef* opera direttamente sul mercato italiano come EGI autorizzata, senza più il tramite di LEA. In questo contesto si inserisce il ruolo dell'AGCOM che con la Delibera n. 142/25/CONS del 27 maggio 2025 ha effettuato la prima valutazione ufficiale della rappresentatività degli OGC e delle EGI operanti in Italia²⁸⁸. Il risultato è inequivocabile: la SIAE risulta rappresentativa del 99,2% del repertorio musicale utilizzato in Italia, mentre *Soundreef*-LEA detiene lo 0,8% residuo.

La delibera ha avuto immediate conseguenze pratiche sul piano tariffario: Federalberghi ha chiesto a *Soundreef* di rideterminare il proprio tariffario sulla base della quota dello 0,8% certificata dall'AGCOM, anziché del 2,76% inizialmente rivendicato dalla società. Sul piano metodologico, l'AGCOM ha precisato che il calcolo per il 2024 è stato effettuato in via transitoria sulla base della

²⁸⁵ AGCM, A508, *SIAE/Servizi intermediazione diritti d'autore*, Provvedimento n. 27359 del 25 settembre 2018, in *Boll. n. 40/2018*. A. GIANNACCARI, *Siae, gestione collettiva dei diritti e monopolio al vaglio antitrust*, cit., pp. 539-544.

²⁸⁶ A. GIANNACCARI, *Siae, gestione collettiva dei diritti e monopolio al vaglio antitrust*, cit., p. 544 s.

²⁸⁷ Corte Giust. CE, 21 marzo 2024, causa C-10/22, *LEA/JAMENDO c. SIAE*, cit.

²⁸⁸ AGCOM, Delibera n. 142/25/CONS del 27 maggio 2025.

media dei compensi incassati nel triennio precedente, e che a partire dal 2025 adotterà un metodo basato sull'effettivo utilizzo delle opere — una modifica che potrebbe ridisegnare il quadro della rappresentatività in modo più favorevole ai nuovi entranti.

La reazione di *Soundreef* alla delibera è stata critica. Il fondatore e CEO Davide D'Atri ha contestato pubblicamente i dati certificati dall'AGCOM, sostenendo che essi non riflettano la reale quota di mercato della società — stimata tra il 3 e il 4% a seconda del segmento — e riservandosi di ricorrere qualora un utilizzatore li usasse in maniera distorsiva. Le critiche si concentrano sul metodo scelto: basare il calcolo sulla media dei compensi incassati nel triennio 2021-2023 significa fotografare una realtà antecedente sia alla sentenza CGUE del 2024 sia all'apertura formale del mercato alle EGI, penalizzando strutturalmente i nuovi entranti a vantaggio dell'operatore storico²⁸⁹. Un sistema fondato sui compensi storici tende per definizione a perpetuare le quote di mercato esistenti, indipendentemente dall'evoluzione concorrenziale reale. La stessa AGCOM ha peraltro riconosciuto il carattere transitorio del metodo adottato per il primo anno, annunciando che a partire dal 2025 la valutazione sarà basata sull'effettivo utilizzo delle opere – un approccio che potrebbe restituire un quadro della rappresentatività più aderente alla realtà del mercato.

3.11 Il mercato plurale italiano: realtà o aspirazione?

Il caso *Soundreef* evidenzia quindi una tensione tra apertura formale e realtà economica: la liberalizzazione del mercato, pur effettiva sul piano normativo, non si è ancora tradotta in una reale pluralità di operatori in grado di competere su basi paritarie. In tale prospettiva il sistema italiano appare riconducibile alla figura del cosiddetto “monopolio naturale”²⁹⁰. Tale configurazione non deriva da una previsione legislativa, ma da caratteristiche strutturali del mercato che rendono estremamente difficile l'ingresso e l'affermazione di nuovi operatori. Nel settore della gestione collettiva dei diritti d'autore tali caratteristiche possono essere individuate principalmente in tre fattori: in primo luogo l'effetto di rete, per cui il valore di un organismo di gestione cresce proporzionalmente alla dimensione del repertorio amministrato; in secondo luogo il vantaggio storico della SIAE, che dispone di relazioni consolidate con gli utilizzatori e di una presenza capillare sul territorio²⁹¹; in terzo luogo, la presunzione legale di rappresentanza che consente alla SIAE di gestire anche diritti non espressamente conferiti rafforzandone ulteriormente la posizione. Alla luce di tali

²⁸⁹ Il Sole 24 Ore, *Diritto d'autore, Agcom: Siae al 99,20%, Lea allo 0,80%*, 17 giugno 2025. Cfr. A. GIANNACCARI, *Siae, gestione collettiva dei diritti e monopolio al vaglio antitrust*, cit., p. 544 s.

²⁹⁰ Un monopolio si definisce “naturale” quando non è il frutto di una previsione di legge ma di caratteristiche strutturali del mercato che rendono tendenzialmente impossibile la sopravvivenza di più operatori in concorrenza.

²⁹¹ La SIAE ha oltre 140 anni di storia, relazioni consolidate con tutti gli utilizzatori e una rete territoriale di 10 sedi, 28 filiali e 429 mandatarî che nessun nuovo operatore può eguagliare in tempi brevi.

elementi il passaggio da un monopolio legale a un mercato concorrenziale appare incompleto. La liberalizzazione ha inciso sul piano formale, ma non ha ancora modificato in modo significativo la struttura del mercato che resta fortemente concentrata²⁹². Il caso *Soundreef* dimostra pertanto come l'introduzione di regole concorrenziali non sia di per sé sufficiente a garantire un'effettiva apertura del mercato quando persistono condizioni strutturali che favoriscono l'operatore dominante.

²⁹² A. GIANNACCARI, *Siae, gestione collettiva dei diritti e monopolio al vaglio antitrust*, cit., p. 541 ss.

CAPITOLO IV: IL CASO BATTISTI: DIRITTO D'AUTORE, EREDI E CATALOGO MUSICALE NELL'ERA DIGITALE

SOMMARIO: 4.1 Biografia di Lucio Battisti. – 4.2 La mappa degli aventi diritto: eredi, Mogol, Sony. – 4.3 *Edizioni Musicali Acqua Azzurra*. – 4.3.1 La composizione societaria: eredi, *Ricordi* e Mogol. – 4.3.2 Il mandato alla SIAE e la gestione del repertorio. – 4.3.3 La politica gestionale degli eredi: conservatorismo e controllo selettivo. – 4.4 I diritti morali dell'autore e la loro sopravvivenza *post mortem*. – 4.5 La revoca del mandato SIAE: natura giuridica e conseguenze. – 4.5.1 La legittimità della revoca e la diversa rilevanza nei contenziosi Mogol e Sony. – 4.6 Il fronte Mogol: inadempimento contrattuale e lucro cessante. – 4.6.1 La sentenza del Tribunale di Milano del 2016. – 4.6.2 Le conseguenze della sentenza e l'intervento del liquidatore giudiziale. – 4.7 Il fronte Sony: responsabilità da contatto sociale e obbligo di negoziare. – 4.7.1 Le decisioni di merito e l'ordinanza della Cassazione n. 12956/2025. – 4.7.2 Il diverso esito rispetto al fronte Mogol. – 4.8 Rilevi conclusivi: il caso Battisti tra memoria artistica, autonomia degli eredi e circolazione digitale.

4.1 Biografia di Lucio Battisti

Lucio Battisti nacque il 5 marzo 1943 a Poggio Bustone, piccolo comune in provincia di Rieti, in una famiglia di origini modeste²⁹³. Trasferitosi a Roma ancora adolescente, frequentò l'Istituto Tecnico Industriale Galileo Galilei, dove si diplomò perito elettrotecnico nel luglio del 1962. Il conseguimento del diploma era stato oggetto di un patto con il padre Alfiero: Lucio avrebbe completato gli studi a condizione che il padre firmasse la sua esenzione dal servizio militare e gli concedesse i due anni così guadagnati per tentare la carriera musicale. Ottenuto il diploma, Battisti maturò le prime esperienze professionali come chitarrista di complemento in diverse formazioni, tra cui i Campioni, il cui leader Roby Matano avrebbe poi avuto un ruolo determinante nel convincerlo a tentare la strada della composizione²⁹⁴.

Il passaggio da chitarrista ad autore avvenne in modo progressivo. Battisti entrò nell'orbita della casa discografica Ricordi, che tuttavia non riteneva il suo materiale sufficientemente commerciale per lanciarlo come interprete. In questo contesto, nel febbraio del 1965, avvenne l'incontro decisivo con Giulio Rapetti, in arte Mogol, già paroliere affermato e figura di riferimento della Ricordi, oltre che figlio del discografico Mariano Rapetti. Pur non rimanendo inizialmente entusiasta delle canzoni di

²⁹³ P. CASAMASSIMA, *Lucio Battisti, Il mio canto libero*, Genova, 2002, cap. 1 *Una chitarra in testa*. Podcast Mangiafuoco sono io, *Lucio Battisti, ci ritorni in mente*, 18 ottobre 2020, su raiplaysound.it.

²⁹⁴ Podcast Mangiafuoco sono io, *Lucio Battisti, ci ritorni in mente*, 18 ottobre 2020, su raiplaysound.it.

Battisti, Mogol gli propose di lavorare insieme²⁹⁵. I due iniziarono così una collaborazione destinata a segnare profondamente la storia della canzone italiana, accomunati dall'interesse per il rinnovamento della musica internazionale, che in quegli anni iniziava a incidere anche sul panorama italiano. Fu poi lo stesso Mogol, nel 1966, a battersi affinché Battisti interpretasse in prima persona le proprie canzoni, arrivando a minacciare le dimissioni di fronte alle resistenze della casa discografica.

Il metodo di lavoro della coppia era preciso e ormai collaudato. Battisti componeva prima la musica, suonandola alla chitarra per Mogol e accompagnandola talvolta con una linea melodica cantata in un finto inglese, in italiano, oppure priva di parole definite. Mogol ascoltava cercando di comprendere che cosa la musica suggerisse, quali immagini o emozioni evocasse, per poi costruirvi sopra il testo. La componente musicale era interamente affidata a Battisti: la melodia, gli arrangiamenti, la ritmica influenzata dal rock e dal funk angloamericano e un'interpretazione vocale originale, più orientata all'intensità emotiva che alla perfezione tecnica. I testi di Mogol, invece, traevano spesso origine dalla vita reale, da esperienze personali o osservate nelle persone vicine e proprio questa aderenza al quotidiano contribuiva a rendere le canzoni immediatamente riconoscibili e capaci di intercettare sentimenti comuni. La collaborazione, tuttavia, non era rigidamente separata in compartimenti stagni: Battisti contribuiva anche con idee e spunti narrativi, mentre Mogol interveniva talvolta nelle fasi di registrazione²⁹⁶. Con il tempo i due acquisirono una sicurezza crescente: Mogol fu tra i primi a convincersi pienamente del talento di Battisti e iniziò a proporre le loro canzoni anche ai nomi più affermati della musica italiana.

Il successo di Battisti come interprete non fu immediato. Per diversi anni la coppia scrisse soprattutto per altri artisti: *29 settembre* per l'Equipe 84, *Insieme, Io e te da soli* e *Amor mio* per Mina²⁹⁷, *Il paradiso* per Patty Pravo²⁹⁸, oltre a brani destinati ai Dik Dik, ai Camaleonti e alla Formula 3. Un caso particolarmente significativo fu quello di *Il paradiso della vita*, composta nel 1968 con Mogol per Ambra Borelli che non ottenne riscontro in Italia, ma nella versione inglese degli Amen Corner,

²⁹⁵ Podcast Mangiafuoco sono io, *Lucio Battisti, ci ritorni in mente*, 18 ottobre 2020, su raiplaysound.it. F. BUFFOLI, *Lucio Battisti un'emozione Italiana*, su ondarock.it.

²⁹⁶ E. ASSANTE, *Lucio Battisti*, Roma, Mondadori, 2023, par. 5 *L'incontro con Mogol: la nascita di un sodalizio*. Podcast Pezzi da 90, *Quante emozioni con Lucio Battisti!*, 12 ottobre 2017, su raiplaysound.it. Podcast Mangiafuoco sono io, *Lucio Battisti, ci ritorni in mente*, 18 ottobre 2020, su raiplaysound.it. Podcast Storia di una canzone, 9. *Lucio Battisti e Mogol – Emozioni*, 6 giugno 2022, su raiplaysound.it.

²⁹⁷ Mina è considerata una delle più grandi interpreti della canzone italiana. Il suo rapporto professionale con Battisti fu breve ma intenso: tra il 1971 e il 1972 interpretò alcuni brani scritti dalla coppia Mogol-Battisti. Il momento più celebre della collaborazione fu il duetto televisivo del 23 aprile 1972 trasmesso dalla RAI, ritenuto uno degli episodi più significativi della storia della musica pop italiana e, al contempo, ultima apparizione televisiva di Battisti. Podcast Mangiafuoco sono io, *Lucio Battisti, ci ritorni in mente*, 18 ottobre 2020, su raiplaysound.it.

²⁹⁸ E. ASSANTE, *Lucio Battisti*, cit., par. 15 *La diversità di Lucio*.

(*If Paradise Is*) *Half as Nice*, raggiunse il primo posto delle classifiche britanniche²⁹⁹. L'episodio confermava la qualità del materiale e l'internazionalità del linguaggio musicale di Battisti ancora prima che il suo nome fosse noto al grande pubblico.

La svolta come interprete arrivò nel 1969 con la partecipazione al Festival di Sanremo con *Un'avventura*³⁰⁰ e, soprattutto, con la successiva consacrazione di *Acqua azzurra, acqua chiara*³⁰¹, restando in classifica per diciannove settimane, anche grazie al lato B che proponeva *Dieci Ragazze*³⁰², evergreen del repertorio "battistiano". Nei cinque anni successivi, tra il 1970 e il 1975, la coppia Mogol-Battisti produsse il nucleo più riconoscibile di un catalogo destinato a entrare stabilmente nel patrimonio collettivo della canzone italiana³⁰³: *Fiori rosa, fiori di pesco*³⁰⁴, *Emozioni*³⁰⁵, *Il mio canto libero*³⁰⁶, *I giardini di marzo*³⁰⁷, *La canzone del sole*³⁰⁸, *E penso a te*, *La*

²⁹⁹ Ivi, par. 15 *La diversità di Lucio*.

³⁰⁰ Ivi, par. 16 *L'avventura sanremese*.

³⁰¹ Ivi, par. 16 *Il primo album*, par. *Mi ritorni in mente* 7 e 40. L'estate del 1969 fu decisiva per Battisti: dopo il terzo posto al Cantagiorno, a settembre vinse il Festivalbar con *Acqua azzurra, acqua chiara*. Il successo fu particolarmente significativo perché decretato direttamente dal pubblico attraverso gli ascolti nei jukebox, che resero il brano la canzone più "gettonata" dell'estate.

³⁰² Ivi, par. 17 *Il primo album*. Il testo, apparentemente provocatorio nel clima del crescente femminismo, viene subito percepito in chiave ironica: più che celebrare un atteggiamento machista, mette in scena la fragilità di un uomo abbandonato, che ostenta sicurezza e disponibilità verso altre donne solo per nascondere la propria dipendenza affettiva dalla donna amata.

³⁰³ Ivi, par. 23 *Cinque mesi leggendari*.

³⁰⁴ Ivi, par. 23 *Cinque mesi leggendari*. *Fiori rosa, fiori di pesco* si impose come uno dei brani più efficaci della prima stagione di Battisti, restando per quasi cinque mesi in classifica. Il 10 settembre del 1970 vinse il Festivalbar. La canzone racconta, quasi in presa diretta, il ritorno di un uomo dalla donna che ha lasciato e che scopre di amare ancora. Il protagonista si presenta da lei nel giorno del proprio compleanno, convinto di poter recuperare il rapporto, ma comprende progressivamente che accanto alla donna c'è ormai un altro uomo. Il brano si sviluppa così come una piccola scena drammatica, costruita su un crescendo emotivo che Battisti interpreta con grande intensità, fino a trasformare il pentimento iniziale in una disperazione trattenuta e profondamente umana.

³⁰⁵ Ivi, par. 23 *Cinque mesi leggendari*. *Emozioni* nacque dopo il viaggio a cavallo da Milano a Roma compiuto da Battisti con Mogol. In quell'esperienza di libertà e contatto con la natura, Battisti compose una melodia che affidò poi a Mogol attraverso un provino su cassetta. Il testo prese forma come una serie di immagini e stati d'animo, più che come un racconto lineare: solitudine, smarrimento, desiderio di libertà e fragilità interiore. Anche la registrazione contribuì al carattere unico del brano: Battisti lo incise in studio con Franco Mussida, Franz Di Cioccio e un'orchestra di sessanta elementi, in presa diretta. Quella rimase l'unica versione registrata di *Emozioni*, la stessa che ancora oggi ascoltiamo. Podcast Storia di una canzone, 9. *Lucio Battisti e Mogol – Emozioni*, 6 giugno 2022, su raiplaysound.it.

³⁰⁶ E. ASSANTE, *Lucio Battisti*, cit., par. 33 *Il mio canto libero*. *Il mio canto libero* trasforma l'amore in uno spazio di libertà e salvezza personale, dopo la crisi dei sogni collettivi degli anni Sessanta. La musica cresce fino a un finale corale intenso, mentre la copertina di Caesar Monti, con le braccia protese verso l'alto, richiama visivamente il desiderio di evasione e liberazione.

³⁰⁷ Ivi, par. 31 *Umanamente uomo: il sogno*. *I giardini di marzo*, pubblicata nel 1972, è uno dei brani più intensi di Battisti e Mogol. La canzone unisce una musica sospesa e poi improvvisamente aperta a un testo visionario, fatto di ricordi, immagini d'infanzia e stati interiori. Pur attraversata da vuoto, fragilità e smarrimento, conserva una profonda tensione verso l'amore e la speranza.

³⁰⁸ Ivi, par. 29 *La Canzone del sole*. Fu il primo singolo realizzato da Battisti e Mogol per la Numero Uno e divenne uno dei brani più celebri della musica italiana. Dietro un'apparente semplicità, sostenuta da un giro di accordi immediato e facilmente riconoscibile, la canzone presenta una struttura più complessa: alterna ricordi di un amore giovanile e immagini del presente, mettendo in contrasto l'innocenza perduta con la realtà di un rapporto ormai cambiato. Il tono solare del titolo nasconde così una dimensione più inquieta, fatta di nostalgia, gelosia e disillusione, mentre il celebre riferimento al "mare nero" diventa il simbolo della fine di quella purezza iniziale.

*collina dei ciliegi*³⁰⁹, *Sì, viaggiare*³¹⁰, *Ancora tu*³¹¹, *Una donna per amico*³¹², *Prendila così*³¹³. Complessivamente fino al 1980, Battisti e Mogol scrissero insieme 141 canzoni.

Parallelamente all'affermazione artistica, Battisti dimostrò una consapevolezza imprenditoriale insolita per l'epoca, soprattutto nella gestione dei propri diritti. Nel 1969, insieme a Mogol, fondò la casa discografica *Numero Uno*³¹⁴, articolata in tre divisioni editoriali interne: l'*Universale* dedicata ai nuovi autori, la *Numero Due* per i brani firmati da Mogol e Donida e *Acqua Azzurra* specificamente dedicata alle composizioni della coppia Mogol-Battisti. Si trattava di un modello di autogestione artistica e imprenditoriale particolarmente avanzato per l'Italia dell'epoca che consentiva agli autori di sottrarsi alla dipendenza dalle strutture editoriali e discografiche tradizionali.

Fin dall'inizio della notorietà, Battisti scelse inoltre di sottrarsi sistematicamente all'esposizione pubblica³¹⁵. Rifiutò le interviste televisive, declinò le apparizioni nei programmi di intrattenimento e progressivamente smise di partecipare a qualunque forma di promozione. Analogo fu il suo atteggiamento rispetto alla politica³¹⁶. Negli anni Settanta, in un contesto in cui il dibattito politico attraversava ogni ambito della vita culturale e molti artisti sceglievano forme esplicite di impegno, Battisti rimase deliberatamente estraneo a qualsiasi schieramento. Nel giugno 1970 venne invitato a "*Speciale per voi*" da Renzo Arbore per cantare e per rispondere alle domande del pubblico. Alla domanda se si considerasse un cantante impegnato o meno, Battisti ripose che si considerava

³⁰⁹ Ivi, par. 35 *Il nostro caro angelo*. La *collina dei ciliegi* è uno dei brani più rappresentativi della fase più libera e visionaria di Battisti e Mogol. La canzone ruota attorno al tema della libertà: libertà dalle paure, dalle convenzioni, dalle gelosie e dai limiti imposti dalla società. Dietro l'immagine luminosa della collina e del volo, il brano invita a guardare la realtà con occhi diversi e a non rinunciare alla possibilità di cambiare, amare e sentirsi parte di qualcosa di più grande.

³¹⁰ Ivi, par. 40 *Il matrimonio e l'esperienza americana*. *Sì, viaggiare* unisce l'uso deciso dei sintetizzatori a un testo dal tono liberatorio. L'idea del viaggio senza fretta, "con coraggio e gentilmente", diventa immagine di un movimento pacifico e vitale: andare avanti senza violenza, cercando un ritmo più armonioso in un tempo segnato da forti tensioni.

³¹¹ Ivi, par. 38 *Lucio Battisti, la batteria, il contrabbasso, eccetera*. *Ancora tu* abbandona la forma tradizionale della canzone italiana: strofe, ritornelli e bridge lasciano spazio a un ritmo spezzato, ballabile e sofisticato, in cui si intrecciano funky e disco. La melodia cresce progressivamente fino al falsetto finale di Battisti, mentre l'atmosfera internazionale del brano richiama un immaginario moderno, lontano dai consueti scenari italiani.

³¹² Ivi, par. *Una donna per amico*. *Una donna per amico* segna un passaggio importante anche sul piano dell'immagine: la copertina dell'album è l'ultima in cui compare Battisti. Il brano, ispirato a una reale amicizia femminile, racconta il cambiamento del rapporto con le donne e il riconoscimento di una nuova centralità femminile. Mogol mette in scena un dialogo affettuoso e ironico, in cui l'amicizia con una donna diventa più autentica e preziosa di molte complicità maschili.

³¹³ Ivi, par. 42 *Una donna per amico*. *Prendila così* racconta con eleganza malinconica la fine di un rapporto tra due persone ancora legate, ma costrette a evitarsi per non ferirsi. La lunga coda musicale, raffinata e quasi jazz, accentua il tono sospeso del brano.

³¹⁴ P. CASAMASSIMA, Lucio Battisti, cit., cap. 8 *Adesso canto io*. Rockol, *Numero Uno: 1969-1974, la storia di cinque anni di successi*, 19 novembre 2020.

³¹⁵ Ivi, par. 18 *La Numero Uno*, par. 22 *Gli anni Settanta*, par. 23 *Cinque mesi leggendari*, par. 28 *La canzone d'autore popolare*, par. 31 *Umanamente uomo: il sogno*, par. 33 *Il mio canto libero*, par. 35 *Il nostro caro angelo*, par. 37 *I contrasti con Mogol e le novità musicali di metà anni Settanta*. Podcast Mangiafuoco sono io, *Lucio Battisti, ci ritorni in mente*, 18 ottobre 2020, su raiplaysound.it.

³¹⁶ Podcast Storia di una canzone, 9. *Lucio Battisti e Mogol – Emozioni*, 6 giugno 2022, su raiplaysound.it. E. ASSANTE, *Lucio Battisti*, cit., par. 9 *La "Linea verde" di Mogol e la controcultura giovanile*, par. 23 *Cinque mesi leggendari*.

“disimpegnato, dis-tutto”, precisando che la sua unica rivoluzione era musicale³¹⁷. Non frequentava pensatori, giornalisti o ideologi e non credeva che il mondo potesse cambiare attraverso le manifestazioni di piazza. Voleva però cambiarlo, quel mondo – una canzone alla volta.

Alla biografia artistica si affiancò, in modo sempre più riservato, quella familiare. Proprio al Festival di Sanremo del 1969 Battisti conobbe Grazia Letizia Veronese³¹⁸, musicista e compositrice che sarebbe diventata sua moglie il 3 settembre 1976³¹⁹. Nel 1973 era già nato il loro unico figlio, Luca Filippo Carlo Battisti, destinato in seguito ad affiancare la madre nella gestione del patrimonio artistico paterno.

Già alla fine degli anni Settanta, tuttavia, il sodalizio con Mogol iniziò a mostrare i segni di un progressivo esaurimento. Dopo oltre un decennio di lavoro comune, durante il quale i due avevano definito un linguaggio riconoscibile e profondamente innovativo per la canzone italiana, la collaborazione sembrava aver raggiunto una soglia di naturale compimento. Non si trattò di una frattura improvvisa, né di un conflitto apertamente dichiarato, ma di un lento allontanamento artistico e personale, maturato all’interno di un rapporto che aveva già prodotto la parte più consistente e popolare del catalogo “battistiano”³²⁰.

L’ultimo album realizzato insieme, *Una giornata uggiosa*, pubblicato nel 1980, conserva ancora tracce evidenti della loro intesa, ma appare meno attraversato dalla tensione creativa che aveva caratterizzato il decennio precedente³²¹. In questo clima già segnato da una certa stanchezza, la questione economica contribuì ad accelerare una separazione che probabilmente era già in atto. Mogol chiese infatti una revisione delle quote di *royalty*, allora ripartite in misura diversa tra i due,

³¹⁷ Ivi, par. 23 *Cinque mesi leggendari*.

³¹⁸ P. CASAMASSIMA, Lucio Battisti, cit., cap. 45 *Velezia*. E. ASSANTE, *Lucio Battisti*, cit., par. 16 *L’avventura sanremese*.

³¹⁹ Ivi, par. 40 *Il matrimonio e l’esperienza americana*.

³²⁰ Ivi, par. 43 *Il 1979*. Nonostante la consueta ritrosia di Battisti nei confronti delle interviste e dell’esposizione mediatica, l’artista accettò nel maggio 1979 di parlare con Giorgio Fieschi per la Radio Svizzera. L’intervista assume particolare rilievo perché rappresenta uno dei primi momenti in cui emerge pubblicamente l’ipotesi di un’incrinatura nel rapporto con Mogol. Dalle parole di Battisti non risulta ancora una rottura esplicita, ma si avverte il progressivo allentamento della sintonia artistica e personale che aveva caratterizzato il sodalizio negli anni precedenti: “ (...) *Il nostro rapporto è quello di due persone di questo tempo, che, dopo tanti anni di lavoro assieme, improvvisamente, per divergenze di interessi, si sono messi ognuno su una sua rotaia, sulla propria strada. Per cui adesso, da quattro o cinque anni, ci vediamo al massimo un mese all’anno. Il che è una cosa stranissima, secondo me molto bella per il risultato delle canzoni. È l’esperienza di due persone che stanno diventando completamente diverse e che, però, fanno un discorso che si integrerà proprio per questo. Che sul piano di vivere altre cose, al di fuori della musica, oramai ci è rimasto ben poco, perché adesso è una cosa inevitabile. Facciamo solamente canzoni assieme, e adesso lui ha la sua vita e io la mia... lui era già un autore di grande successo, di grande nome, e ha cominciato a mettere le sue parole, che sulla mia musica hanno preso anche grazie a lui, un rilievo completamente nuovo. Mi sembrava che fosse una combinazione esplosiva, molto interessante, ed è continuata. Fino a adesso andiamo molto bene.*”

³²¹ Ivi, par. 44 *Una giornata uggiosa: la fine del sodalizio Mogol-Battisti*.

sostenendo che il proprio contributo creativo meritasse un riconoscimento equivalente a quello di Battisti. Il cantautore non diede seguito alla richiesta scegliendo ancora una volta il silenzio come forma di risposta.

La fine del contratto di esclusiva con la *Numero Uno* rese poi entrambi liberi non solo dagli obblighi con la casa discografica, ma anche dal vincolo reciproco. Il sodalizio si sciolse così senza dichiarazioni pubbliche e senza rotture plateali: i due continuarono a frequentarsi come vicini di casa a Molteno, ma non produssero più musica insieme. Tra i brani dell'ultimo album, *Con il nastro rosa* rimase il più memorabile, anche per il verso “*lo scopriremo solo vivendo*”, destinato a entrare nel linguaggio comune e, retrospettivamente, a risuonare quasi profetico rispetto alla separazione imminente³²².

Dopo una breve parentesi con testi firmati dalla moglie Grazia Letizia Veronese sotto lo pseudonimo Velezia³²³, Battisti avviò dal 1982 una nuova fase creativa, culminata nella collaborazione con il poeta e paroliere romano Pasquale Panella³²⁴. Da questo sodalizio nacquero cinque album pubblicati tra il 1986 e il 1994, i cosiddetti “album bianchi”, caratterizzati da copertine monocromatiche: *Don Giovanni* nel 1986, *L'apparenza* nel 1988, *La sposa occidentale* nel 1990, *Cosa succederà alla ragazza* nel 1992 e *Hegel* nel 1994. Il metodo di lavoro con Panella fu opposto a quello adottato con Mogol: prima il testo, poi la musica. I versi di Panella erano ermetici, frammentati, volutamente opachi, costruiti su un linguaggio che si sottraeva alla comprensione immediata. Battisti accolse questa sfida modificando profondamente la propria scrittura musicale, ora più elettronica, ritmica e scarnificata, lontana dalla forma tradizionale della canzone sentimentale. Sul piano giuridico gli album con Panella appartengono a una stagione contrattuale distinta rispetto alla produzione con Mogol, con interlocutori editoriali parzialmente diversi e implicazioni specifiche nella successiva gestione *post mortem* del catalogo.

Lucio Battisti morì a Milano il 9 settembre 1998 all'età di cinquantacinque anni, dopo undici giorni di ricovero presso l'Ospedale San Paolo³²⁵. Le esequie si svolsero in forma strettamente privata a Molteno alla presenza di una ventina di persone tra familiari e pochissimi amici, tra cui Mogol.

³²² Ivi, par. 44 *Una giornata uggiosa: la fine del sodalizio Mogol-Battisti*.

³²³ Ivi, par. 45 *Lucio, l'artista “svanito” che parla attraverso la sua arte*.

³²⁴ Ivi, par. 46 *La collaborazione con Pappalardo e Panella*.

³²⁵ Ivi, par. 52 *L'ultimo album e poi il silenzio*. La famiglia scelse di mantenere il massimo riserbo sulle cause della morte. L'unico comunicato ufficiale si limitò a riferire il decesso in termini molto generici, richiamando l'aggravarsi di un quadro clinico già severo. Le ricostruzioni successive hanno ricondotto la morte a un linfoma maligno al fegato. Podcast Mangiafuoco sono io, *Lucio Battisti, ci ritorni in mente*, 18 ottobre 2020, su raiplaysound.it.

Secondo quanto riferito negli anni successivi dalla vedova, Battisti avrebbe espresso la volontà che la propria musica non fosse utilizzata per trasmissioni televisive, campagne pubblicitarie o produzioni cinematografiche. Pur trattandosi di una dichiarazione priva di forma giuridica vincolante, essa avrebbe costituito per oltre vent'anni il criterio guida con cui gli eredi orientarono la gestione del catalogo, confermando anche dopo la morte dell'artista quella tensione al controllo, alla riservatezza e all'autonomia che aveva caratterizzato l'intera parabola biografica e professionale di Lucio Battisti³²⁶.

4.2 La mappa degli aventi diritto: eredi, Mogol, Sony

La vicenda biografica di Lucio Battisti non costituisce soltanto il presupposto narrativo del caso, ma rappresenta anche la chiave per comprenderne la successiva complessità giuridica. La collaborazione con Mogol, la costituzione della divisione *Edizioni Musicali Acqua Azzurra* e della casa discografica *Numero Uno*, la scelta di sottrarsi progressivamente all'esposizione pubblica e la volontà, riferita dagli eredi, di limitare gli utilizzi commerciali della propria musica sono tutti elementi che, dopo la morte dell'artista, si sono tradotti in questioni giuridiche concrete.

La gestione del catalogo Battisti coinvolge infatti una pluralità di soggetti, ciascuno titolare di posizioni differenti: gli eredi dell'autore, il coautore dei testi, l'editore musicale e il produttore fonografico. La complessità del caso deriva proprio dalla sovrapposizione di categorie di diritti autonome ma destinate nella pratica a interferire tra loro.

Il primo polo è costituito dagli eredi di Lucio Battisti: la moglie Grazia Letizia Veronese e il figlio Luca Battisti. Alla morte dell'autore, essi sono subentrati nella titolarità dei diritti patrimoniali relativi alla componente musicale delle opere composte da Battisti. Tali diritti sono stati gestiti anche attraverso *Aquilone S.r.l.*, società mediante la quale gli eredi esercitano una posizione di controllo all'interno di *Edizioni Musicali Acqua Azzurra*. Accanto al profilo patrimoniale gli eredi assumono rilievo anche sotto il profilo morale, in quanto soggetti legittimati a tutelare, nei limiti previsti dalla legge sul diritto d'autore, la memoria, l'identità artistica e l'integrità dell'opera del cantautore.

Il secondo polo è rappresentato da Giulio Rapetti, in arte Mogol, autore dei testi della maggior parte delle canzoni della prima stagione "battistiana". La sua posizione è diversa da quella degli eredi: Mogol non è soltanto un soggetto interessato allo sfruttamento economico del catalogo, ma è coautore delle opere realizzate insieme a Battisti fino al 1980. In quanto autore della parte letteraria dei brani, egli è titolare di autonomi diritti patrimoniali sui testi, oltre a essere socio di *Acqua Azzurra* attraverso

³²⁶ Podcast Mangiafuoco sono io, *Lucio Battisti, ci ritorni in mente*, 18 ottobre 2020, su raiplaysound.it.

la società *L'Altra Metà S.r.l.* Questa duplice veste di coautore e di socio spiega perché il suo interesse alla valorizzazione del repertorio non fosse meramente economico, ma derivasse da una posizione giuridica diretta sulle opere.

Il terzo polo è costituito dalla casa discografica oggi riconducibile a Sony Music. La posizione di Sony riguarda non l'opera musicale in sé, ma le specifiche registrazioni fonografiche delle opere, cioè i master. La casa discografica ha quindi rivendicato la titolarità dei diritti connessi su numerose incisioni del catalogo "battistiano", in forza dei contratti discografici conclusi nel corso della carriera dell'artista con le società produttrici e distributrici delle registrazioni.

A questi soggetti si aggiunge *Universal Music Publishing Ricordi*, socia di *Edizioni Musicali Acqua Azzurra*. La sua posizione deriva dalla storia editoriale e societaria del catalogo e si inserisce nel sistema di gestione delle opere pubblicate fino al 1980. Dentro *Acqua Azzurra* confluisce infatti il nucleo più rilevante del repertorio Battisti-Mogol, comprendente i brani incisi negli album pubblicati fino a *Una giornata uggiosa*. Si tratta di un blocco di enorme valore culturale ed economico che include alcuni dei titoli più rappresentativi della canzone italiana del Novecento.

Il caso Battisti nasce dunque dall'intreccio tra queste diverse posizioni. Gli eredi rivendicano il diritto di controllare l'utilizzo dell'opera musicale e di rispettare quella che ritengono essere stata la volontà dell'autore; Mogol rivendica il diritto del coautore a vedere valorizzato il repertorio comune; Sony rivendica la possibilità di sfruttare economicamente le registrazioni fonografiche di cui è titolare; *Acqua Azzurra*, infine, costituisce il luogo societario in cui questi interessi si incontrano e progressivamente entrano in conflitto e da questa stratificazione di diritti e interessi prende avvio il caso Battisti in senso propriamente giuridico.

4.3 Edizioni Musicali Acqua Azzurra

Edizioni Musicali Acqua Azzurra S.r.l. è una delle divisioni interne della casa discografica *Numero Uno* fondata da Mogol e Battisti nel 1969, con l'obiettivo di sottrarre la gestione editoriale delle loro opere alla dipendenza dalle *Edizioni Musicali Ricordi*, che fino a quel momento avevano avuto un ruolo centrale nell'amministrazione dei diritti relativi ai brani dei due autori. La costituzione della società si collocava in un momento decisivo della carriera di Battisti: proprio nel 1969, infatti, l'artista ottenne la definitiva consacrazione come interprete con *Acqua azzurra, acqua chiara*, brano dal quale la società avrebbe tratto il proprio nome.

La nascita di *Numero Uno* e delle sue divisioni rappresentò quindi non soltanto un passaggio organizzativo, ma anche una precisa scelta di autonomia artistica e patrimoniale. Attraverso una

propria società editrice, Battisti e Mogol potevano amministrare direttamente i diritti d'autore sulle opere comuni, controllare la circolazione economica dei brani e partecipare in maniera più consapevole alla gestione dei proventi derivanti dal loro sfruttamento. In questo senso *Acqua Azzurra* costituì lo strumento attraverso cui il successo artistico della coppia venne progressivamente trasformato in un patrimonio giuridicamente strutturato.

Numero Uno operava sul piano fonografico occupandosi della produzione e della distribuzione delle registrazioni; *Acqua Azzurra*, in quanto divisione editoriale interna, si occupava della gestione dei diritti d'autore sulle opere musicali. Le due realtà corrispondevano dunque a due livelli diversi della filiera musicale: da un lato l'opera, cioè la composizione musicale e il testo; dall'altro la registrazione, cioè la fissazione dell'esecuzione su supporto: si creò così un modello di controllo verticale del processo creativo.

La funzione di *Acqua Azzurra* era dunque quella propria di una società editrice musicale: riceveva in gestione i diritti di edizione sulle opere della coppia Battisti-Mogol, conferiva alla SIAE il mandato per l'intermediazione dei diritti nei confronti degli utilizzatori, incassava i proventi derivanti dallo sfruttamento del repertorio e li redistribuiva agli aventi diritto secondo le rispettive quote. Il patrimonio della società crebbe progressivamente fino al 1980, anno di pubblicazione di *Una giornata uggiosa*, ultimo album realizzato dalla coppia. Da quel momento, cessata la produzione di nuove opere comuni, *Acqua Azzurra* smise di essere il veicolo di una creazione in corso e divenne soprattutto lo strumento di amministrazione di un catalogo già formato.

4.3.1 La composizione societaria: eredi, Ricordi e Mogol

La composizione societaria di *Acqua Azzurra* riflette la stratificazione dei rapporti artistici, editoriali e successori che hanno accompagnato la storia del catalogo Battisti-Mogol. Il 56% della società è detenuto da *Aquilone S.r.l.*, a sua volta partecipata in misura paritaria da Grazia Letizia Veronese e dal figlio Luca Battisti. Gli altri soci sono *Universal Music Publishing Ricordi*, titolare del 35% e Mogol, presente per il restante 9% attraverso la società *L'Altra Metà S.r.l.*³²⁷

Questa struttura tripartita corrisponde a tre diverse fonti di legittimazione. La posizione degli eredi deriva dalla successione *mortis causa* di Lucio Battisti: alla morte dell'autore, la moglie e il figlio sono subentrati nei diritti patrimoniali relativi alla componente musicale delle opere da lui composte. La partecipazione di *Aquilone* in *Acqua Azzurra* consente dunque agli eredi di esercitare un controllo maggioritario sulla società editrice e, indirettamente, sulle scelte di gestione del catalogo. La quota di

³²⁷ Il Sole 24 Ore, *Gli eredi di Battisti, Mogol e Vivendi vendono il catalogo di Acqua Azzurra*, 20 aprile 2017.

Universal Music Publishing Ricordi deriva invece dalla storia industriale ed editoriale del repertorio, risultato di una catena di acquisizioni e successioni societarie che hanno interessato le imprese discografiche ed editoriali coinvolte nella produzione e nella distribuzione delle opere di Battisti³²⁸.

La posizione di Mogol, infine, presenta una natura peculiare: egli è socio di minoranza di *Acqua Azzurra*, e al tempo stesso, coautore dei testi delle canzoni della prima fase della carriera di Battisti.

Il capitale sociale di *Acqua Azzurra* era formalmente modesto, ma il valore economico del catalogo amministrato era considerevole³²⁹. Proprio questa distanza tra la struttura societaria e il valore effettivo del repertorio contribuì a rendere particolarmente delicati i rapporti tra i soci.

4.3.2 Il mandato alla SIAE e la gestione del repertorio

Il meccanismo ordinario di gestione del repertorio Battisti-Mogol si fondava, come per la maggior parte delle opere musicali, sul conferimento di un mandato alla SIAE³³⁰. Attraverso tale contratto, l'autore, l'editore o l'avente diritto affidano alla società di gestione collettiva il compito di amministrare determinati diritti, rilasciare licenze agli utilizzatori, riscuotere i compensi e ripartirli secondo i criteri previsti dal regolamento. Proprio perché si tratta di un mandato, il rapporto non attribuisce alla SIAE la titolarità dei diritti, ma soltanto il potere di amministrarli nei limiti del conferimento ricevuto. *Acqua Azzurra*, in qualità di editore musicale, affidava alla società di gestione collettiva l'intermediazione dei diritti relativi alle opere del catalogo³³¹. La SIAE rilasciava le licenze agli utilizzatori, raccoglieva i compensi e li ripartiva agli aventi diritto, previa deduzione delle commissioni di gestione.

Per un catalogo vasto e molto utilizzato come quello Battisti-Mogol, il mandato alla SIAE costituiva dunque uno strumento essenziale di circolazione economica delle opere. Occorre tuttavia distinguere tra le utilizzazioni ordinarie, normalmente amministrate tramite gestione collettiva, e quelle che richiedono una negoziazione specifica con i titolari dei diritti. Tra queste ultime assumono particolare rilievo le sincronizzazioni, cioè l'abbinamento di un brano musicale a immagini, spot pubblicitari, film o prodotti audiovisivi. Tali utilizzazioni non implicano soltanto lo sfruttamento economico dell'opera, ma anche l'associazione della canzone a un determinato messaggio visivo, narrativo o

³²⁸ *Universal* rilevò la propria quota dalla BMG, a sua volta succeduta alla RCA Italiana, la storica *major* con cui Battisti e Mogol avevano stretto i loro primi accordi discografici nei tardi anni Sessanta. Il Sole 24 Ore, *Gli eredi di Battisti, Mogol e Vivendi vendono il catalogo di Acqua Azzurra*, cit.

³²⁹ *Ibidem*.

³³⁰ Cfr. *supra* § 3.7 Il rapporto tra la SIAE e gli autori: associazione, mandato e gestione delle opere.

³³¹ Diritti di esecuzione, riproduzione, radiodiffusione e progressivamente distribuzione digitale.

commerciale e per questa ragione esse richiedono normalmente un'autorizzazione diretta degli aventi diritto.

4.3.3 La politica gestionale degli eredi: conservatorismo e controllo selettivo

Dopo la morte di Battisti nel 1998, Grazia Letizia Veronese assunse la posizione di amministratrice unica di *Acqua Azzurra* e attraverso la società *Aquilone* esercitò un controllo di maggioranza sulla gestione del catalogo. La linea adottata dagli eredi fu fin dall'inizio rigorosa e conservativa, orientata alla protezione dell'immagine artistica del cantautore e alla limitazione degli utilizzi ritenuti incompatibili con la sua memoria.

Questa politica gestionale si tradusse nel rifiuto di numerose forme di sfruttamento commerciale del repertorio, in particolare con riferimento all'utilizzo delle canzoni in spot pubblicitari, film, programmi televisivi e iniziative promozionali. Gli eredi ritenevano di agire in coerenza con la volontà attribuita a Battisti, secondo cui la sua musica non avrebbe dovuto essere associata a messaggi commerciali o a contesti estranei alla sua identità artistica.

Il controllo esercitato dagli eredi non riguardava dunque soltanto il profilo economico, ma anche quello simbolico e reputazionale. La scelta di limitare la circolazione del catalogo veniva presentata come una forma di tutela dell'opera e della memoria dell'autore, coerente con la riservatezza che aveva caratterizzato l'intera parabola artistica di Battisti. Tale impostazione, tuttavia, divenne nel tempo fonte di conflitto e il rifiuto sistematico di determinate utilizzazioni incise infatti sugli interessi economici degli altri aventi diritto.

4.4 I diritti morali dell'autore e la loro sopravvivenza post mortem

Nel sistema italiano del diritto d'autore assume rilievo centrale la distinzione tra diritti patrimoniali e diritti morali³³². I primi riguardano lo sfruttamento economico dell'opera e consentono all'autore, o ai suoi aventi causa, di autorizzare o vietare la riproduzione, la distribuzione, la comunicazione al pubblico e le altre forme di utilizzazione economica. Si tratta di diritti trasferibili, cedibili e soggetti a un limite temporale: essi durano per tutta la vita dell'autore e per settanta anni dopo la sua morte. Decorso tale termine l'opera entra nel pubblico dominio sotto il profilo patrimoniale, con la conseguenza che può essere liberamente utilizzata dal punto di vista economico, salvi i limiti derivanti dalla tutela morale dell'autore³³³.

³³² Cfr. supra § 1.4 *Contenuto del diritto d'autore*.

³³³ Cfr. supra § 1.4.2 *Diritti patrimoniali d'autore*.

I diritti morali, invece, tutelano il rapporto personale tra l'autore e la propria opera: essi proteggono la paternità, l'integrità e la reputazione dell'autore, indipendentemente dalla titolarità dei diritti economici. Per questa ragione presentano caratteri radicalmente diversi rispetto ai diritti patrimoniali: sono inalienabili, irrinunciabili e imprescrittibili: non possono essere ceduti a terzi, non si estinguono per mancato esercizio e non vengono meno con la morte dell'autore³³⁴.

La disposizione centrale è l'art. 20 l. aut., secondo cui l'autore conserva, anche dopo la cessione dei diritti di utilizzazione economica, il diritto di rivendicare la paternità dell'opera e di opporsi a qualsiasi deformazione, mutilazione o altra modificazione, nonché a ogni atto a danno dell'opera stessa che possa arrecare pregiudizio al suo onore o alla sua reputazione. Il dato essenziale, ai fini del caso Battisti, è che la cessione o la gestione economica dell'opera non elimina il legame morale tra autore e opera: anche quando il catalogo entra in un circuito economico, editoriale o discografico permane un nucleo di tutela legato alla personalità dell'autore. L'opera musicale non è quindi soltanto un bene economicamente sfruttabile, ma anche una proiezione dell'identità creativa dell'autore.

Proprio questa sopravvivenza del diritto morale spiega il ruolo assunto dagli eredi. L'art. 23 l. aut. stabilisce infatti che, dopo la morte dell'autore, il diritto previsto dall'art. 20 l. aut. può essere fatto valere, senza limite di tempo, dal coniuge e dai figli e, in loro mancanza, dagli altri soggetti indicati dalla norma. Nel caso Battisti i soggetti legittimati sono quindi Grazia Letizia Veronese e Luca Battisti, cioè gli stessi soggetti che hanno assunto un ruolo centrale nella gestione del catalogo.

Occorre tuttavia distinguere con precisione i due piani. Gli eredi subentrano nei diritti patrimoniali dell'autore entro il limite temporale previsto dalla legge e possono quindi autorizzare o vietare le utilizzazioni economiche dell'opera. Sul piano morale, invece, non acquistano un diritto patrimoniale ulteriore, ma sono legittimati a tutelare la memoria, la paternità e l'integrità dell'opera del defunto. La loro posizione non coincide integralmente con quella dell'autore in vita: essi non possono sostituirsi alla sua libertà creativa, ma possono opporsi agli usi che risultino pregiudizievoli per l'onore, la reputazione o l'identità artistica dell'autore.

Nel caso Battisti questo profilo emerge soprattutto con riferimento all'utilizzo delle canzoni in contesti pubblicitari, televisivi o audiovisivi. L'inserimento di un brano in uno spot, in un film o in un prodotto audiovisivo non comporta necessariamente una modificazione materiale dell'opera, ma può incidere sul contesto in cui essa viene percepita dal pubblico. Associare una canzone a un marchio commerciale, a un messaggio pubblicitario o a una determinata narrazione significa collocarla in un

³³⁴ Cfr. supra § 1.4.1 *Diritti morali d'autore*.

ambiente comunicativo nuovo, potenzialmente non coerente con l'immagine dell'autore o con il significato attribuito all'opera.

Accanto al diritto all'integrità dell'opera la legge sul diritto d'autore prevede anche il diritto al ritiro dal commercio (artt. 142 e 143 l. aut.). Si tratta di uno strumento particolarmente incisivo, poiché consente all'autore di ritirare l'opera dalla circolazione quando ricorrano gravi ragioni morali. Il suo esercizio, tuttavia, è sottoposto a condizioni rigorose: richiede l'intervento dell'autorità giudiziaria e il pagamento di un'indennità a favore dei soggetti che abbiano acquistato diritti di utilizzazione economica sull'opera.

Questo dato è decisivo per comprendere la strategia degli eredi. Essi non hanno mai formalmente azionato il diritto al ritiro dal commercio, né hanno chiesto al giudice di vietare la riproduzione o la diffusione delle opere. La loro condotta si è mossa su un piano diverso: non quello del ritiro formale dell'opera, ma quello del controllo patrimoniale delle autorizzazioni, della revoca del mandato SIAE e del rifiuto di concedere licenze per determinati utilizzi. In questo modo, gli eredi hanno ottenuto effetti in parte simili a quelli del ritiro, soprattutto con riferimento allo sfruttamento digitale e pubblicitario, senza però percorrere la via più onerosa e complessa prevista dalla disciplina del diritto morale.

La vicenda dimostra quindi che il diritto morale può incidere profondamente sulle scelte di gestione *post mortem* dell'opera, ma non costituisce uno strumento illimitato di blocco della circolazione economica. Esso deve essere coordinato con i diritti patrimoniali, con gli obblighi contrattuali assunti dalla società editrice, con la posizione degli altri aventi diritto e con le esigenze di sfruttamento del repertorio. Nel caso Battisti, proprio questo equilibrio tra tutela della memoria dell'autore e valorizzazione economica delle opere costituisce uno dei principali nodi giuridici della controversia.

4.5 La revoca del mandato SIAE: natura giuridica e conseguenze

La fase propriamente giudiziaria relativa al catalogo Battisti è riconducibile, in larga misura, alla revoca parziale del mandato conferito alla SIAE per lo sfruttamento online del repertorio. Fino a quel momento la gestione collettiva aveva garantito un canale ordinario di amministrazione dei diritti, consentendo agli utilizzatori di ottenere le autorizzazioni necessarie e agli aventi diritto di percepire i relativi proventi. Nel 2007, tuttavia, *Acqua Azzurra* e *Aquilone* revocarono il mandato alla SIAE limitatamente ai canali digitali e telematici, sottraendo tali utilizzazioni alla gestione collettiva e riportandole nella sfera della negoziazione diretta.

Tale scelta modificò profondamente l'equilibrio precedente: da un lato, gli eredi riacquistarono il controllo diretto sugli utilizzi online del repertorio; dall'altro, gli altri soggetti interessati allo sfruttamento del catalogo si trovarono privi del canale ordinario di autorizzazione rappresentato dalla SIAE. È da questa frattura che presero forma i principali contenziosi: quello promosso da Mogol, relativo alla mancata valorizzazione economica delle opere comuni e quello promosso da Sony, relativo allo sfruttamento digitale delle registrazioni fonografiche.

Il rapporto tra il titolare dei diritti e la SIAE è fondato su un contratto di mandato, disciplinato dagli artt. 1703 ss. c.c. Attraverso tale contratto, l'autore, l'editore o l'avente diritto affidano alla società di gestione collettiva il compito di amministrare determinati diritti, rilasciare licenze agli utilizzatori, riscuotere i compensi e ripartirli secondo i criteri previsti dal regolamento. La SIAE, quindi, non diventa titolare dei diritti, ma li amministra nei limiti del conferimento ricevuto.

Proprio la natura di mandato spiega la possibilità di revoca. Il titolare dei diritti conserva il potere di limitare o revocare l'incarico conferito alla SIAE, salvo il rispetto delle condizioni previste dalla disciplina applicabile³³⁵. Nel caso Battisti la revoca del 2007 deve quindi essere letta come esercizio di una facoltà spettante agli aventi diritto, i quali scelsero di mantenere la gestione collettiva per alcune forme di sfruttamento e di escluderla, invece, per gli utilizzi online.

La scelta di circoscrivere la revoca al digitale era coerente con la linea gestionale seguita dagli eredi. Le forme tradizionali di sfruttamento, come le esecuzioni radiofoniche e televisive, i concerti e la vendita di supporti fisici, continuarono a generare proventi secondo i canali ordinari. Ciò che venne sottratto alla SIAE fu soprattutto la circolazione online del repertorio, percepita come meno controllabile e più esposta a utilizzazioni non compatibili con la volontà attribuita a Battisti.

Gli effetti pratici della revoca furono rilevanti. Venuto meno il mandato SIAE per gli utilizzi digitali, gli operatori interessati allo sfruttamento online del catalogo non potevano più ottenere le autorizzazioni attraverso il sistema ordinario di intermediazione collettiva, ma avrebbero dovuto negoziare direttamente con gli aventi diritto. Di conseguenza il repertorio Battisti-Mogol rimase per

³³⁵ Il principio della revocabilità *ad nutum* del mandato discende dalla regola generale dell'art. 1723, comma 1°, c.c., che sancisce il principio di libera revocabilità del mandato gratuito, e dall'art. 1725 c.c. per il mandato oneroso, che riconosce al mandante la facoltà di revoca ma prevede un obbligo risarcitorio qualora la revoca avvenga senza giusta causa in pregiudizio del mandatario. Nel caso del mandato conferito alla SIAE il Regolamento della Società prevede specifiche modalità per l'esercizio del diritto di revoca, ma non può limitare il diritto sostanziale alla revoca stessa. Il diritto europeo della gestione collettiva, recepito dal d.lgs. n. 35/2017, esclude espressamente che un OGC possa restringere la facoltà di limitazione e revoca del mandato, esigendo quale condizione per il suo esercizio che la gestione sia affidata a un altro OGC. Cfr. supra § 2.3.1 *Il principio della libertà di scelta*.

molti anni assente dalle principali piattaforme digitali, proprio perché mancava il consenso necessario per l'utilizzazione online delle opere musicali.

La revoca incise anche sul tema delle sincronizzazioni, pur trattandosi di un profilo parzialmente diverso. L'utilizzo di un brano in uno spot pubblicitario, in un film o in un prodotto audiovisivo richiede normalmente un'autorizzazione specifica, perché comporta l'associazione della musica a immagini, marchi, messaggi commerciali o narrazioni determinate. Per questa ragione, anche al di là della revoca del mandato SIAE, le sincronizzazioni rimasero un ambito particolarmente sensibile e soggetto al controllo diretto degli aventi diritto.

4.5.1 La legittimità della revoca e la diversa rilevanza nei contenziosi Mogol e Sony

La legittimità della revoca, considerata in sé, non costituisce il punto realmente controverso della vicenda. Il problema nasce piuttosto dalle conseguenze che tale scelta produsse sui rapporti con gli altri soggetti interessati alla valorizzazione del catalogo. La revoca del mandato SIAE era infatti astrattamente riconducibile a una facoltà spettante ai titolari dei diritti e ciò che venne discusso nei giudizi successivi fu il modo in cui tale facoltà incise sulle posizioni di Mogol e Sony.

Nei confronti di Mogol, la revoca venne valutata insieme alla complessiva inerzia di *Acqua Azzurra* nello sfruttamento del repertorio. Il problema non era la revoca in sé, ma il fatto che, una volta sottratti gli utilizzi online alla gestione collettiva, la società non avesse predisposto modalità alternative di sfruttamento, contribuendo così alla perdita di ricavi derivanti dal mercato digitale.

Nel contenzioso con Sony, invece, la revoca assunse rilievo sotto un profilo diverso. La casa discografica lamentava l'impossibilità di sfruttare digitalmente le registrazioni fonografiche di cui era titolare; tuttavia, i giudici escludono che dalla revoca potesse derivare un obbligo degli eredi di concedere nuove licenze o di concludere un accordo alternativo.

In questo senso, la revoca del mandato SIAE conferma che la gestione collettiva è uno strumento di semplificazione e circolazione economica delle opere, ma non elimina l'autonomia dei titolari dei diritti. Quando il mandato viene revocato, anche solo parzialmente, la gestione ritorna agli aventi diritto e tuttavia, le conseguenze di tale scelta variano a seconda degli obblighi contrattuali e delle posizioni soggettive coinvolte.

4.6 Il fronte Mogol: inadempimento contrattuale e lucro cessante

Il primo fronte giudiziario sorto a seguito della revoca del mandato SIAE riguarda l'azione promossa da Mogol nei confronti di *Edizioni Musicali Acqua Azzurra S.r.l.* e l'amministratrice della stessa, la

Sig.ra Veronese, contestando loro l'assoluta inerzia nella gestione e nello sfruttamento del repertorio Battisti-Mogol³³⁶.

La domanda di Mogol era fondata su un duplice ordine di argomentazioni. Sul piano contrattuale, secondo quanto prospettato dall'attore, l'editore sarebbe venuto meno agli obblighi previsti dal contratto di edizione – di pubblicare e promuovere le opere che ne sono oggetto allo scopo di massimizzare i profitti a favore dei coautori – ed era rimasto inerte per oltre un decennio, di fronte a qualsiasi richiesta di promozione, divulgazione, pubblicazione e utilizzo delle opere ricevuta da terzi, negando il proprio consenso a tutte le iniziative proposte. Sul piano normativo, Mogol invocò la violazione dell'art. 126 l. n. 633/1941 che pone a carico dell'editore l'obbligo di produrre e commercializzare l'opera “*secondo le buone norme della tecnica editoriale*”.

Le condotte specificamente contestate ad *Acqua Azzurra* erano molteplici: il rifiuto ripetuto e sistematico delle richieste di sincronizzazione dei brani, la revoca del mandato SIAE per la gestione delle opere online, la compromissione della commercializzazione delle edizioni a stampa del repertorio, nonché l'ostacolo all'utilizzo e all'interpretazione dei brani del repertorio da parte di altri artisti. La causa promossa da Mogol assume quindi un rilievo centrale, perché segna il primo limite giudiziale alla gestione conservativa degli eredi.

Il punto non era stabilire se gli eredi potessero rispettare la memoria dell'autore o controllare l'utilizzo delle sue canzoni; il punto era verificare se una società editrice, titolare della gestione di opere create anche da un altro autore, potesse rifiutare in modo generalizzato ogni occasione di sfruttamento, sacrificando così gli interessi patrimoniali del coautore.

Il danno lamentato da Mogol fu ricondotto al “lucro cessante” ossia al mancato guadagno derivante dall'omesso sfruttamento del catalogo³³⁷. Il pregiudizio non consisteva dunque in una possibilità astratta o meramente eventuale, ma nella perdita di ricavi che il repertorio avrebbe potuto generare se fosse stato reso disponibile nei canali di utilizzazione ormai centrali per il mercato musicale, in particolare quelli digitali e audiovisivi.

³³⁶ SPRINT Sistema Proprietà Intellettuale, *Vincitori e vinti nella battaglia tra autori ed editori per il corretto sfruttamento di opere musicali: il caso MOGOL/BATTISTI*, 9 settembre 2016.

³³⁷ Brocardi.it, *Patrimonio di Battisti, guerra in Tribunale tra la moglie e Mogol: la curiosa richiesta di risarcimento per perdita di chance*, 20 settembre 2023.

4.6.1 La sentenza del Tribunale di Milano del 2016

Nel 2016 con la sentenza n. 9232 il Tribunale di Milano³³⁸ accolse la domanda di Mogol nei confronti di *Acqua Azzurra*, dichiarando l'inadempimento della società ai contratti di edizione e condannandola al risarcimento del danno. La revoca parziale del mandato SIAE nel 2007 venne considerata fonte di mancato guadagno per l'autore, in un contesto nel quale lo sfruttamento digitale era destinato ad assumere un ruolo sempre più rilevante. La società fu quindi condannata a corrispondere a Mogol la somma di 2.651.495,00 euro a titolo di risarcimento del danno per lucro cessante, oltre agli interessi.

La motivazione del Tribunale si fondava sulla valutazione complessiva della condotta tenuta da *Acqua Azzurra*. Il giudice ritenne che il rifiuto sistematico delle richieste di sincronizzazione, la revoca del mandato SIAE per gli utilizzi online, la mancata valorizzazione delle edizioni a stampa e l'ostacolo all'utilizzo del repertorio da parte di altri interpreti avessero integrato un inadempimento degli obblighi editoriali. La società non si era limitata a esercitare un legittimo potere di controllo, ma aveva di fatto impedito ogni sfruttamento significativo delle opere.

Particolarmente rilevante è il passaggio relativo al diritto morale. Il Tribunale esclude che la tutela dell'immagine artistica di Battisti potesse giustificare, da sola, un rifiuto assoluto e generalizzato di ogni forma di sfruttamento commerciale. Il diritto morale e la volontà attribuita all'autore potevano certamente orientare le scelte degli eredi, ma non potevano cancellare gli obblighi contrattuali assunti dalla società editrice nei confronti del coautore.

La sentenza introdusse così un principio di equilibrio: da un lato riconobbe la legittimità dell'esigenza di preservare l'identità artistica di Battisti e dall'altro affermò che tale esigenza non poteva tradursi in una paralisi totale del catalogo, soprattutto quando la gestione delle opere incideva anche sui diritti di un altro autore. Nel rapporto con Mogol il limite alla libertà gestionale degli eredi derivava quindi dall'esistenza di un vincolo contrattuale specifico e dalla funzione stessa dell'editore musicale.

La responsabilità fu tuttavia riferita alla società *Acqua Azzurra* e non alla vedova Battisti personalmente: il Tribunale distinse infatti la posizione della società editrice, titolare degli obblighi contrattuali, da quella di Grazia Letizia Veronese quale amministratrice.

4.6.2 Le conseguenze della sentenza e l'intervento del liquidatore giudiziale

La condanna ebbe effetti rilevanti anche sul piano societario: *Acqua Azzurra*, non disponendo delle risorse necessarie per far fronte al risarcimento, entrò in una fase di crisi che condusse alla

³³⁸ Trib. Milano, 22 luglio 2016, sentenza n. 9232, in *DeJure Banca dati editoriali*.

liquidazione³³⁹. A questa situazione si aggiunse la mancata proroga della durata della società: *Universal Music Publishing Ricordi*, titolare del 35% del capitale, non votò per il rinnovo, determinando così il passaggio della società alla fase liquidatoria³⁴⁰. La liquidazione, tuttavia, non procedette in modo lineare. Il repertorio storico Battisti-Mogol, valutato circa 14 milioni di euro, avrebbe dovuto essere posto all'asta³⁴¹, ma l'operazione venne bloccata nell'autunno 2017 da Luca Battisti sostenendo la necessità di chiudere i contratti in essere e di ricondurre il repertorio storico nella disponibilità degli eredi. L'iniziativa impedì ai liquidatori di procedere regolarmente con l'asta del catalogo e aggravò il conflitto tra i soci.

In questo periodo, Mogol portò nuovamente in Tribunale la società poiché quest'ultima, dopo la condanna per inadempimento, aveva nuovamente rifiutato una proposta commerciale per l'utilizzo di 20/25 brani musicali avanzata dalla *Fabula Pictures S.r.l.* per la realizzazione di un'opera teatrale dal titolo "Non sarà un'avventura". Il Tribunale tuttavia rigettò la domanda cautelare, ritenendo che il rifiuto dei liquidatori fosse del tutto legittimo in quanto adottato in ossequio della delibera della società avente ad oggetto la vendita "in blocco" del catalogo al fine di conseguire il maggior risultato possibile in termini patrimoniali³⁴². Il blocco della liquidazione rese necessario un nuovo intervento del Tribunale di Milano: i liquidatori nominati dai soci non riuscirono a portare a termine il proprio mandato e la società venne affidata a un soggetto nominato direttamente dal giudice. Nell'agosto 2018 la sezione specializzata in materia di impresa nominò Gaetano Maria Giovanni Presti quale commissario/liquidatore giudiziale, attribuendogli pieni poteri per procedere alla liquidazione e alla valorizzazione del patrimonio sociale senza dipendere dal consenso dei soci³⁴³. L'intervento del liquidatore segnò la svolta nella gestione del repertorio: per preservare il valore del catalogo e generare ricavi nell'interesse della società, il liquidatore estese nuovamente alla SIAE il mandato relativo ai diritti online. Questa scelta consentì, a partire dal 29 settembre 2019, la diffusione dei dodici album Battisti-Mogol sulle principali piattaforme di streaming e di download digitale. La data assunse anche un valore simbolico, richiamando il celebre brano *29 settembre*, scritto da Mogol e Battisti³⁴⁴: dopo oltre dodici anni di assenza totale dal web, le canzoni di Lucio Battisti tornarono accessibili al pubblico³⁴⁵. Il ritorno del catalogo in streaming fu quindi la conseguenza della crisi

³³⁹ Il Sole 24 Ore, *Causa Mogol-Battisti, incassi cancellati e catalogo in vendita da settembre*, 28 agosto 2017.

³⁴⁰ Il Sole 24 Ore, *Gli eredi di Battisti, Mogol e Vivendi vendono il catalogo di Acqua Azzurra*, cit. La Repubblica, *Acqua Azzurra, conti in rosso: in perdita la società che gestisce i diritti di Battisti*, 28 agosto 2017.

³⁴¹ La Repubblica, *Vivendi costringe gli eredi Battisti e Mogol a vendere i diritti delle loro canzoni*, 20 aprile 2017.

³⁴² Iusletter, *Mogol/Battisti: secondo round*, aprile 2018.

³⁴³ Studio Degiorgis, *Perché Acqua Azzurra è finita in tribunale?*, 5 settembre 2018.

³⁴⁴ RDS, *Lucio Battisti: su Spotify si possono ascoltare le sue canzoni*, 30 settembre 2019.

³⁴⁵ Vanity Fair, *Lucio Battisti da record anche online: le sue canzoni più ascoltate in streaming*, 1 ottobre 2019.

societaria e dell'intervento sostitutivo del Tribunale, più che il risultato di un accordo spontaneo tra gli eredi e gli altri soci.

4.7 Il fronte Sony: responsabilità da contatto sociale e obbligo di negoziare

Il secondo grande fronte giudiziario della vicenda Battisti riguarda il rapporto tra gli eredi dell'artista e Sony Music, titolare dei diritti connessi su numerose registrazioni fonografiche del catalogo. A differenza di Mogol, Sony non agiva come coautrice delle opere musicali, né come soggetto titolare di diritti d'autore sui brani, ma come produttrice fonografica interessata allo sfruttamento economico dei master.

La distinzione è decisiva perché il diritto d'autore tutela l'opera musicale, cioè la composizione e il testo; e il diritto connesso del produttore fonografico tutela invece la registrazione dell'esecuzione, ossia il fonogramma. La titolarità del master consente al produttore di sfruttare la registrazione, ma non elimina la necessità di ottenere anche l'autorizzazione relativa all'opera musicale incorporata in quella registrazione. Nel caso Battisti proprio questa separazione tra opera e fonogramma costituì il nucleo della controversia che prese avvio dalla difficoltà di sfruttare il catalogo Battisti nell'ambiente digitale dopo la revoca del mandato conferito alla SIAE per la gestione online delle opere. Finché il mandato era rimasto operativo Sony poteva beneficiare del sistema ordinario di intermediazione collettiva infatti la SIAE rilasciava le autorizzazioni necessarie per lo sfruttamento delle opere musicali e la casa discografica poteva così distribuire le registrazioni secondo i canali allora disponibili. La revoca del mandato modificò radicalmente questo equilibrio. Sony continuava a detenere i diritti connessi sulle registrazioni fonografiche, ma non poteva più contare sulla licenza SIAE per l'utilizzazione dell'opera musicale sottostante. Per procedere alla distribuzione online, sarebbe stato necessario ottenere una nuova autorizzazione direttamente dagli aventi diritto, cioè dagli eredi e dalle società titolari dei diritti editoriali.

Nel 2017 Sony Music pose online l'intero catalogo di Battisti senza verificare adeguatamente che il mandato SIAE per gli utilizzi digitali fosse stato revocato già nel 2007³⁴⁶. La *major* dunque intentò una causa contro Grazia Letizia Veronese e Luca Battisti accusandoli di aver ostacolato lo sfruttamento commerciale delle opere del cantautore. In particolare la *major* sosteneva che gli eredi avessero revocato il mandato alla SIAE per l'utilizzo online delle canzoni, impedendo così la distribuzione sulle piattaforme digitali come Spotify e avessero bloccato l'uso delle opere a fini

³⁴⁶ Dolce Lauda, *La Sony Music perde la causa contro gli eredi di Lucio Battisti*, 25 settembre 2025.

pubblicitari, ostacolando la sincronizzazione con spot di marchi noti come Fiat e Barilla³⁴⁷. Su tali presupposti Sony Music aveva agito in giudizio chiedendo l'accertamento della responsabilità degli eredi e delle società da essi amministrate con condanna al risarcimento del danno per circa 7 milioni di euro.

La tesi centrale di Sony si fondava sulla responsabilità da contatto sociale³⁴⁸. Secondo la casa discografica, il rapporto pregresso tra il produttore fonografico e i titolari dei diritti d'autore avrebbe generato un affidamento qualificato, tale da imporre agli eredi un dovere di correttezza, collaborazione e buona fede. In questa prospettiva, la revoca del mandato SIAE non avrebbe potuto tradursi in un blocco unilaterale dello sfruttamento del catalogo. Gli eredi, secondo Sony, avrebbero dovuto aprire una trattativa diretta con la casa discografica, al fine di sostituire il precedente sistema di autorizzazione collettiva con un nuovo accordo negoziale. Il rifiuto di procedere in questa direzione veniva quindi qualificato come condotta contraria a buona fede e fonte di responsabilità risarcitoria. La casa discografica sosteneva, in sostanza, che la precedente operatività del mandato SIAE avesse creato un assetto stabile di interessi. Venuto meno tale assetto, gli eredi non avrebbero potuto limitarsi a negare ogni autorizzazione, ma avrebbero dovuto cooperare per consentire al produttore fonografico di continuare a sfruttare i master di cui era titolare.

Sony invocò anche, in via subordinata, la responsabilità contrattuale degli eredi quali successori nei rapporti discografici stipulati da Battisti in vita e anche sotto questo profilo, l'argomento era volto a sostenere che gli eredi non potessero impedire alla casa discografica di sfruttare pienamente le registrazioni prodotte sulla base dei contratti conclusi dall'artista.

4.7.1 Le decisioni di merito e l'ordinanza della Cassazione n. 12956/2025

Le domande di Sony furono respinte nei diversi gradi di giudizio, con motivazioni convergenti e progressive. Il Tribunale di Milano rigettò in primo grado le pretese della *major* escludendo la responsabilità degli eredi e ritenendo non sufficientemente dimostrato il nesso causale tra la condotta contestata e il danno lamentato. Sony non aveva provato in modo sufficiente che le perdite economiche dedotte derivassero direttamente dal comportamento degli eredi, né con riferimento alla distribuzione online né con riferimento alle mancate sincronizzazioni.

³⁴⁷ La Repubblica, *Lucio Battisti, gli eredi dell'artista vincono in Cassazione la causa contro la Sony Music*, 16 maggio 2025.

³⁴⁸ Canella Camaiora Studio Legale, *Chi possiede davvero una canzone? La Cassazione decide sul caso Battisti*, 22 agosto 2025.

La Corte d'Appello di Milano con sentenza n. 2597/2023³⁴⁹ confermò la decisione di primo grado sviluppando ulteriormente la motivazione. Il rigetto non dipendeva soltanto dalla carenza di prova del danno o del nesso causale, ma prima ancora dall'assenza di una condotta illecita o inadempiente imputabile agli eredi. Secondo la Corte non risultava che dopo la revoca del mandato SIAE fossero state avviate trattative concrete tra le parti, né che Sony avesse formulato proposte specifiche e ufficiali agli aventi diritto per ottenere le autorizzazioni necessarie.

In assenza di una trattativa effettiva non era possibile configurare un rifiuto ingiustificato degli eredi. La semplice aspettativa di Sony di poter continuare a sfruttare digitalmente il catalogo non bastava a fondare un obbligo giuridico di contrarre e allo stesso modo, la titolarità dei master non attribuiva alla casa discografica una posizione tale da comprimere la libertà degli eredi nella gestione dei diritti d'autore sull'opera musicale.

La Corte di Cassazione, con l'ordinanza n. 12956 del 14 maggio 2025³⁵⁰, confermò l'impostazione dei giudici di merito³⁵¹. La Suprema Corte respinse la tesi della responsabilità da contatto sociale, chiarendo che tale figura non può essere utilizzata per creare obblighi giuridici in assenza di una specifica regola di condotta imposta dall'ordinamento³⁵².

Secondo la Cassazione, tra Sony e gli eredi di Battisti non esisteva una relazione qualificata idonea a far sorgere un obbligo di negoziare. Le parti erano soggetti economicamente autonomi, titolari di posizioni giuridiche distinte: da un lato il produttore fonografico, titolare dei diritti connessi sui master e dall'altro gli eredi e le società titolari dei diritti d'autore sulle opere musicali. Il semplice interesse di Sony allo sfruttamento delle registrazioni non poteva quindi trasformarsi in un dovere degli eredi di concedere licenze.

La decisione assume rilievo, perché impedisce di utilizzare la responsabilità da contatto sociale come strumento per colmare l'assenza di un titolo contrattuale. Se Sony avesse voluto garantirsi il diritto di sfruttare digitalmente il catalogo anche in caso di revoca del mandato SIAE, avrebbe dovuto disporre di un accordo specifico e in mancanza di tale titolo, non era possibile costruire ex post un obbligo di autorizzazione a carico degli eredi.

³⁴⁹ App. Milano, 5 settembre 2023, sentenza n. 2597, in *DeJure Banche dati editoriali*.

³⁵⁰ Cass. civ., Sez. I, Ord., (data ud. 28/03/2025), 14 maggio 2025, n. 12956, in *Massima redazionale*, 2025.

³⁵¹ Brevetti News, *Diritto D'autore ed Eredi: il Caso Lucio Battisti*, 25 giugno 2025. Corradini Patent et Trademark attorneys, *Gli eredi di Lucio Battisti vincono anche in Cassazione contro Sony Music*, 28 maggio 2025.

³⁵² AGI, *Le canzoni di Lucio Battisti agli eredi. La Cassazione boccia Sony*, 16 maggio 2025.

4.7.2 Il diverso esito rispetto al fronte Mogol

Il confronto tra il fronte Mogol e il fronte Sony consente di comprendere il diverso limite dell'autonomia degli eredi a seconda della posizione giuridica del soggetto che la contesta. Nel caso Mogol, la responsabilità di *Acqua Azzurra* fu riconosciuta perché esisteva un rapporto editoriale e contrattuale che imponeva alla società di promuovere e valorizzare le opere comuni. Il rifiuto sistematico di ogni occasione di sfruttamento incideva quindi direttamente sui diritti patrimoniali del coautore.

Nel caso Sony, invece, mancava un analogo obbligo. La casa discografica era titolare dei diritti connessi sulle registrazioni, ma non di un diritto automatico allo sfruttamento dell'opera musicale incorporata nei fonogrammi. La titolarità del master attribuiva al produttore un'autonoma posizione giuridica, ma non gli consentiva di sfruttare liberamente la registrazione quando tale sfruttamento richiedeva anche l'autorizzazione dei titolari dei diritti d'autore sull'opera³⁵³.

Il diverso esito dei due giudizi non è quindi contraddittorio, ma riflette la diversa natura dei diritti coinvolti. Nei confronti di Mogol il limite alla gestione conservativa derivava dagli obblighi editoriali e dalla natura comune delle opere; nei confronti di Sony, invece, l'interesse economico allo sfruttamento dei master non era sufficiente a imporre agli eredi un obbligo di negoziare o di concedere nuove licenze. La stessa condotta, cioè il controllo restrittivo del catalogo, ha prodotto conseguenze diverse in base al titolo fatto valere dal soggetto che la contestava.

4.8 Rilievi conclusivi: il caso Battisti tra memoria artistica, autonomia degli eredi e circolazione digitale

La vicenda Battisti consente di osservare, in un caso concreto e particolarmente significativo, la complessità della gestione giuridica di un catalogo musicale dopo la morte dell'autore. Il mandato conferito alla SIAE, la sua revocabilità, il rapporto tra gestione collettiva e autonomia dei titolari, la distinzione tra diritto d'autore e diritti connessi, nonché il ruolo degli eredi nella gestione *post mortem* dell'opera cessano di essere categorie astratte e diventano strumenti attraverso i quali si misura il destino economico e culturale di uno dei cataloghi più importanti della musica italiana.

Il caso non riguarda soltanto una lunga serie di contenziosi tra eredi, coautori e case discografiche, ma mostra come il diritto d'autore musicale sia chiamato a governare un oggetto particolarmente complesso. Una canzone può essere, allo stesso tempo, opera dell'ingegno, registrazione fonografica, bene economico, memoria familiare, prodotto industriale e patrimonio culturale e ogni utilizzazione

³⁵³ Canella Camaiera Studio Legale, *Chi possiede davvero una canzone?*, cit.

richiede quindi il coordinamento di più diritti e di più volontà. Quando tale coordinamento manca il conflitto non rappresenta un'anomalia, ma una conseguenza fisiologica della pluralità di interessi coinvolti.

Uno dei primi nodi emersi riguarda il rapporto tra gestione collettiva e autonomia dei titolari. La SIAE svolge una funzione essenziale di semplificazione ma non è titolare dei diritti che amministra e opera nei limiti del mandato ricevuto. Quando tale mandato viene revocato, anche solo parzialmente, la gestione torna nella disponibilità diretta degli aventi diritto e l'equilibrio tra circolazione dell'opera e controllo individuale può entrare in crisi. Nel caso Battisti sottrarre gli utilizzi online alla gestione collettiva ha significato affidare il controllo di quell'ambito alla volontà esclusiva degli eredi con le conseguenze che i contenziosi successivi hanno reso evidenti.

Il diverso esito dei giudizi promossi da Mogol e da Sony chiarisce i limiti di questa autonomia. Nei confronti di Mogol la gestione conservativa del catalogo non poteva giustificare la paralisi dello sfruttamento economico delle opere comuni: la tutela della memoria di Battisti poteva orientare le scelte della società editrice, ma non annullare gli obblighi contrattuali verso l'altro coautore. Nei confronti di Sony, invece, la conclusione è stata opposta: la casa discografica era titolare dei diritti connessi sulle registrazioni fonografiche, ma non di un diritto automatico allo sfruttamento dell'opera musicale incorporata nei fonogrammi. La titolarità del master non consentiva al produttore di superare il consenso dei titolari dei diritti d'autore e la Cassazione ha escluso che la responsabilità da contatto sociale potesse colmare questa assenza di titolo contrattuale. La stessa condotta – il controllo restrittivo del catalogo – ha dunque prodotto esiti diversi a seconda della posizione soggettiva di chi la contestava.

La vicenda assume un rilievo ancora più ampio se letta alla luce della trasformazione digitale del mercato musicale. Con il passaggio dal supporto fisico alla distribuzione online, il valore di un catalogo non dipende più soltanto dalla vendita di dischi o dalla diffusione radiofonica, ma dalla presenza sulle piattaforme di *streaming*, dai servizi di *download*, dalle sincronizzazioni audiovisive e dalle nuove forme di licenza. La digitalizzazione ha ampliato le possibilità di sfruttamento economico delle opere, ma ha anche reso più visibili i conflitti tra i diversi soggetti coinvolti nella catena dei diritti.

I cataloghi storici, come quello di Battisti, sono spesso nati in un contesto tecnologico molto diverso da quello attuale, infatti i contratti discografici ed editoriali stipulati prima dell'affermazione delle piattaforme digitali non sempre prevedevano espressamente lo sfruttamento tramite *streaming*, *download* o sincronizzazioni *online*. La vicenda Battisti mostra proprio questa difficoltà: l'evoluzione

tecnologica apre nuove possibilità di diffusione, ma la loro attivazione richiede comunque una catena autorizzativa completa. Quando uno degli anelli di tale catena manca, anche un catalogo di enorme valore economico e culturale può rimanere inaccessibile per anni, con conseguenze non solo commerciali ma anche culturali, come dimostrato dall'assenza del repertorio Battisti dalle piattaforme digitali per oltre un decennio. La digitalizzazione non elimina dunque la complessità del diritto d'autore, ma la rende più evidente.

Sotto questo profilo, la vicenda pone una questione più ampia: fino a che punto l'autonomia degli eredi può incidere sulla circolazione di opere che, pur restando giuridicamente protette, appartengono ormai anche alla memoria culturale collettiva. Sul piano giuridico l'interesse culturale alla circolazione dell'opera non basta, di per sé, a comprimere il diritto esclusivo dei titolari. Gli eredi conservano il potere di autorizzare o vietare determinate utilizzazioni, salvo che esistano specifici obblighi contrattuali o norme che dispongano diversamente: il diritto d'autore resta costruito intorno alla centralità dell'autore e dei suoi aventi causa e non prevede un generale obbligo di rendere l'opera disponibile al pubblico.

Tuttavia, il caso Battisti mostra anche i limiti di un modello affidato esclusivamente alla negoziazione privata. Quando un catalogo di enorme rilievo culturale rimane indisponibile per lungo tempo, il conflitto non riguarda più soltanto i rapporti economici tra eredi, coautori, editori e produttori fonografici, ma investe anche il rapporto tra proprietà intellettuale e accesso alla cultura. La conservazione dell'identità artistica dell'autore è certamente un valore da tutelare, ma non può essere confusa automaticamente con l'immobilizzazione dell'opera.

Il diritto d'autore contemporaneo è quindi chiamato a governare una tensione sempre più evidente: proteggere l'autore e la sua identità artistica, senza impedire che l'opera continui a circolare e a produrre valore culturale. La gestione collettiva può facilitare la circolazione, ma non può imporla contro la volontà dei titolari. Il giudice può sanzionare l'inadempimento di obblighi contrattuali, come avvenuto nel fronte Mogol, ma non può creare un obbligo generale di licenza dove la legge o il contratto non lo prevedono, come confermato nel fronte Sony.

Il caso Battisti assume dunque un valore paradigmatico: esso dimostra che un catalogo musicale non è soltanto un bene patrimoniale, ma anche un luogo di confluenza tra memoria artistica, interessi economici, diritti dei coautori, diritti connessi dei produttori e interesse del pubblico alla fruizione delle opere. Nell'era digitale tale conflitto diventa ancora più evidente, perché la tecnologia rende l'accesso tecnicamente semplice, mentre il diritto continua a richiedere il rispetto di una pluralità di autorizzazioni.

La vicenda Battisti non è soltanto una vicenda successoria o commerciale, ma un banco di prova dell'intero sistema del diritto d'autore: essa conferma la centralità dell'autore e dei suoi aventi causa, ma mostra anche la necessità di strumenti più efficaci di coordinamento tra i soggetti coinvolti, soprattutto quando sono in gioco cataloghi di grande rilievo culturale. La sfida non consiste nel sacrificare la memoria dell'autore alla logica del mercato, né nel bloccare la circolazione dell'opera in nome di una tutela assoluta, ma nel costruire un equilibrio capace di preservare l'identità artistica e, al tempo stesso, consentire al patrimonio musicale di continuare a vivere nel tempo.

CONCLUSIONE

Il diritto d'autore non è un sistema di regole definito, ma un equilibrio instabile e continuamente rinegoziato tra interessi contrapposti. La tutela dell'autore, la remunerazione degli intermediari, l'accesso del pubblico alle opere e le esigenze del mercato digitale non si compongono spontaneamente in un assetto coerente, ma richiedono una mediazione giuridica che l'ordinamento fatica a garantire in modo stabile, specie in un contesto tecnologico che muta più rapidamente di quanto il legislatore riesca a seguire. Questa complessità si manifesta su piani distinti, ma tra loro connessi: quello dei principi generali, quello istituzionale della gestione collettiva, quello particolare dell'esperienza italiana con la SIAE e infine quello concreto e paradigmatico del caso Battisti.

Un primo dato di rilievo sistematico riguarda il rapporto tra diritti morali e diritti patrimoniali. La distinzione teorica tra ciò che è inalienabile e ciò che è trasferibile si rivela nella pratica molto meno netta di quanto la sistematica giuridica presupponga. I diritti morali e patrimoniali riconosciuti all'autore non esauriscono la loro funzione nella dimensione individuale del rapporto tra creatore e opera: si proiettano nel mercato, condizionano le scelte degli eredi, vincolano i contratti con le etichette discografiche, determinano le politiche delle *collecting societies* e influenzano, in definitiva, la possibilità stessa che un'opera circoli e venga fruita dalla collettività. Il diritto di inedito, il diritto all'integrità dell'opera, la facoltà di ritiro dal commercio – prerogative tradizionalmente ricondotte alla sfera personale dell'autore – possono tradursi, nelle mani degli eredi, in strumenti di controllo economico e culturale di straordinaria intensità, la cui legittimità giuridica non esclude la problematicità sul piano degli effetti sociali.

Le *collecting societies* hanno rappresentato, storicamente, la risposta più efficace alla difficoltà di gestione individuale dei diritti in mercati caratterizzati da altissima frammentazione degli usi e degli utilizzatori. La gestione collettiva riduce i costi di transazione, garantisce la remunerazione degli autori anche per usi capillari e difficilmente monitorabili, e svolge una funzione solidaristica che il mercato, lasciato a sé stesso, non sarebbe in grado di assicurare. Il monopolio nazionale unico, pur criticato dalla dottrina e dalle autorità antitrust, ha a lungo trovato giustificazione nella natura di monopolio naturale del settore, in cui i costi fissi di gestione rendono tendenzialmente inefficiente la presenza di più operatori in concorrenza. Tuttavia con l'avvento della distribuzione digitale dei contenuti, questo assetto ha mostrato i propri limiti strutturali: le licenze territoriali sono diventate inadeguate rispetto a un mercato globale e istantaneo, la trasparenza nella gestione dei proventi è emersa come un'esigenza sempre più pressante, e la libertà di scelta dei titolari – compressa da clausole di esclusiva e da obblighi di conferimento totalizzante – ha iniziato a essere percepita come una restrizione incompatibile con i principi del diritto europeo della concorrenza.

La Direttiva 2014/26/UE ha tentato di rispondere a queste sfide attraverso un'armonizzazione che ha introdotto standard più stringenti di governance, obblighi di rendicontazione, libertà di scelta per i titolari e apertura alla concorrenza tra organismi di gestione collettiva e entità di gestione indipendenti. L'Italia ha recepito questi principi con il d.lgs. 35/2017 avviando una transizione che, come attestano i dati AGCOM del 2025, non ha ancora prodotto un effettivo pluralismo competitivo: la SIAE detiene ancora il 99,20% del mercato e la liberalizzazione formale non trova ancora riscontro nella realtà del settore. Il monopolio di fatto resiste e sorretto da vantaggi strutturali quali una rete territoriale capillare, relazioni consolidate con tutti gli utilizzatori, oltre 140 anni di storia istituzionale che nessun nuovo operatore è in grado di replicare in tempi brevi. La questione di fondo rimane aperta: se il pluralismo nella gestione collettiva costituisca davvero un obiettivo perseguibile e desiderabile o se le caratteristiche strutturali del mercato rendano inevitabile una concentrazione che la normativa può al più regolare senza eliminarla.

È in tale cornice che il caso Battisti rivela la propria rilevanza sistematica, perché la vicenda non è soltanto la storia di un artista straordinario e del destino del suo catalogo: è la rappresentazione più nitida delle tensioni che attraversano il sistema del diritto d'autore nell'era digitale. La scelta degli eredi di revocare il mandato alla SIAE, di inibire la circolazione delle opere sulle piattaforme di *streaming* per anni e di condurre una politica di controllo selettivo del repertorio ha dimostrato come i diritti morali *post mortem* possano trasformarsi in uno strumento di controllo culturale ed economico suscettibile di produrre effetti significativi tanto sul mercato quanto sull'accessibilità di opere ormai appartenenti alla memoria collettiva. I contenziosi con Mogol e con Sony Music, conclusisi con esiti differenti ma entrambi giuridicamente rilevanti, hanno chiarito i limiti entro cui tale autonomia può esplicarsi: il Tribunale di Milano ha sanzionato il comportamento degli eredi nei confronti del coautore, riconoscendo la responsabilità per inadempimento contrattuale e le conseguenti pretese risarcitorie; la Cassazione, con l'ordinanza n. 12956/2025 ha invece confermato la titolarità degli eredi sui diritti e negato a Sony un obbligo incondizionato di negoziare, ribadendo la centralità dell'autonomia privata nella gestione del repertorio e la qualificazione del contatto tra le parti in termini di responsabilità da contatto sociale, con le implicazioni che ne derivano sul piano dell'onere della prova e del quantum risarcibile.

Le questioni che il caso solleva trascendono il piano strettamente tecnico-giuridico e investono profili di teoria generale che l'ordinamento vigente non è ancora in grado di risolvere compiutamente. Fino a che punto l'autonomia degli eredi può prevalere sull'interesse collettivo alla fruizione di opere che appartengono ormai al patrimonio culturale di un paese? In quale misura il diritto d'autore, concepito per incentivare la creatività individuale, può legittimamente trasformarsi in uno strumento di controllo

postumo sulla circolazione della cultura? E come bilanciare nell'ecosistema digitale le esigenze di remunerazione dei titolari con quelle di accessibilità universale che le piattaforme di streaming hanno reso non più rinviabili? Questi interrogativi rimangono aperti, destinati a riproporsi con crescente urgenza man mano che il patrimonio musicale del Novecento entra nell'era della distribuzione digitale globale. Il caso Battisti ne ha precisato i termini con una concretezza che la sola elaborazione teorica difficilmente avrebbe potuto raggiungere e in questo risiede il suo contributo più duraturo alla riflessione sul diritto d'autore contemporaneo.

BIBLIOGRAFIA

DOTTRINA

S. ALIPRANDI, *Pillole di Diritto per Creativi e Musicisti*, 2014.

ID., *SIAE. Funzionamento e malfunzionamenti*, Milano, 2015.

E. ASSANTE, *Lucio Battisti*, Mondadori, 2023.

M.L. BIXIO, *Modelli di gestione collettiva a tutela dei diritti d'autore: itinerari tra dinamiche concorrenziali ed interferenze di diritto sovranazionale*, Torino, 2020.

C. BOVINO, *Diritti d'autore, oltre la SIAE e altri organismi italiani ci sono le società europee*, in *Il Quotidiano Giuridico*, 14 maggio 2024.

G.F. CAMPOBASSO, *Diritto commerciale 1. Diritto dell'impresa*⁸, Milano, 2022.

P. CASAMASSIMA, *Lucio Battisti, Il mio canto libero*, Genova, 2002.

G. CASSANO, V. FRANCESCHELLI e B. TASSONE, *Prova e tutele nel diritto d'autore e nel diritto industriale*, Milano, 2023.

G. CASSANO, B. TASSONE, C. GALLI e V. FRANCESCHELLI, *Diritto industriale e diritto d'autore nell'era digitale*, Milano, 2022.

L. CHIMENTI, *Profili di diritto d'autore*, Milano, Giuffrè, 2025.

B. CUNEGATTI, *Manuale del diritto d'autore*, Milano, 2020.

M. 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*.

V. DONATIVI, *Percorsi di DIRITTO COMMERCIALE. Le società*, Milano, 2024.

S. ERCOLANI, *Le società di amministrazione collettiva dei diritti d'autore in Italia e in Europa*, in *Economia della cultura, Rivista dell'Associazione per l'Economia della Cultura*, 2003, 2, pp. 165-178.

- A. GIANNACCARI, *SIAE, gestione collettiva dei diritti e monopolio al vaglio antitrust*, in *Mercato Concorrenza Regole, Rivista quadrimestrale*, 2018, 3, pp. 537-546.
- G. GIANNONE CODIGLIONE, *Opere dell'ingegno e modelli di tutela. Regole proprietarie e soluzioni convenzionali*, Torino, 2017.
- V. IAIA, *L'originalità sostenibile nel diritto d'autore: carattere creativo, tecnologie di frontiera, concorrenza*, Torino, Giappichelli, 2024.
- M. MALLIA, *La tutela della creazione: vecchie e nuove funzioni della SIAE*, in *Economia della cultura, Rivista dell'Associazione per l'Economia della Cultura*, 1999, 1, pp. 49-68.
- L. MARCHEGIANI, *Le licenze multiterritoriali per l'uso online di opere musicali nella disciplina comunitaria della gestione collettiva dei diritti d'autore e dei diritti connessi*, in *Osservatorio del diritto civile e commerciale, Rivista semestrale*, 2013, 2, pp. 293-312.
- C. MEO, *Gestione collettiva e mercato dei diritto d'autore*, Torino, 2023.
- G.M. MENTASTI, *Diritto d'autore: la Cassazione si pronuncia sulla detenzione per vendita DVD senza contrassegno SIAE*, in *Il Quotidiano Giuridico*, 22 agosto 2019.
- E. PIOLA CASELLI, *Trattato del diritto d'autore e del contratto di edizione nel diritto interno italiano comparato col diritto straniero*, Napoli, 1927.
- S. PRIMICERI, *Abolire la SIAE. Verso la fine del monopolio sui diritti d'autore*, Pavia, 2015.
- G. REMOTTI, *La gestione collettiva dei diritti d'autore e connessi, conformazione dei mercati, modelli organizzativi, strutture contrattuali*, Milano, 2024.
- G.M. RICCIO, *Copyright collecting societies e regole di concorrenza: un'indagine comparatistica*, Torino, 2012.
- G. SANSEVERINO, *La concorrenza nel mercato delle collecting societies*, in *Dir. econ.*, 2022, 3, pp. 157-174.
- G. SPEDICATO, *Principi di diritto d'autore*, Bologna, 2025.
- G. SPINA ALI, *Collective Monopolies: SIAE v Soundreef and the Implementation of Directive 2014/26 in Italy*, in *European Intellectual Property Review*, 2018, 40, 2, pp. 113-128.

L.C. UBERTAZZI, *Studi per Luigi Carlo Ubertazzi: proprietà intellettuale e concorrenza*, Milano, Giuffrè, 2019.

A. VALENTI, *La legislazione per lo spettacolo e le attività musicali*, Torino, Giappichelli, 2012.

GIURISPRUDENZA

Cass. pen., 14 settembre 1912, in *Giur. it.*, 1913, II, p. 280.

Commissione CE, 2 giugno 1971, *GEMA*, IV. 26760, n. 71/224/CEE, in *eur-lex.europa.eu*.

Corte Giust. CE, 8 giugno 1971, causa 78/70, *Deutsche Grammphon c. Metro*, par.11, in *eur-lex.europa.eu*, 1971.

Corte Giust. CE, 27 marzo 1974, n. 127/73, *BRT v. SABAM e FONIOR*, in *eur-lex.europa.eu*, 1974.

Corte Giust. CE, 14 febbraio 1978, causa 27/76, *United Brands Company e United Brands Continentaal BV c. Commissione*, in *eur-lex.europa.eu*.

Corte Giust. CE, 2 marzo 1983, causa 7/82, *GVL c. Commissione*, in *eur-lex.europa.eu*, 1983, p. 483, parr. 54-56.

Corte Giust. CE, 9 aprile 1987, causa 402/85, *Basset c. SACEM*, par. 16, in *eur-lex.europa.eu*, 1987.

Corte Giust. CE, 13 luglio 1989, causa 395/87, *Tournier*.

Corte cost., 15 maggio 1990, n. 241, in *Giur. it.*, 1990.

Cass. civ., Sez. I, 18 ottobre 1991, n. 11043, in *Foro it.*, 1992.

Corte cost., 6 aprile 1995, n. 108, *Soc. EMI Italiana c. CD Sound*, cit., par. 6.

Cass. civ., 7 marzo 1997, n. 2089, in *Giur. it.*, 2011, 8-9, p. 1959.

Cass. civ., Sez. Unite, 19 marzo 1997, n. 2431, in *Giur. it.*, 1997.

Commissione UE, 12 agosto 2002, *Banghalter e Homem Christo c. SACEM*.

Cass. civ., 27 ottobre 2005, n. 20925, in *Giur. it.*, 2022, 7, p. 1659.

Corte Giust. CE, 8 novembre 2007, causa C-20/05, *Schwibbert*, in *Riv. it. dir. pubbl. com.*, 2008, V, p. 1225.

Corte Giust. CE, Sez. IV, 16 luglio 2009, causa C-5/08, in *Dir. aut.*, 2009.

Cass. civ., 17 febbraio 2010, n. 3817, in *Dir. ind.*, 2011, 6, p. 582.

Corte Giust. CE, 1° dicembre 2011, causa C-145/10, *Painer*, in *Giur. it.*, 2012, 12, p. 2563.

Cass. pen., 25 gennaio 2012, n. 8011, in *Riv. trim. dir. pen. econ.*, 2019, 1-2, p. 423.

Corte Giust. CE, 1° marzo 2012, causa C-604/10, *Football Dataco e a.*, in *Dir. comm. scambi internaz.*, 2012.

Trib. Milano, Sez. feriale, ord. 12 settembre 2014, in *Dir. industriale*, 2015, 4, p. 329.

Trib. Milano, 22 luglio 2016, sentenza n. 9232, in *DeJure Banca dati editoriali*, disponibile su [https://dejure-lefebvre-
it.eu1.proxy.openathens.net/dettaglio/6758786?categoria=giurisprudenza&searchText=Tribunale%20di%20Milano,%20sentenza%20n.%209232/2016,%20luglio%202016&position=7&fromSearch=true](https://dejure-lefebvre-
it.eu1.proxy.openathens.net/dettaglio/6758786?categoria=giurisprudenza&searchText=Tribunale%20di%20Milano,%20sentenza%20n.%209232/2016,%20luglio%202016&position=7&fromSearch=true)

Corte Giust. CE, 7 agosto 2018, causa C-161/17, *Renckhoff*, in *N. leggi civ.*, 2019, 4, p. 1024.

Conclusioni dell'Avv. gen. M. Szpunar, 25 ottobre 2018, causa C-469/17, *Funke Medien NRW GmbH c. Bundesrepublik Deutschland*.

AGCM, provv. 25 settembre 2018, n. A508, *SIAE/Servizi intermediazione diritti d'autore*, parr. 43 ss. e 198 ss.

Cass. pen., Sez. III, 15 aprile 2019, n. 16153, in *CED Cassazione*, 2019.

Corte Giust. CE, 29 luglio 2019, causa C-476/17, *Pelham GmbH e a. c. Hütter e a.*, in *Giur. it.*, 2022, 7, p. 1659.

App. Milano, 5 settembre 2023, sentenza n. 2597, in *DeJure Banche dati editoriali*, disponibile su [https://dejure-lefebvre-
it.eu1.proxy.openathens.net/dettaglio/10636600?categoria=giurisprudenza&searchText=Corte%20d](https://dejure-lefebvre-
it.eu1.proxy.openathens.net/dettaglio/10636600?categoria=giurisprudenza&searchText=Corte%20d)

[%E2%80%99Appello%20di%20Milano%20con%20sentenza%20n.%202597/2023&position=1&fromSearch=true](#)

Corte Giust. CE, 21 marzo 2024, causa C-10/22, *LEA/Jamendo c. SIAE*, in *Massima redazionale*, 2024.

Cass. civ., Sez. I, Ord., (data ud. 28/03/2025), 14 maggio 2025, n. 12956, in *Massima redazionale*, 2025.

LEGISLAZIONE

Costituzione

Convenzione di Berna

Agreement on Trade-Related Aspects of Intellectual Property Rights.

Trattato sul Funzionamento dell'Unione Europea.

Direttiva 2014/26/UE.

Commissione, raccomandazione 18 maggio 2005, 2005/737/CE, sulla gestione transfrontaliera collettiva dei diritti d'autore e dei diritti connessi nel settore dei servizi musicali online autorizzati.

Codice civile.

r.d. 1° febbraio 1891, n. 53.

l. 22 aprile 1941, n. 633.

l. 9 gennaio 2008, n. 2.

d. lgs. 29 ottobre 1999, n. 419.

d. lgs. 27 giugno 2003, n. 168.

d. lgs. 15 marzo 2017, n. 35.

SITOGRAFIA

AGCM, AS1452, *Misure contenute nel testo di conversione del decreto legge 148/2017 (Decreto fiscale)*, 24 novembre 2017, in *Boll.*, n. 37/2016, disponibile su www.agcm.it.

AGCM, A508, *SIAE/Servizi intermediazione diritti d'autore*, provv. 25 settembre 2018, n. 27359, in *Boll.*, n. 40/2018, disponibile su www.agcm.it.

AGCOM, delibera 27 maggio 2025, n. 142/25/CONS, disponibile su www.agcom.it/provvedimenti/delibera-142-25-cons.

AGI, *Le canzoni di Lucio Battisti agli eredi. La Cassazione bocchia Sony*, 16 maggio 2025, disponibile su <https://www.agi.it/cultura/news/2025-05-16/cassazione-rigetta-ricorso-sony-music-eredi-lucio-battisti-31422809/>

S. ALIPRANDI, *La SIAE è un ente pubblico oppure è un'associazione privata?*, in *Rockit.it*, 2 ottobre 2013, disponibile su www.rockit.it/articolo/avvocato-rockit-aliprandi-siae-pubblica-privata.

ID., *La posizione ufficiale di SIAE su SoundReef*, in *Perché pagare la SIAE?*, 19 ottobre 2014, disponibile su <https://lasiae.blogspot.com/2014/10/siae-posizione-ufficiale-soundreef.html>.

ID., *L'ordinanza del caso Soundreef vs SIAE (settembre 2014)*, in *Perché pagare la SIAE?*, 22 febbraio 2015, disponibile su <https://lasiae.blogspot.com/2015/02/ordinanza-caso-soundreef-siae.html>.

ID., *Fine del monopolio SIAE: il nuovo art. 180 della legge sul diritto d'autore*, 31 ottobre 2017, disponibile su <https://aliprandi.blogspot.com/2017/10/fine-monopoli-siae-nuovo-art180.html>.

Brevetti News, *Diritto D'autore ed Eredi: il Caso Lucio Battisti*, 25 giugno 2025, disponibile su <https://brevettinews.it/diritto-autore/diritto-dautore-ed-eredi-il-caso-lucio-battisti/>

Brocardi.it, *Patrimonio di Battisti, guerra in Tribunale tra la moglie e Mogol: la curiosa richiesta di risarcimento per perdita di chance*, 20 settembre 2023, disponibile su <https://www.brocardi.it/notizie-giuridiche/patrimonio-battisti-guerra-tribunale-moglie-mogol-curiosa-richiesta/3399.html>

F. BUFFOLI, *Lucio Battisti un'emozione Italiana*, su *ondarock.it*, disponibile su <https://www.ondarock.it/monografie/luciobattisti/>

CISAC, *Annual Report 2025*, disponibile su <https://www.cisac.org/Newsroom/news-releases/cisacs-2025-annual-report-spotlights-ai-advocacy-anti-fraud-frameworks-and>.

CISAC, *Global Collections Report 2025 (dati 2024)*, ottobre 2025, disponibile su www.cisac.org.

Camera dei deputati, *Interventi in materia di disciplina, intermediazione e gestione dei diritti d'autore e dei diritti connessi*, XVIII Legislatura, A.C. 1735, on. Lattanzio, disponibile su <https://documenti.camera.it/leg18/dossier/pdf/CU0137.pdf>, p. 30.

Canella Camaiora Studio Legale, *Chi possiede davvero una canzone? La Cassazione decide sul caso Battisti*, 22 agosto 2025, disponibile su <https://canellacamaiora.it/chi-possiede-davvero-una-canzone-la-cassazione-decide-sul-caso-battisti/>

Corradini Patent et Trademark attorneys, *Gli eredi di Lucio Battisti vincono anche in Cassazione contro Sony Music*, 28 maggio 2025, disponibile su <https://www.corradini.it/gli-eredi-di-lucio-battisti-vincono-anche-in-cassazione-contro-sony-music/>

Dolce Lauda, *La Sony Music perde la causa contro gli eredi di Lucio Battisti*, 25 settembre 2025, disponibile su <https://www.dolcelauda.com/it/notizie/articolo/la-sony-music-perde-la-causa-contro-gli-eredi-di-lucio-battisti/>

Il Sole 24 Ore, *Gli eredi di Battisti, Mogol e Vivendi vendono il catalogo di Acqua Azzurra*, 20 aprile 2017, disponibile su www.ilsole24ore.com <https://www.ilsole24ore.com/art/gli-eredi-battisti--mogol-e-vivendi-vendono-catalogo-acqua-azzurra---AEyyjN8>

Il Sole 24 Ore, *Causa Mogol-Battisti, incassi cancellati e catalogo in vendita da settembre*, 28 agosto 2017, disponibile su <https://www.ilsole24ore.com/art/causa-mogol-battisti-incassi-cancellati-e-catalogo-vendita-settembre-AE7OQeIC>

Il Sole 24 Ore, *Diritto d'autore, Agcom: Siae al 99,20%, Lea-Soundreef allo 0,80%*, 17 giugno 2025, disponibile su https://www.ilsole24ore.com/art/diritto-d-autore-agcom-siae-9920percento-lea-soundreef-080percento-AHLGfoHB?refresh_ce=1.

Iusletter, *Mogol/Battisti: secondo round*, aprile 2018, disponibile su iusletter.com, <https://iusletter.com/dalla-redazione/diritto-dellimpresa/diritto-dautore/109770-2/>

La Repubblica, *Vivendi costringe gli eredi Battisti e Mogol a vendere i diritti delle loro canzoni*, 20 aprile 2017, disponibile su

https://www.repubblica.it/economia/2017/04/20/news/vivendi_costringe_gli_eredi_mogol_e_battisti_a_vendere_i_diritti_delle_loro_canzoni-163486384/

La Repubblica, *Acqua Azzurra, conti in rosso: in perdita la società che gestisce i diritti di Battisti*, 28 agosto 2017, disponibile su https://www.repubblica.it/economia/finanza/2017/08/28/news/acqua_azzurra_conti_in_rosso_in_perdita_la_societa_che_gestisce_i_diritti_di_battisti-174077576/

La Repubblica, *Lucio Battisti, gli eredi dell'artista vincono in Cassazione la causa contro la Sony Music*, 16 maggio 2025, disponibile su https://www.repubblica.it/spettacoli/musica/2025/05/16/news/lucio_battisti_eredi_vincono_in_cassazione_contro_sony_music-424218624/

Podcast Mangiafuoco sono io, *Lucio Battisti, ci ritorni in mente*, 18 ottobre 2020, disponibile su <https://www.raiplaysound.it/audio/2020/10/MANGIAFUOCO-bf7b6d6d-08de-48cf-938b-6195a2252131.html>

Podcast Pezzi da 90, *Quante emozioni con Lucio Battisti!*, 12 ottobre 2017, disponibile su <https://www.raiplaysound.it/audio/2017/10/PEZZI-DA-90-EXTRA-del-12102017---Quante-emozioni-con-Lucio-Battisti-b96fe7ab-3c23-4b20-8c6b-550cb8ba234c.html>

Podcast Storia di una canzone, 9. *Lucio Battisti e Mogol – Emozioni*, 6 giugno 2022, su [raiplaysound.it](https://www.raiplaysound.it), disponibile su <https://www.raiplaysound.it/audio/2022/05/Storia-di-una-canzone-Ep09-Lucio-Battisti-e-Mogol---Emozioni-ece930fd-2060-409f-b829-4c78afa6a1ed.html>

RDS, *Lucio Battisti: su Spotify si possono ascoltare le sue canzoni*, 30 settembre 2019, disponibile su <https://www.rds.it/scopri/magazine/musica/lucio-battisti-su-spotify-si-possono-ascoltare-le-sue-canzoni>

Rockol, *Numero Uno: 1969-1974, la storia di cinque anni di successi*, 19 novembre 2020, disponibile su <https://www.rockol.it/news-718206/numero-uno-1969-1974-la-storia-di-cinque-anni-di-successi>

SIAE, sito ufficiale, disponibile su <https://www.siae.it/it/>.

SIAE, *Contrassegni*, disponibile su www.siae.it/it/utilizzatori/chiedere-licenza/servizi/cd-dvd/contrassegni/.

SIAE, *Diritto di seguito*, disponibile su www.siae.it/it/cosa-facciamo/altri-servizi/diritto-seguito/.

SIAE, *Governance*, disponibile su www.siae.it/it/chi-siamo/governance/.

SIAE, *SIAE internationally*, disponibile su <https://www.siae.it/it/chi-siamo/siae-nel-mondo/>.

SIAE, *Statuto SIAE*, disponibile su https://d2aod8qfhzlk6j.cloudfront.net/SITOIS/Statuto_SIAE_b574873cb4.pdf.

SIAE, *Annual Report 2025*, disponibile su <https://www.siae.it/it/notizie/SIAE-annual-report-2025/>.

SPRINT Sistema Proprietà Intellettuale, *Vincitori e vinti nella battaglia tra autori ed editori per il corretto sfruttamento di opere musicali: il caso MOGOL/BATTISTI*, 9 settembre 2016, disponibile su <https://sistemaproprietaintellettuale.it/angolo-del-professionista/7274-vincitori-e-vinti-nella-battaglia-tra-autori-ed-editori-per-il-corretto-sfruttamento-di-opere-musicali-il-caso-mogol-battisti.html>

Studio Degiorgis, *Perché Acqua Azzurra è finita in tribunale?*, 5 settembre 2018, disponibile su <https://studiodegiorgis.it/perche-acqua-azzurra-e-finita-in-tribunale/>

Vanity Fair, *Lucio Battisti da record anche online: le sue canzoni più ascoltate in streaming*, 1 ottobre 2019, disponibile su <https://www.vanityfair.it/music/playlist/2019/10/01/lucio-battisti-online-streaming-spotify-mogol-canzone-piu-ascoltate>