

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

DIPARTIMENTO DI SCIENZE POLITICHE,
GIURIDICHE E STUDI INTERNAZIONALI

Corso di laurea *Triennale* in Diritto dell'Economia



STUDI SUL DIRITTO D'AUTORE:
SVILUPPO STORICO E LINEAMENTI COMPARATIVISTICI

Relatore: Chiar.mo Prof. Roberto Scevola

Laureando: Fabio Franco
Matricola 1225535

A.A. 2022/2023

*Alla mia famiglia.
Da sempre, per sempre.*

Sommario

I. <i>STORIA DEL DIRITTO D'AUTORE</i>	5
1. ORIGINI E SVILUPPO DEL CONCETTO DI DIRITTO D'AUTORE.	5
2. L'ERA DELL'INFORMAZIONE DIGITALE.	9
3. CONTESTO DELLA LEGGE INTERNAZIONALE SUL DIRITTO D'AUTORE.	11
II. <i>PRINCIPI E PRINCIPALI ASPETTI DEL DIRITTO D'AUTORE IN ITALIA, COME PAESE DI 'CIVIL LAW' ...</i>	14
1. DEFINIZIONE E AMBITO DI APPLICAZIONE DEL DIRITTO D'AUTORE IN ITALIA.	14
2. SOGGETTIVITÀ DEL DIRITTO D'AUTORE IN ITALIA.	17
3. DIFESA DEL DIRITTO D'AUTORE IN ITALIA.	20
4. DURATA E LIMITAZIONI DEL DIRITTO D'AUTORE IN ITALIA.	23
5. VIOLAZIONI E SANZIONI DEL DIRITTO D'AUTORE.	24
III. <i>IL DIRITTO D'AUTORE NEL CONTESTO INTERNAZIONALE</i>	29
<i>TRA UNIONE EUROPEA E STATI UNITI D'AMERICA</i>	29
1. CONTESTO STORICO.	29
2. PRINCIPALI ASPETTI DEL <i>COPYRIGHT</i>	31
3. APPROCCIO U.E E STATUNITENSE SULLE VIOLAZIONI DEL DIRITTO D'AUTORE ONLINE.	34
CONCLUSIONI	39
BIBLIOGRAFIA	42
INDICE DELLE FONTI	44
SITOGRAFIA	45

INTRODUZIONE

La ricerca condotta in questa tesi si prefigge di analizzare il diritto d'autore: in particolare, nel corso della stessa, mi soffermerò su diversi profili, tra cui quello dell'evoluzione storica, dei principi cardine della materia e dei profili comparatistici di questo tema.

L'elaborato è suddiviso in tre capitoli, funzionali alla completa comprensione del tema approfondito e delle conclusioni a esso correlate.

Nel primo capitolo, sulla base di fonti originarie del XVIII secolo come l'*English Copyright Act* (1710) e il Decreto *dell'Assemblea Nazionale Francese* (1791), si introduce il diritto d'autore come oggetto di diritto avente una propria definizione e i propri principi ispiratori. Il concetto stesso di diritto d'autore viene poi analizzato alla luce di quanto accade nei secoli successivi, contestualizzandolo di volta in volta con il progredire delle nuove forme di opere e delle tecnologie: opere di ingegno, invenzioni industriali, brevetti, cinema, musica e diritti connessi. Giungendo all'era digitale si va ad ampliare il campo di applicazione del diritto d'autore, inquadrando ciò che accade con l'utilizzo della rete e introdurre brevemente agli enti di tutela di questo diritto. Il capitolo si conclude con la sempre più rilevante interconnessione tra normative nazionali e internazionali, evidenziando la crescente necessità di uniformare maggiormente le tutele del diritto d'autore.

Nel secondo capitolo si approfondisce, invece, il tema del diritto d'autore in Italia, come paese di *civil law*. Si inquadrano quindi definizione e ambito di applicazione del diritto d'autore in Italia, con un *focus* su quanto previsto dalla legge sul diritto d'autore. Successivamente mi sono concentrato sui soggetti titolari del diritto d'autore e, indicando cosa consegue da tale diritto, sono stati posti in relazione gli enti di tutela e le società di *collecting* presenti sul territorio italiano (e non solo), come SIAE e Soundreef. Strettamente correlate a tutto ciò sono le possibili violazioni delle opere di ingegno e conseguentemente, le sanzioni previste per l'inosservanza del diritto d'autore. Altri elementi presi in analisi sono durata e limitazioni del diritto d'autore in Italia con conseguente approfondimento sui diritti patrimoniali e morali, ma anche degli autori.

Nel terzo capitolo si affronta il diritto d'autore nel contesto internazionale tra Unione Europea e Stati Uniti d'America, tra *civil law* e *common law*. Nello

specifico vengono presi in esame il profilo storico, partendo dalla Convenzione di Berna (1886), la struttura e il contesto del legame internazionale in materia di diritto d'autore, con rilievo alla definizione di *copyright* e le normative a tutela delle possibili violazioni dello stesso tramite *Internet*: si analizzano le norme internazionali, limiti e lacune normative tra i due sistemi legislativi (*authorship vs. ownership*).

L'elaborato si chiude con le conclusioni tratte dall'approfondimento di questa materia, fornendo riflessioni e spunti per il futuro in relazione a quanto esposto.

CAPITOLO I

Storia del diritto d'autore

SOMMARIO: 1. Origini e sviluppo del concetto di diritto d'autore. – 2. L'era dell'informazione digitale. – 3. Contesto della legge internazionale sul diritto d'autore.

1. Origini e sviluppo del concetto di diritto d'autore.

Il diritto d'autore viene nominato, invocato e confuso molto spesso: al fine di meglio comprendere il concetto di tale disciplina, la sua definizione, i suoi soggetti protagonisti, come tutelarlo e come viene trattato nel mondo, è necessario contestualizzare questa materia a livello storico.

Il diritto d'autore, come lo si intende oggi, è un istituto relativamente giovane: «per quanto concerne il riconoscimento del diritto di autore, il primo documento legislativo si è avuto nel 1710 con l'*English Copyright Act*, seguito dal Decreto dell'Assemblea Nazionale Francese 13-19 gennaio 1791. Quest'ultimo si limitava a proibire rappresentazioni di opere di autori viventi senza il loro consenso»¹.

Fu proprio dalla Francia che arrivarono i principi ispiratori nel nostro paese che, all'epoca dei fatti, non era ancora stato unificato. Infatti, in Italia la prima legge (Repubblica Cisalpina) sul D.A. si ebbe il 9 maggio 1801, seguita dall'Editto 23 settembre 1826 per lo Stato Pontificio, dal Decreto 5 febbraio 1828 per il Regno delle Due Sicilie, dal Codice Civile Albertino del 1836 per la Sardegna e dal Decreto 22 dicembre 1840 di Maria Luigia per i ducati di Parma, Piacenza e Guastalla.

La prima legge del Regno d'Italia, n. 2337, fu emanata il 25 giugno 1865: vi furono apportate modifiche con le leggi 10 agosto 1875, n. 2652 e 18 maggio 1882, n. 756. Grazie a quest'ultima, si dette difficoltà al governo di riordinare in un testo unico tutte le leggi precedenti, e ciò avvenne con il Decreto 19 settembre 1882, n. 1012.

¹ F. MANNINO, *Gli ultimi cento anni del diritto d'autore, meditazione di un compositore, interprete, esecutore*, Padova, 1997, 1.

Qui, all'art. 1 dell'abrogato testo unico, si stabiliva che gli autori delle opere dell'ingegno avevano il diritto di pubblicare le loro creazioni, di riprodurle e di vendere le riproduzioni².

Nel medesimo anno venne così a costituirsi un vero e proprio punto di riferimento per tutti gli autori italiani, ovvero la Società Italiana degli Autori e degli Editori (SIAE). Costituitasi a Milano come sodalizio privato il 2 aprile 1882, essa «si proponeva un'attività intesa a far affermare e diffondere il principio giuridico e morale della protezione delle creazioni letterali e artistiche con sostegno delle rivendicazioni anche in campo giudiziario. La gestione di alcune facoltà dei diritti d'autore di teatro e di musica fu assunta qualche anno più tardi. Nel 1891 fu eretta a Ente Morale il cui compito morale è l'intermediazione per l'esercizio dei diritti d'autore su mandato dei suoi aderenti»³.

Vi fu un altro importante evento collegato alla disciplina del diritto d'autore: la Conferenza di Roma della fine degli anni Venti del secolo scorso, il cui scopo «come per le convenzioni internazionali sul D.A., era principalmente quello di unificare concetti e articoli in modo da rendere bene operante la giurisprudenza attraverso una ferrea e intelligente dottrina internazionale»⁴.

Col passare del tempo e con l'avanzamento tecnologico i nuovi mezzi di diffusione e riproduzione cambiarono e si moltiplicarono: i film divennero sonori, si diffusero i grammofoni, la radio e i telefoni. Grazie a queste evoluzioni nel campo artistico, e non solo, si cominciò a sentire la necessità di proteggere anche le opere grafiche, la fotografia, il ritratto, le opere figurative e molte altre.

Fondamentale fu quindi l'esigenza di tutelare i diritti connessi collegati a tali opere, sicché dall'art. 45 della Legge sul Diritto d'Autore 22 aprile 1941 si evince come le facoltà connesse al diritto d'autore possano essere definite come una serie di 'diritti minori', che vengono riconosciuti a diversi soggetti portatori di interessi differenti in base alla categoria di appartenenza: «produttori di dischi (artt. 72-78 l. aut.); interpreti ed esecutori di opere dell'ingegno, quali gli attori e i cantanti (artt. 80-85); autori di fotografie non artistiche (artt. 87-92); autori di progetti di

² F. MANNINO, *Gli ultimi cento anni*, cit., 1 s.

³ L. CHIMENTI, *Lineamenti del nuovo diritto d'autore: direttive comunitarie e normativa interna*³, Milano, 1999, 145 ss.

⁴ F. MANNINO, *Gli ultimi cento anni*, cit., 2.

ingegneria (art. 99). A tali soggetti, oggi, è in genere riconosciuto il diritto ad un equo compenso da parte di chiunque utilizzi, in qualsiasi modo ed anche senza scopo di lucro, la loro opera creativa o interpretativa⁵. In aggiunta a ciò, è necessario comprendere che «fino a quel momento, l'esecuzione di una data composizione da parte di un interprete era qualcosa di effimero, in quanto non vi era possibilità di fissazione dell'esecuzione, tranne che, all'inizio del secolo, per la musica riprodotta dalle pianole e pochi altri strumenti considerati meccanici»⁶.

Rimanendo nella stessa decade occorre ricordare una fonte normativa tutt'ora fondamentale per il diritto d'autore in Italia, ovvero il Codice Civile: emanato con R.D. il 16 marzo 1942, esso mostra al Libro V, 'del lavoro', come si siano evolute ed adeguate le norme di fronte alle necessità degli autori, nello specifico al Titolo IX 'Dei diritti sulle opere dell'ingegno e sulle invenzioni industriali', Capo I 'Del diritto di autore sulle opere dell'ingegno e artistiche' artt. 2575-2583.

Gli svariati decenni indagati portano così all'avvento delle nuove tecnologie, quali televisione via cavo e satellite, video e musica on demand, piattaforme digitali e simili, e di pari passo anche le normative si sono dovute adeguare.

A tal proposito Mario Fabiani in *'La legge sul diritto di autore – Quale riforma?'* su *'Il diritto d'autore oggi' – Temi di vita italiana – Presidenza del Consiglio dei Ministri, Dipartimento per l'informazione e l'Editoria – Semestrale n. 1/2 – 1994*, scrive: «In un quadro ampiamente mutato sia per le tecniche di realizzazione e utilizzazione delle creazioni intellettuali, sia per l'accrescimento delle aree di fruizione delle opere, si impone una rimediazione sulla norma che governa i diritti degli autori (...). Il primo quesito che si pone è se una revisione della legge debba essere rivolta ad incidere sulla struttura della stessa e sui principi ai quali essa si ispira ovvero se essa debba essere orientata ad adeguare e coordinare una normativa che si è evoluta in modo discontinuo sotto pressione di motivazioni particolari e, talvolta, contingenti, tanto da presentarsi, come un mantello di Arlecchino. Il nostro legislatore, in una visione realistica e corretta sotto il profilo della politica legislativa, ha fondato il riconoscimento e l'attribuzione del diritto di autore sul fatto creativo come momento formativo del rapporto di paternità autore-opera e

⁵ G.F. CAMPOBASSO, *Il diritto d'autore, oggetto e contenuto*, in *Manuale di Diritto Commerciale*, Milano, 81.

⁶ F. MANNINO, *Gli ultimi cento anni*, cit., 2.

come unico elemento di riferimento per l'attribuzione del diritto. Ciò si deve all'opera di giuristi che, con profondo senso dei principi del diritto, attendevano alla redazione delle norme»⁷.

La legge sul diritto d'autore (L.d.a.) 22 aprile 1941, n. 633, e successive modificazioni, da ultimo quella prevista dal d.l. 16 ottobre 2017 n. 148, prevede la tutela delle 'opere dell'ingegno di carattere creativo'⁸, che appartengono alla letteratura, alla musica, alle arti figurative, all'architettura, al teatro e alla cinematografia, qualunque ne sia il modo o la forma di espressione. Le modifiche successive, legate all'evoluzione delle nuove tecnologie dell'informazione, hanno esteso l'ambito della tutela alle opere fotografiche, ai programmi per elaboratore, alle banche dati e alle creazioni di disegno industriale.

Strettamente connesso a quanto enunciato dall'art. 1 della Legge sul diritto d'autore, è certamente il concetto espresso all'art. 12 della medesima normativa⁹, il quale stabilisce che l'autore ha il diritto patrimoniale, di pubblicazione e di ogni utilizzazione economica della sua opera. Proprio l'aspetto patrimoniale è oggi giorno sempre più rilevante grazie, ancora una volta, alla c.d. «rivoluzione digitale»¹⁰: sono giustappunto le piattaforme digitali (servizi *streaming* di musica, serie televisive, film, negozi *on-line*...) oggi disponibili e fruibili a chiunque abbia accesso a Internet che dal punto di vista economico, e conseguentemente giuridico, influiscono notevolmente nel mercato nazionale e internazionale poiché capaci di mettere in circolazione giri d'affari miliardari.

Risulta dunque chiaro il motivo per il quale la disciplina del diritto d'autore non sia più semplicemente legata a una questione morale e di tutela delle opere d'ingegno di un soggetto ma anche, se pur non in maniera esclusiva, patrimoniale.

⁷ M. FABIANI, *La legge sul diritto di autore – Quale riforma? - “Il diritto d'autore oggi”* – Temi di vita italiana – Presidenza del Consiglio dei Ministri, Dipartimento per l'informazione e l'Editoria – Semestrale n. 1/2 – 1994.

⁸ Art. 1, comma 1, l. 633 22 aprile 1941.

⁹ Art. 12, comma 1, l. 633 22 aprile 1941.

¹⁰ D. DE ANGELIS, *La tutela giuridica delle opere musicali digitali*, Milano, 2005, 4.

2. L'era dell'informazione digitale.

Come evidenzia Ziccardi «la rivoluzione digitale, iniziata già negli anni Ottanta, oggi impone in modo incessante un cambiamento dei principi tradizionali di mercato e del nostro modo stesso di concepire la vita»¹¹.

Facendo un paragone, ancora una volta a livello storico, tra le numerosissime invenzioni che hanno cambiato la storia, quali ad esempio la stampa moderna, l'orologio, i vaccini, il telefono, e la digitalizzazione delle opere creative e d'ingegno, come *e-book*, riviste e quotidiani *on-line*, si può certamente dire che una nuova tecnologia, sia essa scientifica o legata all'attività creativa, una volta affermata e diffusa non può essere arrestata; al contrario, essa verrà migliorata e resa fruibile a un pubblico sempre più vasto.

Per tale ragione diviene imprescindibile riorganizzare il mercato potenziale, il quale sarà in grado di offrire una miniera di opportunità per l'industria in grado di coglierla. Questo è ciò che è accaduto anche con le varie forme di opere d'ingegno ovvero uno sviluppo sostanziale delle possibilità di utilizzo delle stesse, venute a crearsi con l'avvento di Internet e dei più svariati dispositivi elettronici a noi noti; di pari passo troviamo un mercato che, sotto il profilo della distribuzione e uso delle opere, è riuscito a evolversi e ad adeguarsi a quanto richiesto dal progresso tecnologico.

I nuovi pericoli per gli interessi economici degli autori delle opere sono però legati, in prevalenza, alle modalità o ai mezzi tecnici attraverso i quali l'opera viene diffusa: oggi, infatti, è possibile per tutti e in tempo reale visualizzare sullo schermo del proprio dispositivo opere protette dal diritto d'autore per poi riprodurle, modificarle, condividerle e trasferirle in pochissimo tempo. Conseguentemente al progresso tecnologico e all'adattamento del relativo mercato, anche il concetto di diritto d'autore si è dovuto adattare.

Un tempo l'opera d'ingegno aveva il proprio modello nell'opera d'arte (letteratura, musica, arti figurative) e su questo modello era sorto e si era sviluppato il diritto d'autore, sia come diritto morale dell'autore sia come diritto reale avente rilevanza

¹¹ G. ZICCARDI, *Il diritto d'autore nell'era digitale: evoluzione tecnologica e copyright: internet, mp3, DivX, open source, Gnu/Linux, free software, mezzi di protezione*, Milano, 2001, 128.

commerciale ed economica.

Questo moltiplicarsi dei mezzi di comunicazione e la loro incommensurabile diffusione in tutto il mondo hanno reso inadeguate le sistemazioni e le categorie alle quali erano giunte, non senza fatica, la legislazione e la dottrina precedenti poiché inizialmente si riferivano solamente alle copie fisiche delle opere (dischi in vinile per la musica, videocassette per i film o libri per la letteratura).

Riflettendo nuovamente sul profilo storico viene spontaneo comprendere che l'era industriale, dalla quale la generazione attuale ha acquisito canoni del sistema economico come produzione e materia, oggi viene rinnovata dal «meta-concetto»¹², ovvero l'informazione in formato digitale.

Le nozioni di proprietà e di libero mercato in correlazione allo scambio di beni si stanno adeguando ai concetti di accesso e rete: dunque, lo scambio tra compratore e venditore non è più l'unico concetto su cui si basa il modello di contrattazione economica. Oggi, attraverso i sistemi di registrazione e riproduzione, l'informazione digitale può essere conservata e ripetuta in memoria (si pensi ai *server*, fisici, o ai *cloud*, digitali) allo stesso modo e in ogni dove; la nuova realtà sociale risulta così basata su delle operazioni svolte in rete.

Tutto ciò porta a un passaggio dal concetto di forma d'arte come prodotto tangibile (sia essa musicale o letteraria) a quello di contenuto impalpabile, reso quindi digitale: la differenza non risiede solamente nella nomenclatura (negozio/*server*), ma proprio nel sistema di distribuzione e consumo di questi prodotti.

Va aggiunto che le caratteristiche proprie delle opere in formato digitale hanno costituito e tutt'ora presentano, anche se parzialmente, delle patologie sotto il profilo normativo in quanto «fino a pochi anni fa la protezione del diritto d'autore era basata su un presupposto essenziale: l'opera d'ingegno doveva essere necessariamente fissata su supporti fisici e quindi, nonostante fosse immateriale, esisteva materialmente all'interno di un'organizzazione giuridica territoriale»¹³.

Partendo dal diritto d'autore come opera dell'ingegno legata a colui che la crea è possibile distinguere tra l'opera concepita dall'autore come bene immateriale e gli esemplari in cui essa si concretizza materialmente (ad esempio, un disco musicale):

¹² G. ZICCARDI, *Il diritto d'autore*, cit. 128.

¹³ G. ZICCARDI, *Il diritto d'autore*, cit., 129.

la prima spetta all'autore, i secondi a colui che ha acquistato l'oggetto in cui l'opera si concretizza. Dal contesto di extraterritorialità delle transizioni sul web nasce l'esigenza da parte del legislatore, e degli autori, di assicurare una disciplina armonizzata tra i vari Paesi in materia di tutela del diritto d'autore: che cosa rientri in tale disciplina, chi siano i soggetti titolari di questo diritto, quali siano i diritti connessi e quelli morali, durata e limitazioni, violazioni e sanzioni.

3. Contesto della legge internazionale sul diritto d'autore.

Inquadrando le necessità degli autori e, di conseguenza dei legislatori, si è fatta molta strada per armonizzare le normative a tutela delle opere dell'ingegno, specialmente ponendo l'accento sui sistemi legislativi cardine di questa disciplina: *civil law*, presente nei paesi tradizione romanistica, e *common law*, tipico dei paesi anglosassoni.

Già fino alla Seconda Guerra Mondiale furono numerose le convenzioni internazionali relative a tale disciplina: la Convenzione costituente una prima unione per la protezione della proprietà industriale conclusa a Parigi il 1883, riveduta poi a Bruxelles il 14 dicembre 1900, all'Aia nel novembre del 1925 e a Washington il 2 dicembre 1925; la Convenzione di Berna, terminata il 4 maggio 1886; l'Atto addizionale di Parigi del 1896; l'Atto internazionale di Berlino del 13 novembre 1908; la Convenzione di Roma, ratificata il 2 giugno 1928.

Com'è facilmente deducibile, alcune delle convenzioni internazionali citate erano maggiormente inerenti al concetto di marchio industriale e alla sua proprietà: ciononostante questi incontri tra i vari rappresentanti degli Stati ebbero una notevole rilevanza sia per quanto concerne la proprietà dell'ingegno sia il diritto fonomeccanico. Questa espressione dev'essere necessariamente messo in relazione al termine tecnico di fonografia, con il quale «si suole indicare l'attività di registrazione e di riproduzione dei suoni con qualsiasi mezzo e sotto qualsiasi formato»¹⁴.

Successivamente al secondo conflitto mondiale vi furono numerosi sviluppi sulla disciplina del diritto d'autore, tra cui vanno annoverati: la Legge 22 aprile 1941 n.

¹⁴ G. ZICCARDI, *Il diritto d'autore*, cit., 131.

633 (Legge sul diritto d'autore), per l'Italia; l'Atto di Bruxelles del 1948, come revisione della Convenzione di Berna; la Convenzione Universale del diritto d'autore di Ginevra del 1952; gli Atti di Stoccolma del 1967; la Convenzione Internazionale relativa alla protezione degli artisti interpreti o esecutori, dei produttori dei fonogrammi e della radiodiffusione, ratificata a Roma nel 1961.

Oltre a tali atti vi sono state a seguire ulteriori direttive comunitarie con l'obiettivo di armonizzare contesti, tutele e sanzioni nel territorio europeo, molte delle quali sono attinenti ai diritti connessi. Non va dimenticato che grazie allo sviluppo tecnologico avuto nel corso del Novecento, oggi il concetto di diritto d'autore e di diritto connesso sono sempre più vicini tra loro.

Altro aspetto estremamente rilevante è il ruolo delle società di *collecting*, ovvero quegli enti di origine pubblica o privata che hanno lo scopo di raccogliere e redistribuire i proventi correlati agli autori, ai relativi diritti d'autore e diritti connessi.

Queste società, una su tutte S.I.A.E. per il territorio italiano, rispettando le norme dell'area di appartenenza e quanto previsto dalle norme internazionali sul diritto d'autore, sono in grado di far valere la loro autorità e la loro competenza in tutto il mondo. Questo accade in forza di un mandato, ovvero un contratto stipulato tra artista ed ente in questione, da parte degli autori/artisti che intendono essere tutelati dal punto di vista della proprietà intellettuale, concessioni di licenza sulle opere protette e raccolta di *royalties*.

Proprio grazie alla Direttiva Barnier (2014/26/U.E.), dal cognome del commissario U.E. al mercato interno, viene messo in evidenza che i creativi hanno la possibilità di affidare la tutela e la gestione dei propri diritti d'autore alla società di loro preferenza all'interno dell'Unione Europea. Lo scopo di tale normativa è quello di rafforzare e migliorare, in linea generale, la *governance* e la trasparenza delle società di gestione collettiva (*collecting*), dando ai titolari dei diritti l'opportunità di avere un maggiore coinvolgimento nel processo decisionale, sì da presupporre, senza obbligare, un vero e proprio pluralismo. Letteralmente, «i titolari dei diritti dovrebbero essere liberi di poter affidare la gestione dei propri diritti a entità di gestione indipendenti. Tali entità di gestione indipendenti che differiscono dagli organismi di gestione collettiva, tra le altre cose perché non sono detenute o

controllate dai titolari dei diritti. Tuttavia, nella misura in cui tali entità di gestione indipendenti svolgono le stesse attività degli organismi di gestione collettiva, esse dovrebbero essere tenute a fornire determinate informazioni ai titolari dei diritti che rappresentano, agli organismi di gestione collettiva, agli utilizzatori e al pubblico»¹⁵.

Considerando la situazione nel territorio italiano, l'entrata in vigore di tale direttiva si è rivelata piuttosto efficace nonostante il monopolio della S.I.A.E. (come si evince dalla Direttiva Barnier) non sia stato decretato illegittimo in quanto le tariffe proposte non sono più elevate rispetto alla media delle corrispondenti nel resto d'Europa. Dunque, il monopolio della gestione collettiva dei diritti d'autore e dei diritti connessi detenuto dalla S.I.A.E. è certamente venuto meno, lasciando spazio ad altri enti, più giovani ma decisamente all'avanguardia, con il medesimo scopo, come ad esempio Soundreef (per le opere musicali) e Lea (no-profit).

Prendendo in considerazione gli Stati Uniti d'America come paese di *common law*, è possibile notare che, nonostante sia presente una famosa quanto rilevante e influente società di *collecting* come A.S.C.A.P. (*American Society of Composers, Authors & Publishers*), vi sono comunque da svariati anni una pluralità di enti tra cui B.M.I (*Broadcast Music Incorporated*) e S.E.S.A.C. (*Society of European Stage Authors & Composers*).

Nonostante vi siano certamente delle differenze sostanziali tra quanto previsto dai sistemi di *civil law* e di *common law*, entrambi i sistemi legali sono stati in grado di disciplinare nel modo più uniforme possibile la disciplina del diritto d'autore, seguendo di pari passo le esigenze richieste dalla digitalizzazione; qui la combinazione di normative e sistemi all'avanguardia a disposizione degli enti di *collecting*, come ad esempio il registro *blockchain*, sono quasi sempre in grado di sopperire alle esigenze degli autori.

¹⁵ Art. 1, comma 15, Direttiva 2014/24/U.E.

CAPITOLO II

Principi e principali aspetti del diritto d'autore in Italia, come paese di 'civil law'

SOMMARIO: 1. Definizione e ambito di applicazione del diritto d'autore in Italia. – 2. Soggettività del diritto d'autore in Italia. – 3. Difesa del diritto d'autore in Italia. – 4. Durata e limitazioni del diritto d'autore in Italia. – 5. Violazioni e sanzioni del diritto d'autore.

1. Definizione e ambito di applicazione del diritto d'autore in Italia.

Il diritto d'autore è un carattere essenziale, e oramai sempre più rilevante in un'economia di mercato dal carattere fortemente dematerializzato, della disciplina della proprietà intellettuale. Proprio tale espressione in lingua italiana, la quale si riferisce a quanto previsto dall'ordinamento giuridico italiano, è sovrapponibile al concetto di *intellectual property* (inglese), all'espressione francese *propriété intellectuelle*, alla spagnola *propriedad intelectual* e solo in parte alla *geistiges Eigentum* tedesca.

Prima di inquadrare la disciplina del diritto d'autore relativa all'Italia come esempio di paese di *civil law*, è necessario comprendere la posizione del diritto d'autore nel sistema della proprietà intellettuale in ambito internazionale, alla luce della Convenzione O.M.P.I e dell'Atto D.P.I.C.

La Convenzione istitutiva dell'Organizzazione Mondiale della Proprietà Intellettuale (O.M.P.I. o, in lingua inglese, *W.I.P.O.*), redatta a Stoccolma nel 1967, definisce al suo art. 2 la proprietà intellettuale come l'insieme di diritti legati a: 'opere letterarie, artistiche e scientifiche; interpretazioni degli artisti interpreti e alle esecuzioni degli artisti esecutori, ai fonogrammi e alle emissioni di radiodiffusione; invenzioni in tutti i campi dell'attività umana; scoperte scientifiche; disegni e modelli industriali; marchi di fabbrica, di commercio e di servizio, ai nomi commerciali e alle denominazioni commerciali; protezione contro la concorrenza

sleale¹⁶.

L'art. 1, comma 2, dell'Accordo relativo agli aspetti dei Diritti di Proprietà Intellettuale attinenti al Commercio (A.D.P.I.C. o, in inglese, *T.R.I.P.s*), sottoscritto a Marrakech nel 1994, definisce la proprietà intellettuale come concetto comprendente: 'il diritto d'autore e i diritti connessi; i marchi; le indicazioni geografiche; i disegni industriali; i brevetti; le topografie di prodotti a semiconduttori; la protezione di informazioni segrete; il controllo delle pratiche anticoncorrenziali nel campo delle licenze contrattuali'¹⁷.

La breve analisi di questi due importanti atti internazionali non è casuale poiché la loro non perfetta coincidenza sulla definizione di proprietà intellettuale consente di trovare due punti cardine: proprietà industriale e diritto d'autore.

La proprietà industriale viene definita all'art. 1 della Convenzione di Parigi per la protezione della proprietà industriale del 1883, riveduta a Parigi il 24 luglio 1971, come 'la materia che ha per oggetto i brevetti di invenzione, i modelli d'utilità, i disegni o modelli industriali, i marchi di fabbrica o di commercio, i marchi di servizio, il nome commerciale e le indicazioni di provenienza o denominazioni d'origine, nonché la repressione della concorrenza sleale'¹⁸.

Di riflesso, il diritto d'autore viene definito dall'art. 2 della Convenzione di Berna del 1886 come quello legato a chiunque sia autore di «opere letterarie ed artistiche, comprendenti quindi tutte le produzioni nel campo letterario, scientifico e artistico, qualunque ne sia il modo o la forma di espressione, come: libri, opuscoli ed altri scritti; le conferenze, i sermoni, allocuzioni ed altre opere della stessa natura; le opere drammatiche o drammatico-musicali; le opere cinematografiche; le opere musicali con o senza parole»¹⁹.

La contrapposizione tra proprietà industriale e proprietà letteraria e artistica si riflette ancora oggi in Italia, anche se solo parzialmente, nelle fonti normative delle due materie: la prima ha come testo di riferimento il d.lgs 10 febbraio 2005, n. 30 (Codice della proprietà industriale, c.p.i.), mentre la seconda si fonda sulla l. 22 aprile 1941, n. 633 (Protezione del diritto d'autore e di altri diritti connessi al suo

¹⁶ Art. 2, Conv. *W.I.P.O.* 14 luglio 1967, Stoccolma.

¹⁷ Art. 1, Comma 2, Accordo *T.R.I.P.s* 15 aprile 1994, Marrakech.

¹⁸ Art. 1 Conv. di Parigi 20 marzo 1883, Parigi.

¹⁹ Art. 2 Conv. di Berna 24 luglio 1971, Parigi.

esercizio, L.d.A.).

Le ragioni storiche della contrapposizione tra proprietà industriale da un lato e proprietà letteraria e artistica dall'altro oggi appaiono, parzialmente, superate «nei Paesi riconducibili alla tradizione europea di *civil law*. Da molti anni, infatti, è in corso un processo di industrializzazione del diritto d'autore, che, pur non tradendo le sue radici normative, è ora sicuramente più orientato agli interessi economici delle varie industrie (musicale, letteraria, ecc.)»²⁰. A sostegno di quanto detto è possibile fare riferimento ai diritti connessi al diritto d'autore, ai diritti dei produttori di fonogrammi e/o ai diritti degli editori di giornali come risultato di un investimento organizzativo ed economico.

Si può dunque sostenere che, sulla scia di Spedicato, «l'oggetto del diritto d'autore è un'opera dell'ingegno, ossia un particolare tipo di bene immateriale»²¹ che costituisce quindi il prodotto del pensiero umano, ovvero il risultato di un processo di natura intellettuale. Questi beni, non essendo provvisti di corporeità, possono però essere visti, ascoltati e percepiti attraverso l'ausilio dei cosiddetti supporti, in grado di incorporare il bene immateriale (ad esempio un brano musicale o un romanzo, come opere di ingegno) su un bene fisico (continuando con l'esempio, un disco in vinile da riprodurre tramite giradischi o un libro con pagine da sfogliare). Come è facile dedurre, i supporti sono fondamentali per il commercio e la diffusione dell'opera di ingegno in questione così come è altrettanto semplice comprendere che essi possono a tutti gli effetti essere distrutti, in quanto copie fisiche e, volendo, tangibili. Ciò tuttavia non comporta la distruzione dell'opera d'ingegno poiché, non senza un importante sforzo di memoria, potrebbe essere replicata dall'autore su un nuovo e diverso supporto tangibile.

La presenza di un supporto potrebbe essere meno chiara, ma non per questo non presente, nel caso di opere di ingegno che circolano digitalmente (ad esempio un file audio, quindi una codificazione di numeri in serie, di un brano musicale); in tal caso è la codificazione binaria che conferisce dimensione digitale all'opera, rendendo possibile la sua fruizione a chiunque o a qualsiasi cosa in grado di riprodurla (librerie musicali digitali, singoli brani, *playlists*, romanzi e film presenti

²⁰ G. SPEDICATO, *Principi di diritto d'autore*, Bologna, 2020, 13.

²¹ G. SPEDICATO, *Principi*, cit., 31.

su piattaforme e negozi digitali). Riassumendo, si può dire che l'opera di ingegno (immateriale) necessita di un bene fisico concettualmente separato (supporto) per poter circolare ed essere fruibile.

A questo dualismo tra opera e supporto è possibile fare riferimento, nel diritto d'autore, alle espressioni, mutate dalla dottrina tomistica, «*corpus mysticum* e *corpus mechanicum*. Si tratta di *corpora*, di entità, che, oltre a essere autonome e indipendenti sul piano concettuale, lo sono anche sul piano giuridico. Sull'una e sull'altra insistono diritti diversi: acquistando il bene materiale se ne diviene proprietari, ma non si diviene per ciò stesso titolari del diritto d'autore sull'opera immateriale»²².

Conseguentemente si comprende che il diritto di proprietà su un supporto, per esempio un libro, permette a colui che lo ha acquistato di disporne (per es. regalando il libro) e di goderne (per es. leggendo il libro), ma non di esserne titolare di diritto d'autore, cioè dell'opera di ingegno contenuta sul supporto in questione (per es. realizzare un film dal libro acquistato).

2. Soggettività del diritto d'autore in Italia.

Riguardo ai profili soggettivi del diritto d'autore è necessario definire, prima di tutto, in che modo e in quale momento tale diritto viene acquisito.

L'art. 6 della legge sul diritto d'autore definisce infatti che 'il titolo originario dell'acquisto del diritto d'autore è costituito dalla creazione dell'opera, quale particolare espressione del lavoro intellettuale'²³.

Come in altri Paesi di *civil law*, anche l'Italia prevede l'acquisto del diritto d'autore su un'opera prevalentemente in due modi: conseguentemente all'atto creativo stesso (ad esempio, la composizione di un brano musicale) e nel momento in cui l'opera d'ingegno viene esteriorizzata (continuando con l'esempio, quando un brano musicale viene reso disponibile ad altri).

Dal medesimo articolo è possibile dedurre che la protezione autoriale sorge in capo al soggetto che ne è artefice, quindi l'autore.

Vi è però una deroga a tale principio, ovvero l'acquisto del diritto esclusivo a titolo

²² G. SPEDICATO, *Principi*, cit., 33.

²³ Art. 6, l. 22 aprile 1941 n. 633.

derivativo come previsto all'art. 12-*bis* della legge sul diritto d'autore.

Tale articolo prevede che 'salvo patto contrario, il datore di lavoro è titolare del diritto esclusivo di utilizzazione economica del programma per elaboratore o della banca dati creati dal lavoratore dipendente nell'esecuzione delle sue mansioni o su istruzioni impartite dallo stesso datore di lavoro'²⁴.

Questo esplica chiaramente che, qualora la creazione dell'opera d'ingegno avvenga nel contesto di un'attività lavorativa, si determina istantaneamente e automaticamente il trasferimento del diritto d'autore da chi l'ha composta al datore di lavoro («*recte*, dalla componente patrimoniale di tale diritto»²⁵).

Ciò accade, in modo analogo, anche in altri ordinamenti, come nel caso della legislazione statunitense (*common law*). La sentenza 201 del *Copyright Act* stabilisce che, come principio generale, la *initial ownership* sia legata all'autore (o agli autori) dell'opera d'ingegno ma prevede inoltre che nella situazione dei *works made for hire*, cioè le opere poste in essere tramite rapporto lavorativo o su commissione, il diritto d'autore sorge in capo a chi dispone il lavoro su commissione/datore di lavoro («*the employer or other person for whom the work was prepared is considered the author*»²⁶).

Alla realizzazione di un'opera è possibile che prenda parte una pluralità di individui, dove, però, occorre sottolineare che non tutti i soggetti coinvolti possono essere considerati co-autori secondo l'ordinamento italiano. Assumendo come esempio un'opera cinematografica, la normativa italiana riconosce la qualifica di autore solo ai soggetti che abbiano assunto un ruolo determinante a livello creativo nella realizzazione della stessa. All'interno di questa tipologia di opere si trovano le opere collettive e le opere in comunione.

Le prime, disciplinate ai sensi dell'art. 3 della legge sul diritto d'autore²⁷, vengono sostanzialmente definite come opere caratterizzate da una selezione e un

²⁴ Art. 12-*bis*, l. 22 aprile 1941 n. 633.

²⁵ G. SPEDICATO, *Principi*, cit., 58.

²⁶ 17 U.S. Code 201, (a), (b), Copyright Act October 1, 1979.

²⁷ Art. 3, l. 22 aprile 1941 n. 633; «Le opere collettive, costituite dalla riunione di opere o di parti di opere, che hanno carattere di creazione autonoma, come risultato della scelta e del coordinamento ad un determinato fine letterario, scientifico, didattico, religioso, politico od artistico, quali le enciclopedie, i dizionari, le antologie, le riviste e i giornali, sono protette come opere originali indipendentemente e senza pregiudizio dei diritti di autore sulle opere o sulle parti di opere di cui sono composte».

coordinamento di opere, o parti di opere diverse, che restano comunque distinguibili tra loro. Qui il valore dell'opera (collettiva) lo si trova proprio nel coordinamento delle opere selezionate che, nel loro insieme, permettono di raggiungere un certo risultato espressivo. Lo stesso art. 3 riporta come esempio le enciclopedie, i dizionari, le antologie, le riviste e i giornali.

Per comprendere chi è titolare del diritto d'autore, nel caso delle opere collettive, l'art. 7, comma 1, della legge sul diritto d'autore stabilisce che 'è considerato autore dell'opera collettiva chi organizza e dirige la creazione dell'opera stessa'²⁸; tale soggetto nel contesto delle opere letterarie prende il nome di curatore, mentre, nel caso delle riviste e dei giornali, viene denominato direttore.

Le seconde (opere in comunione) sono disciplinate all'art. 10, comma 1, della legge sul diritto d'autore, il quale dispone che «se l'opera è stata creata con il contributo indistinguibile ed inscindibile di più persone, il diritto di autore appartiene in comune a tutti i co-autori»²⁹. Alcuni esempi possono essere opere musicali scritte da più artisti oppure articoli scientifici redatti da più esperti.

Dal testo dell'articolo è possibile notare che non viene fatto cenno all'effettivo contributo dei vari soggetti intervenuti per la composizione dell'opera, di conseguenza, indipendentemente dalla qualità e dalla quantità del lavoro svolto, il lavoro svolto dai partecipanti è considerato uguale. Il comma 2 dello stesso articolo, però, attua una deroga laddove stabilisce che 'le parti indivise si presumono di valore eguale, salvo la prova per iscritto di diverso accordo'³⁰.

A tal proposito la legge sul diritto d'autore prevede, in termini giusciviltistici, una comunione *pro indiviso* ovvero, citando Spedicato, «il diritto di ogni co-autore non ha ad oggetto specifiche porzioni dell'opera, ma una quota ideale, espressa in termini percentuali, dell'opera nel suo insieme»³¹. Le quote di ciascun autore possono quindi essere diverse, nel momento in cui i partecipanti si accordino in tal senso, oppure uguali, qualora i co-autori non avessero espresso nulla in contrario.

Per completezza, tra le opere realizzate con il contributo creativo di più autori vanno menzionate: le opere composte, le opere drammatico-musicali, le composizioni

²⁸ Art. 7, comma 1, l. 22 aprile 1941 n. 633

²⁹ Art. 10, comma 1, l. 22 aprile 1941 n. 633.

³⁰ Art. 10, comma 2, l. 22 aprile 1941 n. 633.

³¹ G. SPEDICATO, *Principi*, cit., 71.

musicali con parole, le opere coreografiche e pantomimiche; le opere cinematografiche e, parzialmente, le opere derivate.

3. Difesa del diritto d'autore in Italia.

L'ordinamento giuridico italiano, parallelamente agli ordinamenti di altri Paesi di *civil law*, tutela le opere di ingegno e, di riflesso, chi l'ha ideata, attraverso una struttura dualistica: una tutela patrimoniale e una tutela morale. Tale impostazione è dettata dalla legge sul diritto d'autore, nello specifico dal capo III del Titolo I, diviso, di fatto, da due sezioni.

La prima delle due sezioni è intitolata 'Protezione della utilizzazione economica dell'opera', mentre la seconda prende il nome di 'Protezione dei diritti sull'opera a difesa della personalità dell'autore'.

Riguardo i diritti patrimoniali, il legislatore mette a disposizione dell'autore e dei suoi aventi causa una serie di tutele volte a sfruttare commercialmente un'opera, così da poterne trarre un vantaggio economico. I vantaggi economici su un'opera di ingegno risultano essere molteplici e tutti sono legati a un'attività differente.

In primis, disciplinato dall'art. 12, comma 3, della legge sul diritto d'autore³², vi è il diritto di pubblicazione (particolarmente legato al diritto di comunicazione al pubblico). Lo stesso articolo precisa che la prima forma di diritto patrimoniale nasce proprio con la 'prima pubblicazione' la quale ha un significato che si potrebbe definire debole in quanto l'autore può effettivamente pubblicare un'opera di ingegno con la mera esecuzione della stessa in pubblico (recitandola, suonandola, trasmettendola in *streaming*).

All'interno della categoria dei diritti patrimoniali vi sono poi i diritti di riproduzione descritti all'art. 13 della legge sul diritto d'autore³³, il quale si impernia sulla 'moltiplicazione in copie' dell'opera in questione, sia essa analogica o digitale ('ed ogni altro procedimento di riproduzione'). Dallo stesso articolo si evince dunque come anche riguardo alla riproduzione dell'opera si può ritenere irrilevante la forma

³² Art. 12, comma 3, l. 22 aprile 1941, n. 633: È considerata come prima pubblicazione la prima forma di esercizio del diritto di utilizzazione.

³³ Art. 13, l. 22 aprile 1941, n. 633: Il diritto esclusivo di riprodurre ha per oggetto la moltiplicazione in copie diretta o indiretta, temporanea o permanente, in tutto o in parte dell'opera, in qualunque modo o forma, come la copiatura a mano, la stampa, la litografia, l'incisione, la fotografia, la fonografia, la cinematografia ed ogni altro procedimento di riproduzione.

della riproduzione.

L'art. 14 della legge sul diritto d'autore³⁴ riconosce all'autore il diritto esclusivo di trascrizione, che consiste nella trasformazione dell'opera dalla forma volatile a quella, a seconda dell'opera a cui si fa riferimento, permanente. Possibili esempi di trascrizione sono «la registrazione di una lezione orale o di una performance musicale dal vivo»³⁵.

Il diritto di esecuzione, rappresentazione o recitazione in pubblico è disciplinato dall'art. 15 della legge sul diritto d'autore³⁶, che attribuisce a questi il diritto esclusivo di eseguire, rappresentare o recitare di fronte a un pubblico le opere che siano effettivamente atte al c.d. pubblico spettacolo. Nello specifico, l'articolo in esame chiarisce che l'esecuzione ha per oggetto prevalente le opere musicali (con o senza parole) eseguite dagli artisti interpreti ed esecutori (ad esempio, l'esecuzione di un brano musicale durante un concerto); la recitazione la semplice lettura o la dizione di un testo, senza avere necessariamente azione scenica (ad esempio, la lettura di una poesia); la rappresentazione è la dizione di un'opera con relativa azione scenica (ad esempio, uno spettacolo teatrale).

Il diritto di distribuzione, invece, è disciplinato all'art. 17 della legge sul diritto d'autore, avente ad oggetto 'la messa in commercio o in circolazione, o comunque a disposizione, del pubblico, con qualsiasi mezzo ed a qualsiasi titolo dell'originale dell'opera o degli esemplari di essa'. In questo ambito, la distribuzione riguarda strettamente l'opera originale o le relative opere. La distribuzione stessa, com'è possibile dedurre, implica quindi un trasferimento di proprietà delle copie o dei supporti che incorporano l'opera.

L'art. 18 della legge sul diritto d'autore attribuisce all'autore il diritto di traduzione, elaborazione e modificazione dell'opera: questi atti hanno come caratteristica simile il fatto di implicare una forma di manipolazione dell'opera in questione,

³⁴ Art. 14, l. 22 aprile 1941, n. 633: Il diritto esclusivo di trascrivere ha per oggetto l'uso dei mezzi atti a trasformare l'opera orale in opera scritta o riprodotta con uno dei mezzi indicati nell'articolo precedente.

³⁵ G. SPEDICATO, *Principi*, cit., 100.

³⁶ Art. 15, l. 22 aprile 1941, n. 633: Il diritto esclusivo di eseguire, rappresentare o recitare in pubblico ha per oggetto, la esecuzione, la rappresentazione o la recitazione, comunque effettuate, sia gratuitamente che a pagamento, dell'opera musicale, dell'opera drammatica, dell'opera cinematografica, di qualsiasi altra opera di pubblico spettacolo e dell'opera orale. Non è considerata pubblica la esecuzione, rappresentazione o recitazione dell'opera entro la cerchia ordinaria della famiglia, del convitto, della scuola o dell'istituto di ricovero, purché non effettuata a scopo di lucro.

ovvero una trasformazione.

Concludendo con i principali diritti patrimoniali, l'art. 18-*bis* della legge in parola consente all'autore di noleggiare l'opera e di concederla in prestito pubblico. Il primo comma³⁷ di tale articolo chiarisce che con il termine 'noleggio' si intende la cessione in uso degli originali, delle copie dell'opera o dei supporti di opere protette per un determinato periodo di tempo con la finalità di trarne vantaggio economico diretto o indiretto. Il secondo comma³⁸ invece definisce il termine 'prestito' come la cessione in uso degli originali, di copie o di supporti di opere protette fatta da istituzioni aperte al pubblico, per un periodo di tempo limitato, a fini diversi da quelli di cui al comma primo. In questa sede, dunque, non si fa cenno al trasferimento della proprietà dei diritti legati all'opera.

I diritti morali, invece, mirano a proteggere la personalità del soggetto nella sua relazione con l'opera d'ingegno, cioè del soggetto in quanto autore. Essi fanno parte dei diritti personalissimi in quanto esercitabili solo dall'autore e a differenza di quelli patrimoniali sono: irrinunciabili, inalienabili e imprescrittibili.

Dal punto di vista comparatistico è possibile riportare alcune differenze, per cultura e concetti giuridici, tra i sistemi dell'Europa, specie quelli dei Paesi continentali, e i sistemi anglosassoni. In particolare, mettendo a confronto concetti e terminologie di alcuni Paesi europei con l'espressione italiana di diritto d'autore, si possono notare delle differenze di non poco conto: *droit d'auteur* in Francia, *derecho de autor* in Spagna, *direito de autor* in Portogallo, *Urheberrecht* in Germania. Tali esempi hanno in comune la centralità del soggetto in quanto autore.

I Paesi di *common law*, invece, si basano sul concetto di *copyright*, la cui disciplina trova fondamento sull'azione economica del diritto derivato dall'opera (*copy*) e sul suo risultato.

Come mettono in evidenza P. Visco e S. Valli, «le distinzioni dei due modelli si ricollegano alle diverse intenzioni che stanno alla base del *common law* e del *civil*

³⁷ Art. 18-*bis*, comma 1, l. 22 aprile 1941, n. 633: Il diritto esclusivo di noleggiare ha per oggetto la cessione in uso degli originali, di copie o di supporti di opere, tutelate dal diritto d'autore, fatta per un periodo limitato di tempo ed ai fini del conseguimento di un beneficio economico o commerciale diretto o indiretto.

³⁸ Art. 18-*bis*, comma 2, l. 22 aprile 1941, n. 633: Il diritto esclusivo di dare in prestito ha per oggetto la cessione in uso degli originali, di copie o di supporti di opere, tutelate dal diritto d'autore, fatta da istituzioni aperte al pubblico, per un periodo di tempo limitato, a fini diversi da quelli di cui al comma 1.

law, il primo fondato sugli interessi economici, avente come fine la salvaguardia dell'opera in sé; il secondo che concentra le sue tutele sulla figura dell'autore visto come fonte d'ingegno e di creatività»³⁹.

In questa categoria di diritti, i quali trovano fondamento dall'art. 20 all'art. 23 della legge sul diritto d'autore, vi trovano spazio: il diritto di paternità dell'opera, reputato il diritto morale principale; il diritto di inedito, grazie al quale l'autore può decidere se pubblicare o meno una sua opera; il diritto all'integrità dell'opera, con cui l'autore è in grado di opporsi a qualsiasi forma di trasformazione dell'opera composta.

4. Durata e limitazioni del diritto d'autore in Italia.

Proseguendo con il tema dei diritti morali e patrimoniali è ora possibile evidenziare un'ulteriore differenza tra i due, ovvero la loro durata.

Come precedentemente detto, le tre caratteristiche fondamentali dei diritti morali, specialmente il loro carattere imprescrittibile, mettono in luce come questi non soffrono di un limite di tempo. Al contrario, invece, la durata limitata dei diritti patrimoniali è un elemento caratterizzante e tipico di tutti gli ordinamenti giuridici attuali; basti pensare che, come osservato da Spedicato «in alcuni Paesi – come, per esempio, gli Stati Uniti – tale principio è stato addirittura costituzionalizzato come limite al potere discrezionale del legislatore, che potrà bensì modificare il termine di protezione, ma non al punto tale da renderlo illimitato nel tempo»⁴⁰.

Il principio della durata limitata riguardo i diritti patrimoniali ha lo scopo di bilanciare l'interesse dell'autore a ricevere proventi sufficienti in conseguenza alla composizione dell'opera e, dall'altro lato, di non far subire restrizioni creative ed economiche ad altri soggetti per periodi di tempo superiori a quelli necessari per incentivare a sufficienza l'autore.

In merito al termine di tempo, la disciplina pattizia internazionale (nello specifico l'art. 7 co. 1 C.U.B.⁴¹) prevede come periodo di tutela l'intero arco di vita

³⁹ P. VISCO - S. GALLI, *Il diritto della musica. Diritto d'autore, diritti connessi e tutela della proprietà intellettuale*, Milano, 2013, 84.

⁴⁰ G. SPEDICATO, *Principi*, cit., 133.

⁴¹ Art. 7, comma 1, Conv. di Berna - Revisione di Parigi 24 luglio 1971: La durata della protezione concessa dalla presente Convenzione comprende la vita dell'autore e un periodo di tempo di cinquanta anni dopo la sua morte.

dell'autore più i successivi cinquant'anni dopo il suo decesso.

Nel contesto comunitario, con la direttiva 93/98/C.E.E. (ora codificata nella direttiva 2006/116/C.E.) si va di fatto ad estendere il periodo *post mortem auctoris* da cinquanta a settant'anni. Nel caso di opere d'ingegno in comunione o composte, l'art. 26 comma primo della legge sul diritto d'autore⁴² prende come riferimento la vita del coautore che decede per ultimo.

Le ulteriori limitazioni del diritto d'autore sono legate ad interessi di soggetti terzi, ugualmente meritevoli di protezione giuridica, che possono essere individuali o collettivi. Al fine di tutelare tali interessi, il legislatore ricava, all'interno della propria area di competenza, «delle zone franche»⁴³ dove l'uso dell'altrui opera di ingegno non è subordinata al consenso del titolare dei diritti ma è completamente libera ovvero legata al pagamento di un compenso, così che i titolari dei diritti siano correttamente indennizzati per l'utilizzo delle loro composizioni compiuto da terzi. Queste zone franche erano disciplinate dal Titolo I, capo V, della legge sul diritto d'autore e prendevano il nome libere utilizzazioni. In seguito al d.l. 9 aprile 2003, n. 68 esse sono definite eccezioni e limitazioni.

Con lo scopo di uniformare a livello comunitario quali siano le eccezioni e quali le limitazioni soccorre l'art. 5 della direttiva 2001/29/C.E., il quale introduce un elenco di ventuno eccezioni e limitazioni ai diritti di riproduzione e comunicazione al pubblico.

5. Violazioni e sanzioni del diritto d'autore.

Parallelamente ai numerosi diritti legati alle due principali tipologie di tutele, di natura morale e patrimoniale, vi sono altrettante modalità e possibilità di violazione di tali diritti esclusivi. Queste trasgressioni si verificano ogni qual volta uno o più individui realizzino un atto che rientri, in senso negativo, nella sfera dei diritti riservati all'autore senza avere un'autorizzazione dalla legge (per esempio, in forza di una determinata eccezione o limitazione) oppure senza previo consenso fornito

⁴² Art. 26, comma 1, l. 22 aprile 1941, n. 633: Nelle opere indicate nell'art. 10, nonché in quelle drammatico-musicali, coreografiche e pantomimiche, la durata dei diritti di utilizzazione economica spettanti a ciascuno coadiutori o dei collaboratori si determina sulla vita del coautore che muore per ultimo.

⁴³ G. SPEDICATO, *Principi*, cit., 190.

dal titolare dei diritti: diviene quindi necessario analizzare le principali violazioni dei diritti esclusivi, ovvero il plagio e la contraffazione.

Partendo da una definizione il dizionario Treccani, al punto numero tre, definisce il plagio come «Il fatto di chi pubblica o dà per propria l'opera letteraria o scientifica o artistica di altri; anche con riferimento a parte di opera che venga inserita nella propria senza indicazione della fonte»⁴⁴. Tale definizione mette in luce come il plagio possa essere totale, quando riguarda l'intera opera in questione, oppure parziale, se ricade solo su una sua parte a una parte di quell'opera: l'elemento caratterizzante di questa infrazione è costituito dalla violazione del diritto morale alla paternità dell'opera. Spedicato mette in risalto il rapporto paterno tra l'autore e la sua opera, sostenendo che «è proprio il rapporto personale, paterno, tra creatore e creatura che il termine richiama il suo etimo, essendo il *crimen plagii*, in epoca romana, sostanzialmente corrispondente al sequestro di persona»⁴⁵.

Facendo un paragone con altri ordinamenti giuridici, il termine 'plagio' trova la stessa definizione, e medesimo ambito di applicazione; in altre lingue (anche non appartenenti all'area linguistica neolatina). Per esempio, si rinviene il lemma *plagiarism* nel contesto del *copyright* anglosassone (*common law*); il termine *plagiat*, nel diritto tedesco; il vocabolo *plagiaat* nell'ordinamento olandese.

Al concetto di plagio è contrapposto quello di contraffazione.

Quest'ultima consiste nella violazione di un diritto di utilizzazione economica dell'opera (ad esempio, una riproduzione al pubblico non autorizzata di tale opera), senza che vi sia allo stesso tempo una falsa attribuzione dell'origine (paternità) in capo a un soggetto diverso dall'autore. Un esempio calzante in questo contesto è la pirateria, digitale e non: specialmente nella prima, gli autori e i titolari di diritti,

⁴⁴ Diz., Treccani, voce plàgio s. m. [dal lat. tardo, giur., *plagium*, der. del gr. *πλάγιον* «sotterfugio», neutro sostantivato dell'agg. *πλάγιος* «obliquo»; in latino il termine aveva il sign. 1, e da esso deriva il sign. 2; il sign. 3 si fa risalire a un uso che di *plagiarius* si trova in Marziale, il quale in un suo epigramma così qualifica un suo amico poeta che andava leggendo in pubblico i suoi versi spacciandoli per propri]. – 1. Nel diritto romano, la riduzione di un uomo libero in stato di schiavitù; anche, furto di uno schiavo. 2. Nel diritto moderno, figura criminosa consistente nel sottoporre un individuo al proprio volere, esercitando su di lui un particolare ascendente intellettuale e morale in modo da ridurlo in totale stato di soggezione, annientandone volontà e personalità (la norma che prevedeva, nel Codice penale italiano, il delitto di plagio è stata dichiarata costituzionalmente illegittima nella sua totalità dalla Corte Costituzionale nel 1981). 3. Nell'uso com., il fatto di chi pubblica o dà per propria l'opera letteraria o scientifica o artistica di altri; anche con riferimento a parte di opera che venga inserita nella propria senza indicazione della fonte.

⁴⁵ G. SPEDICATO, *Principi*, cit., 151.

hanno avanzato richieste di controllo circa le loro opere quando si trovano a disposizione del consumatore finale. Per tale ragione sono stati ideati sistemi di gestione e controllo dei diritti derivati da opere in formato digitale definiti *Digital Right Management*: D. D'Agostini e A. Piva sostengono che «non tutelano solo il prodotto intellettuale, ma estendono la loro protezione anche agli strumenti informatici posti a difesa della creazione»⁴⁶.

Una situazione particolare e non poco frequente è quella del c.d. auto-plagio che più correttamente, date le definizioni delle due violazioni, dovrebbe prendere il nome di auto-contraffazione. Questa circostanza avviene quando, nella composizione di un'opera, un autore riproduce o rielabora parti di proprie opere precedenti delle quali però abbia ceduto i diritti ad altri soggetti. In tale situazione non vi è una violazione dei diritti morali dell'opera (o della parte di opera), bensì una trasgressione di uno o più diritti di natura patrimoniale che saranno, conseguentemente alla loro cessione, posti in capo a soggetti diversi dall'autore.

Plagio e contraffazione possono inoltre essere presenti non solo in termini quantitativi, ma anche qualitativi. Si potrà quindi parlare di plagio o contraffazione letterale, nel caso in cui la forma espressiva dell'opera d'ingegno venga ripresa in egual modo ad esempio, utilizzando le stesse parole, nello stesso ordine, per narrare una storia in un romanzo; oppure utilizzare le stesse note musicali, con la medesima durata, nella stessa sequenza. Restando in ambito musicale, un ulteriore esempio è una melodia con la quale si intende «la successione di diversi suoni aventi fra loro una organica relazione espressiva»⁴⁷. Vi è poi il plagio o la contraffazione evolutivi, dove l'altrui opera viene fatta oggetto di successiva elaborazione.

Si può inoltre distinguere il plagio volontario, quando vi è una violazione a tutti gli effetti intenzionale, da quello involontario, in cui l'autore crea in maniera autonoma un'opera che contiene elementi espressivi di un'altra opera già esistente, ignorando l'esistenza di tale opera precedentemente composta. Questo fatto specifico viene definito incontro fortuito ed è assai comune all'interno del contesto delle composizioni musicali.

Per quanto riguarda le sanzioni connesse alle violazioni dei diritti d'autore in vigore

⁴⁶ D'AGOSTINI - A. PIVA, *Diritto d'autore tra Digital Right Management e Creative Commons*, Torino, 2007, 72.

⁴⁷ B.M. GUTIERREZ, *La tutela del diritto di autore*, Milano, 2000, 71.

nell'ordinamento giuridico italiano è necessario mettere in evidenza che, oltre ad essere oggettivamente molto vasto e in più punti complesso, si trova, in buona parte, in armonia con quanto previsto dalla Direttiva 2004/48/C.E. (la c.d. direttiva *I.P.R.E.D.*, *Directive on the enforcement of intellectual property rights*) che ha come oggetto il rispetto dei diritti di proprietà intellettuale.

Sulla base degli artt. 156, 158, 159 e 160 della legge sul diritto d'autore, l'ordinamento italiano prevede sanzioni civili, penali e amministrative in risposta a tre esigenze differenti: prevenire il più possibile il compimento di una violazione o, se questa fosse già avvenuta, ripristinare lo stato delle cose antecedente la stessa; garantire al soggetto danneggiato il risarcimento dei danni; punire il soggetto che ha compiuto tale infrazione.

Come avviene per altri ambiti, il legislatore italiano utilizza come strumento principale la c.d. inibitoria, ovvero un provvedimento del giudice contenente l'ordine, rivolto al soggetto che viola il diritto in questione, di cessare la violazione in corso. Nel caso specifico del diritto d'autore, l'art. 156 comma 1 della legge sul diritto d'autore prevede anche delle sanzioni pecuniarie 'per ogni violazione o inosservanza successivamente contestata o per ogni ritardo nell'esecuzione del provvedimento (inibitorio)'⁴⁸. La finalità dell'inibitoria, con l'aggiunta della penalità di mora, è di ottenere obbedienza da parte del soggetto passivo e di scoraggiare future violazioni simili.

Oltre al provvedimento dell'inibitoria, il legislatore prevede all'art. 158 della legge sul diritto d'autore che 'chi venga leso nell'esercizio di un diritto di utilizzazione economica a lui spettante possa agire in giudizio per ottenere [...] che, a spese dell'autore della violazione, sia distrutto o rimosso lo stato di fatto da cui risulta la violazione'. Analizzando dunque tale articolo è possibile comprendere che la facoltà del giudice di ordinare la rimozione degli effetti della violazione rappresenta l'ideale complemento dell'inibitoria, che ha proprio la finalità di ripristinare lo stato

⁴⁸ Art. 156, comma 1, l. 22 aprile 1941, n. 633: chi ha ragione di temere la violazione di un diritto di utilizzazione economica a lui spettante in virtù di questa legge oppure intende impedire la continuazione o la ripetizione di una violazione già avvenuta sia da parte dell'autore della violazione che di un intermediario i cui servizi sono utilizzati per tale violazione, può ottenere che il suo diritto sia accertato e sia vietato il proseguimento della violazione. Pronunciando l'inibitoria, il giudice può fissare una somma dovuta per ogni violazione o inosservanza successivamente contestata o per ogni ritardo nell'esecuzione del provvedimento.

di fatto cronologicamente antecedente la trasgressione.

Successivamente, la violazione dei diritti spettanti all'autore fornisce allo stesso la possibilità di agire in giudizio per ottenere il risarcimento del danno subito, sia esso danno emergente, legato alla perdita economica subita, o danno del lucro cessante (ovvero il mancato guadagno), che viene quantificato secondo quanto disciplinato dall'art. 158, comma 2, della legge sul diritto d'autore tenendo conto degli utili realizzati da chi commette la violazione.

Lo stesso articolo, al comma secondo, fornisce al giudice la possibilità di quantificare e stabilire il danno subito dal titolare del diritto in via forfettaria, sulla base del criterio del c.d. prezzo consenso, il quale consiste nel calcolo dei corrispettivi 'che avrebbero dovuto essere riconosciuti, qualora l'autore della violazione avesse chiesto al titolare l'autorizzazione per l'utilizzazione del diritto'. L'art. 168 della legge sul diritto d'autore⁴⁹ esplicita che anche nelle situazioni di violazione dei diritti morali è possibile applicare quanto previsto per le violazioni sui diritti patrimoniali, pur avendo, però, alcuni limiti relativi alla possibilità di ottenere le sanzioni della rimozione e della distruzione.

Come detto, oltre alle sanzioni civilistiche trovano spazio anche quelle penali e amministrative. Le prime, principalmente consistenti nella comminazione di multe o nella reclusione (con importi e durata variabili), hanno per oggetto le ipotesi di violazioni più gravi, come i danni commerciali ed economici o la duplicazione abusiva di *software* atta a realizzare profitto (art. 171-*bis* della legge sul diritto d'autore). Riguardo tale proposito, Spedicato sostiene che «la proliferazione di sanzioni di carattere penale è stata sovente criticata in dottrina, soprattutto nei casi di illeciti meno gravi, in considerazione della natura di *extrema ratio* che dovrebbe caratterizzare il ricorso al diritto penale»⁵⁰. All'art. 171-*ter* e ss. della legge sul diritto d'autore trovano spazio, invece, le sanzioni amministrative. In via principale si tratta di sanzioni di natura pecuniaria, consistenti quindi nel pagamento di una certa somma di denaro prevista dalla legge o dalla fattispecie e, talvolta, sono affiancate come pene accessorie.

⁴⁹ Art. 168, l. 22 aprile 1941, n. 633: nei giudizi concernenti l'esercizio del diritto morale sono applicabili, in quanto lo consente la natura di questo diritto, le norme contenute nella sezione precedente, salva la applicazione delle disposizioni dei seguenti articoli.

⁵⁰ G. SPEDICATO, *Principi*, cit., 151.

CAPITOLO III

Il diritto d'autore nel contesto internazionale tra Unione Europea e Stati Uniti d'America

SOMMARIO: 1. Contesto storico. – 2. Principali aspetti del *copyright*. – 3. Approccio U.E e statunitense sulle violazioni del diritto d'autore online.

1. Contesto storico.

Dopo aver analizzato, definito e comparato i principali aspetti e peculiarità riguardo la disciplina del diritto d'autore in Italia come esempio di Paese di *civil law*, è utile comprendere come tale disciplina viene invece trattata in un contesto di *common law*, nello specifico quello statunitense. In modo particolare, si prenderanno in esame le istituzioni legali e i principi concettuali del *copyright*, come nozione solo parzialmente differente dal diritto d'autore già analizzato, partendo da una compagine storica e internazionale.

A tal proposito è utile cominciare dai c.d. «*early agreements*»⁵¹, cioè dalle prime intese bilaterali in materia di proprietà intellettuale stipulati tra molteplici Paesi durante il XIX secolo.

Tra i primi accordi bilaterali vanno ricordati quelli tra Prussia e gli altri Stati tedeschi avvenuti tra il 1827 e il 1829 e, nello stesso periodo, tra Regno Unito e Francia. Escludendo la convenzione con la Prussia, nel 1846, il Regno Unito fu protagonista anche di altri accordi con Hannover, Belgio, Spagna, Sardegna e Italia. Nonostante alcuni punti comuni in materia di proprietà intellettuale e, nello specifico, di *copyright*, Regno Unito e Stati Uniti d'America non riuscirono a concludere nessun accordo in quel periodo storico.

Nel 1710 fu costituita «la prima normativa storicamente riconosciuta è l'Atto della Regina d'Inghilterra Anna, noto come *Statute of Anne*»⁵², che prevedeva un duplice

⁵¹ J.C. GINSBURG - E. TREPPOZ, *International Copyright Law: U.S. and E.U. Perspectives: Text and Cases*, Cheltenham, 2015, 11.

⁵² M. BERTANI, *Diritto d'autore europeo*, Torino, 2011, 10.

diritto: il primo obbligava gli editori ad avere un consenso preventivo, da parte degli autori, ancor prima di pubblicare le loro opere; il secondo assicurava agli autori o ai loro aventi causa l'esclusiva di stampa delle proprie opere, sia quelle già esistenti (con una durata del diritto d'autore di ventuno anni) sia quelle non ancora pubblicate (con una durata di quattordici anni, rinnovabili).

Nel 1790, il Congresso statunitense costituì il *Federal Copyright Act*, che aveva come scopo quello di tutelare opere letterarie, mappe e carte geografiche. La durata del diritto spettante all'avente diritto era, come per lo statuto inglese, di quattordici anni. «Solo nel 1909 gli Stati Uniti d'America estesero, mediante l'adozione del *Copyright Act*, i diritti a *all the writings of an author*»⁵³.

Dopo il 1852, le convenzioni aventi oggetto il diritto d'autore divennero sempre più rilevanti e numerose in territorio europeo, anche grazie agli accordi commerciali tra i vari Paesi (*broadening tradings and commerce treaties*), in particolare tra Belgio, Spagna e Italia. Il risultato di tale intreccio, fino al 1886 (anno della Convenzione di Berna), era una fitta rete di convenzioni, dichiarazioni e accordi presi tra la maggioranza degli Stati europei e alcuni Stati latino-americani.

Nel complesso, la struttura di ogni convenzione era standardizzata poiché esse si basavano sulle norme nazionali dei paesi contraenti, con il supplemento delle specifiche obbligazioni derivanti dalle convenzioni in questione. Tali obbligazioni erano per lo più concernenti i diritti d'autore legati alle traduzioni in lingue diverse dall'originale e alle possibili *performance* delle opere. Non va tralasciato che alcuni di questi accordi vennero poi aggiornati, revisionati e/o rimpiazzati a causa dell'unificazione della Germania e dell'Italia.

Tra i Paesi che più rimasero estranei alle convenzioni internazionali, almeno fino al XIX secolo, vanno annoverati gli Stati Uniti d'America. Nonostante la loro imponente cultura artistica e letteraria, essi erano a quel tempo il centro più grande per la pirateria di libri, soprattutto rispetto alla letteratura inglese; come scrivono J.C. Ginsburg ed E. Treppoz «*This country was a major centre for book piracy, particularly for books from the U.K.*»⁵⁴. Questa ben nota problematica non riuscì comunque a dare impulso ad accordi bilaterali di nessuna natura.

⁵³ P. VISCO - S. GALLI, *Il diritto della musica*, cit., 81.

⁵⁴ J.C. GINSBURG - E. TREPPOZ, *International Copyright Law*, cit., 11.

Successivamente, in quanto organizzazione intergovernativa che trova fondamento sulla Convenzione di Berna e che diede ulteriore rilevanza alla proprietà intellettuale, occorre menzionare la *W.I.P.O.* (1967), allo scopo di comprendere come si è sviluppata la disciplina del diritto d'autore dopo la prima Convenzione di Berna (1886) e le sue successive revisioni (1971 e 2014).

Come riportano J.C. Ginsburg ed E. Treppoz, sulla base del *Summary of the W.I.P.O. Convention*, la missione di questa convenzione è di ottenere, a livello internazionale, uno sviluppo equo e bilanciato sulla proprietà intellettuale, così da avere vantaggi e benefici a livello creativo, specialmente per gli autori («*To lead the development of a balanced and effective international intellectual property (IP) system that enables innovation and creativity for the benefit of all*»⁵⁵).

Giungendo alla Convenzione di Berna – nello specifico alla sua revisione avvenuta nel 2014 – va sicuramente evidenziato come essa sia, ad oggi, la più importante convenzione multilaterale sul diritto d'autore (e sul *copyright*) con ben 168 Paesi aderenti (gli Stati Uniti d'America aderirono alla Convenzione di Berna nel 1989). Tale convenzione ha tre effetti principali: trattamento nazionale, legato alla normativa domestica di ogni stato (*national treatment*); mancanza di formalità, o protezione automatica (*automatic protection*); indipendenza riguardo la protezione (*independence of protection*). Questi effetti mirano a tutelare l'autore di opere d'ingegno dal punto di vista morale e, soprattutto, patrimoniale, includendo dunque i diritti di riproduzione, adattamento e diffusione al pubblico. Proprio in questi termini trova fondamento il concetto di *copyright* come diritto sulla copia, legato quindi maggiormente a un diritto economico.

2. Principali aspetti del *copyright*.

Per meglio comprendere i principali aspetti riguardanti la disciplina del *copyright*, è utile considerare, a livello basilare, le istituzioni legali statunitensi («*legal institutions*»⁵⁶).

Gli Stati Uniti hanno un sistema governativo federale e la Costituzione delega poteri

⁵⁵ J.C. GINSBURG - E. TREPPOZ, *International Copyright Law*, cit., 24 ss.

⁵⁶ J.C. GINSBURG - E. TREPPOZ, *International Copyright Law*, cit., 54 ss.

specifici, tra cui quelli relativi alla proprietà e al *copyright*, ai singoli Stati che compongono il Paese. Il governo federale è composto da Congresso (*Senate and house of Representatives*), Presidente, Corte Suprema, Corti federali minori e agenzie amministrative. I poteri non delegati al potere centrale sono in mano ai singoli stati, ognuno dei quali ha una propria costituzione, legislatura, sistema giudiziario e rami esecutivi. Nonostante il vasto potere dei singoli stati, l'art. 1 della Costituzione degli Stati Uniti d'America⁵⁷ garantisce che gli aspetti legati alla sicurezza nazionale, al commercio interno ed esterno al Paese e alla tassazione restano sempre di competenza del Congresso; in particolare, viene incluso il potere di promuovere il progresso della scienza e delle arti tutelando i relativi inventori, ricercatori e autori. Poiché «nel sistema statunitense, fin dalle sue prime normative, viene utilizzato il vocabolo *Copyright* che, letteralmente, significa diritto di copia»⁵⁸, ciò lascia intendere l'intenzione del legislatore di tutelare l'opera intesa come *corpus mechanicum*.

Per quanto concerne la natura del *copyright*, essa si fonda essenzialmente su diritti esclusivi legati ad opere letterarie, musicali, coreografiche, drammatiche e artistiche: più precisamente, si esplicita nel momento della riproduzione, dell'adattamento e della distribuzione a un pubblico di persone.

I diritti del proprietario esclusivo del *copyright*, però, hanno tre notevoli limitazioni: a causa della sua natura, che protegge solo contro la copia di opere protette, il *copyright* non preclude a un altro autore il produrre in modo indipendente la stessa opera o un'opera simile («*a copyright does not prohibit another author from independently producing the same or a similar work*»⁵⁹); chiunque può copiare l'idea di un'opera protetta da *copyright* («*anyone may copy the ideas from copyrighted work*»⁶⁰); il diritto d'autore non è applicabile né ai sistemi descritti in un'opera né a fatti distinti contenuti nell'opera stessa («*a copyright extends neither*

⁵⁷ Art. 1, Section 1, U.S. Constitution: *All legislative Powers herein granted shall be vested in a Congress of United States. [...] To promote the Progress of Science and useful Arts, by securing for limited Times to Authors and Inventors the exclusive Right to their respective Writings and Discoveries.*

⁵⁸ U. LOEWENHEIM, *Copyright in Civil Law and Common Law Countries: A Narrowing Gap*, Milano, 1994, 162 ss.

⁵⁹ J.C. GINSBURG - E. TREPPOZ, *International Copyright Law*, cit., 58.

⁶⁰ J.C. GINSBURG - E. TREPPOZ, *International Copyright Law*, cit., 58.

*to systems explained in a work, nor to discrete facts contained within a work»*⁶¹). In merito all'argomento del *copyright*, secondo il 17 U.S.C.A. § 102 (a)⁶², esso è disponibile per le opere originali provviste di paternità, presenti in forma fisica su un mezzo (*medium*), che possono essere percepite, riprodotte o diffuse direttamente o con l'ausilio di mezzi specifici. In questo caso si nota sicuramente la similitudine con quanto detto circa la normativa italiana riguardo l'ambito di applicazione del diritto d'autore ma, nel contesto statunitense, la presenza del supporto è imprescindibile per garantire all'autore il suo diritto esclusivo. Il Congresso statunitense consente, in maniera meno forte, di tutelare un'opera priva di un supporto iniziale (come, ad esempio, una *live performance* durante un concerto) attraverso la c.d. *clause authority*, la quale comunque richiede una successiva registrazione tangibile dell'opera in questione. Inoltre, tali tipologie di opere possono essere protette da altre teorie legali («*legal theories*⁶³»), come il *common law copyright*, *unfair competition* oppure il *right of publicity*. La storia legislativa del Copyright Act del 1976 precisa come i modelli di riferimento per soddisfare i requisiti citati, siano destinati a essere sempre i medesimi nel corso degli anni. Siffatti standard non sono elevati. Non è dunque necessario che l'autore abbia dato un contributo oggettivo alla società ma è sufficiente che l'autore si astenga dal copiare da opere precedenti e contribuisca almeno infondendo e trasmettendo un minimo di creatività.

Sebbene i lavori copiati da altre opere non siano effettivamente qualificati per essere protetti, vi sono numerose opere basate consapevolmente su altre creazioni composte in precedenza, ad esempio quando sono presenti traduzioni, revisioni o adattamenti. Come negli ordinamenti di *civil law*, queste prendono il nome di opere derivate (*derivate works*) ma negli Stati Uniti possono essere tutelate solo se, oltre all'utilizzo di parti di altre opere, vi sono stati aggiunti nuovi elementi e materiali. Il *common law*, come può avvenire per alcune circostanze negli ordinamenti di *civil law*, tende inoltre a precisare la differenza concettuale, e fattuale, tra «*ownership*

⁶¹ J.C. GINSBURG - E. TREPPOZ, *International Copyright Law*, cit., 58.

⁶² 17 U.S.C.A. § 102 (a): *Original works of authorship fixed in any tangible medium of expression, now known or later developed from which they can be perceived, reproduced or otherwise communicated, either directly or with the aid of a machine or device.*

⁶³ J.C. GINSBURG - E. TREPPOZ, *International Copyright Law*, cit., 58.

and authorship»⁶⁴: la prima si riferisce a chi possiede i diritti dell'opera; la seconda è legata alla persona che compone l'opera.

La durata del *copyright*, inoltre, è strettamente legata al momento della creazione dell'opera e la sua tutela si pone in essere automaticamente nel momento esatto in cui l'opera stessa viene trascritta, registrata, o salvata attraverso specifici dispositivi, siano essi analogici o digitali. La stessa regola vale per i c.d. *work for hire* (cfr. p. 19). Dal primo gennaio 1978, la durata del *copyright* è stata prolungata da ventotto anni a settant'anni dopo la morte dell'avente diritto.

Per concludere l'*excursus* sulla disciplina del *copyright*, risulta rilevante accennare al concetto di *fair use*. Tale dottrina, presente nella legge del *copyright* sin dalla metà dell'Ottocento ma incorporata espressivamente nel *Copyright Act* del 1976, è stata disposta al fine di permettere l'utilizzo di materiale protetto rispettando determinate condizioni e contesti, tra cui: commentare o criticare l'opera in questione; scopi legati informazione; fini educativi; progetti di ricerca («*criticism, comment, news reporting, teaching, scholarship and research*»⁶⁵).

3. Approccio U.E e statunitense sulle violazioni del diritto d'autore online.

Esaminando il diritto di riproduzione è possibile notare come la diffusione delle tecnologie digitali, in particolar modo di *Internet*, abbia reso estremamente semplice, immediata e, soprattutto, economica la realizzazione di copie di opere d'ingegno e la loro circolazione. Se in un certo senso la tecnologia risulta neutra dal punto di vista giuridico, non va tralasciato che le molteplici possibilità di utilizzo delle creazioni intellettuali rese disponibili dalla tecnologia abbiano, allo stesso tempo, prodotto un vasto aumento delle opportunità di violazione dei diritti esclusivi di cui le opere in questione sono oggetto.

Nei primi anni duemila, nacquero le prime piattaforme dedicate appositamente alla condivisione di svariate opere d'ingegno anche, inevitabilmente, illecite: esse erano, e sono tutt'ora, basate sulla struttura c.d. *peer-to-peer*, che consiste, come

⁶⁴ R.R. KWALL, *Copyright Issues in Online Courses: Ownership, Authorship and Conflict*, in *Santa Clara High Technology Law Journal*, III, 2002, 3 e 9 ss.

⁶⁵ J.C. GINSBURG - E. TREPPOZ, *International Copyright Law*, cit., 67.

sottolinea Di Mico, in «una struttura di comunicazione a interazione diretta, usata dagli utenti per condividere contenuti senza gerarchie e senza server centrale»⁶⁶. In breve tempo vennero a costituirsi migliaia di piattaforme simili, con altrettanti utenti, e in alcuni casi addirittura milioni, con la conseguente difficoltà nel programmare efficacemente strategie di contrasto e repressione delle violazioni del diritto d'autore attuate online.

Spedicato mette in luce che «apparve dunque più efficiente orientare gli sforzi nel sanzionare chi dell'attività di *file sharing* era in qualche modo, sul piano tecnologico, il facilitatore»⁶⁷, ovvero chi risultava essere il gestore o l'ideatore di questi portali digitali, come ad esempio *The Pirate Bay* o il più attuale *Soul Seek*.

Nel contesto di *common law*, l'ordinamento giuridico statunitense fu tra i primi ad attivarsi circa la punibilità dei fornitori di servizi (con finalità illecite e non solo) su *Internet* (i c.d. *Internet service Providers, I.S.P.*), per violazioni del copyright poste in essere da parte dei propri utenti. Da questa decisione, nel 1998 gli Stati Uniti elaborarono l'*Online Copyright Infringement Liability Limitation Act*, come parte della Legge *D.M.C.A. 512* dello stesso anno, da cui nacquero i concetti di responsabilità indiretta, in inglese *second liability*, la quale comporta la *contributory liability* e la *vicarious liability*. I presupposti per l'applicazione di tali regimi di responsabilità erano costituiti nel seguente modo: per la *contributory liability*, dalla circostanza che l'*I.S.P.* conoscesse o avesse ragione di conoscere l'esistenza di una violazione da parte di un utente e dal fatto di aver partecipato attivamente alla condivisione di opere protette; per la *vicarious liability*, invece, dal caso in cui l'*I.S.P.* avesse un interesse economico diretto nella violazione realizzata da un utente. Tale sistema ottenne buoni risultati, diverse piattaforme chiusero o limitarono nettamente la condivisione di materiale protetto ma non mancarono delle criticità: i gestori di questi portali (c.d. *provider*), pur avendo il diritto e la possibilità di controllare l'attività dei propri utenti, non implica, di per sé, che siano giuridicamente tenuti a farlo; la legge statunitense non prevedeva dunque obbligo nel controllare gli utenti degli *I.S.P.* ma ne legittimava la possibilità in maniera relativamente implicita, specie se paragonata alla direttiva 2000/31/C.E. sul

⁶⁶ P. DI MICO, *Strategie di contrasto della pirateria attuata tramite le reti P2P. Il diritto di autore*, Milano, 2008, 323.

⁶⁷ G. SPEDICATO, *Principi*, cit., 158.

commercio elettronico.

La c.d. Direttiva *e-commerce*, all'art. 15⁶⁸, stabilisce esplicitamente che gli *I.S.P.* non sono obbligati a controllare l'operato degli utenti. All'interno dell'ordinamento italiano, tale principio è stato trasposto letteralmente nell'art. 17 del d.lgs. 9 aprile 2003, n. 70. Oltre a tale esclusione, la direttiva *e-commerce* specifica il regime di responsabilità applicabile agli *I.S.P.* in relazione a tre attività differenti: il *mere conduit*, legato al mero trasporto di informazioni; il *coaching*, cioè la memorizzazione temporanea di tali informazioni; l'*hosting*, ovvero la loro memorizzazione non temporanea.

Il principio fondamentale adottato dal legislatore comunitario si basa sull'idea che l'*I.S.P.* non sia considerato responsabile per le informazioni e i materiali trasmessi e/o memorizzati dagli utenti qualora non abbia, con tali informazioni e materiali, un c.d. contatto qualificato. Per risultare esenti da responsabilità, gli *I.S.P.* devono limitarsi a prestare a favore degli utenti un'attività di ordine tecnico, automatico e passivo, la quale implica che il *provider* risulti estraneo alla conoscenza e al controllo delle informazioni e dei materiali trasmessi e/o memorizzati⁶⁹.

In sede di recepimento della normativa sopracitata, diversi Stati membri sollevarono due questioni principali, che Spedicato riassume così «ci si domandò, in primo luogo, quale fosse il modo per far conseguire al *provider* l'effettiva conoscenza dell'illecito posto in essere da parte dell'utente. [...] In secondo luogo, ci si interrogò sul momento in cui sorgesse l'obbligo per l'*I.S.P.* di provvedere alla rimozione delle informazioni o dei contenuti illeciti»⁷⁰.

Date queste dubbiose circostanze, la comunicazione di una violazione da parte del titolare dei diritti (la c.d. *notice infringement*) e l'intervento dell'autorità giudiziaria competente assumono un ruolo fondamentale.

⁶⁸ Art. 15, Direttiva 2000/31/C.E.: gli Stati membri non impongono un obbligo generale di sorveglianza sulle informazioni che trasmettono o memorizzano né un obbligo generale di ricercare attivamente fatti o circostanze che indichino la presenza di attività illecite.

⁶⁹ Considerando n. 42, Direttiva 2000/31/C.E.: le deroghe alla responsabilità stabilita nella presente direttiva riguardano esclusivamente il caso in cui l'attività di prestatore di servizi della società dell'informazione si limiti al processo tecnico di attivare e fornire accesso ad una rete di comunicazione sulla quale sono trasmesse o temporaneamente memorizzate le informazioni messe a disposizione da terzi al solo scopo di rendere più efficiente la trasmissione. Siffatta attività è di ordine meramente tecnico, automatico e passivo, il che implica che il prestatore di servizi della società dell'informazione non conosce né controlla le informazioni trasmesse o memorizzate.

⁷⁰ G. SPEDICATO, *Principi*, cit., 158.

Date le lunghe tempistiche e le possibili difficoltà di entrambi gli interventi, i legislatori iniziarono a prendere provvedimenti riguardo a un atteggiamento maggiormente interventista da parte degli *I.S.P.* e per velocizzare i tempi di intervento dell'autorità (giudiziaria o amministrativa) preposta all'accertamento di tali violazioni. In merito alla prima esigenza, si elaborò la c.d. teoria del *provider* attivo, secondo la quale ogni volta il *provider* realizzi attività non neutrali e passive, perde il beneficio dell'esenzione della responsabilità e può quindi essere chiamato a rispondere per quanto compiuto dai suoi utenti. Questo portò gli *I.S.P.* ad agire immediatamente per rimuovere i contenuti illeciti una volta ricevuta la *notice infringement* da parte del titolare dei diritti.

Della seconda esigenza si fecero carico numerosi legislatori nazionali, prendendo in analisi svariati casi di violazioni di diritto d'autore; in Italia, ad esempio, fu estremamente rilevante il ruolo della AGCOM, il cui contributo ha portato nel 2013 all'emanazione del Regolamento in materia di tutela del diritto d'autore sulle reti di comunicazione elettronica e procedure attuative ai sensi del d.lgs. 9 aprile 2003, n.70).

Il punto di arrivo dell'*iter* di responsabilizzazione degli *I.S.P.* è formato dalle norme in materia di responsabilità dei c.d. prestatori di servizi di condivisione di contenuti online, contenute nella Direttiva 2019/790/U.E. sul diritto d'autore nel mercato unico digitale. A tal proposito, è utile l'esempio riportato da Spedicato «costituito da *Google*, in quanto società proprietaria della piattaforma *YouTube*»⁷¹.

Al fine di adeguarsi a tale normativa, dunque, gli *I.S.P.* hanno ora l'obbligo di agire in modo attivo, predisponendo sistemi automatizzati digitali di filtraggio dei contenuti condivisi da parte dei propri utenti e/o moderatori.

Appare quindi chiara la differenza tra la Direttiva *e-commerce* e la Direttiva 2019/790/U.E.: proponendo un atteggiamento neutro e passivo riguardo all'uso dei contenuti dei propri utenti, la prima risulta senza dubbio più timida e meno coerente con l'attuale assetto tecnologico; la seconda direttiva invece, essendo più esplicita e chiara, risulta essere in armonia sia con la compagine tecnologica corrente, sia con quella di mercato, maggiormente capace di tutelare gli interessi dei titolari dei diritti.

⁷¹ G. SPEDICATO, *Principi*, cit., 162.

Nel contesto statunitense, invece, al fine ottenere una serie di risultati estremamente simili a quelli raggiunti dall'U.E., sono stati apportati una serie di *enforcements*, estremamente legati agli interessi economici derivanti dal diritto dei titolari di *copyright*.

CONCLUSIONI

Gli argomenti che sono stati oggetto di trattazione in questa tesi hanno tentato di ridefinire la disciplina del diritto d'autore e del *copyright*, come suo consanguineo di origine anglosassone.

Al fine di ottenere una comprensione generale circa il funzionamento e gli sviluppi di tale disciplina, è stato fondamentale partire con l'indagine, in ogni capitolo, del contesto storico legato al diritto d'autore. Iniziando dalle primissime fonti normative scritte del XVIII secolo in Europa e, solo pochi decenni più avanti, negli Stati Uniti d'America, si è poi giunti all'analisi di quelle più moderne con uno sguardo ai costanti sviluppi tecnologici ed economici che hanno influenzato le necessità dei protagonisti coinvolti in questa materia, ovvero autori, editori, legislatori, società di *collecting* e consumatori.

In particolare, nel secondo capitolo sono stati analizzati i principali aspetti del diritto d'autore in Italia, scelto come esempio di paese di *civil law*, definendone così, dal punto di vista storico e normativo, campo di applicazione, soggetti coinvolti, difese processuali, limitazioni intrinseche e durata per poi concentrarsi su violazioni e relative sanzioni.

Nel terzo ed ultimo capitolo, al fine di ottenere una conoscenza più approfondita sul tema, è stato oggetto di studio il concetto di *copyright* negli Stati Uniti d'America, come esempio di paese di *common law* da comparare con quanto esposto nel secondo capitolo.

Alla luce del confronto tra i concetti di diritto d'autore e *copyright*, si desume che entrambi risultano, in egual misura, diritti fondamentali come lo sono i diritti che fanno loro da confine. A tal riguardo ritengo centrale quanto sostenuto da de Sanctis, a parere del quale «il diritto d'autore è quindi un diritto di libertà che trova i suoi confini nella libertà altrui e cioè può essere difeso fino a che non confligge con la libertà e quindi con i diritti fondamentali di altri cittadini»⁷².

Va dunque precisato che la legge sul diritto d'autore del 1941 si fonda prevalentemente sulla natura personale e morale di questo diritto e che le tutele patrimoniali a esso connesse devono essere comprese come dirette conseguenze del

⁷² V.M. DE SANCTIS, *Alcune considerazioni sull'ambito della legge 633/1941*, in *Scenari e prospettive del diritto d'autore*, a cura di A.M. Gambino e V. Falce, Roma, 2009, 81.

concetto stesso di diritto d'autore. Quest'ultimo mira così ad assicurare in primo luogo un diritto morale e di paternità di un'opera composta da un autore (o da chi ne ha diritto) e, in secondo luogo, si prefigge di garantire i diritti patrimoniali connessi all'utilizzo e alla diffusione delle copie dell'opera in questione.

Il *copyright*, invece, per definizione, è da intendersi coincidente come diritto di copia, con l'obiettivo principale di tutelare l'autore di un'opera dal punto di vista patrimoniale e, solo successivamente, di tutelare il diritto morale in capo all'avente diritto.

Diritto d'autore e *copyright* non vanno quindi intesi né come concetti opposti né tantomeno indistinguibili, bensì devono essere considerati come discipline coerenti con fondamenti differenti e con lo scopo di tutelare gli aventi diritto dal punto di vista della proprietà intellettuale e patrimoniale. Di riflesso, anche sotto il profilo giuridico le materie di diritto d'autore in Italia, come Paese di *civil law*, e di *copyright* negli Stati Uniti d'America, come Paese di *common law*, sono disciplinate con norme differenti legate alla propria area geografica (U.E. per l'Italia e U.S.A. per tutti gli Stati della federazione).

Sotto il profilo comparatistico e funzionale, dunque, diritto d'autore e *copyright* seguono strategie differenti, poiché strettamente legate a una stratificazione del contesto culturale e sociale di appartenenza, *civil law* e *common law* rispettivamente, ma con l'obiettivo comune di ottenere una risoluzione dello stesso problema sociale: tutelare al meglio l'autore e le sue opere con l'ausilio di norme sempre più specifiche e in linea con lo stato delle cose.

Degno di attenzione è poi il ruolo delle società degli autori (c.d. *collecting societies*), capaci di garantire in maniera esaustiva, seguendo quanto disposto da ciascun ordinamento giuridico, la gestione, la salvaguardia e la tutela dei diritti derivanti dalla composizione delle opere. Le stesse società di gestione collettiva prendono nomi e riferimenti normativi differenti, a seconda del Paese di appartenenza, ma, ancora una volta, l'obiettivo finale è quello di tutelare i diritti di paternità e patrimoniali derivanti dalle opere composte dagli autori iscritti a tali società.

Per queste ragioni, come sviluppo per il futuro, sarebbe auspicabile che un numero sempre più consistente di artisti, scrittori, compositori e autori in generale

provvedano a iscriversi volontariamente a una società di *collecting*, poiché ad oggi, come ritiene Chimenti «l'esercizio dei diritti d'autore attraverso la gestione collettiva operata dalle società degli autori risulta vincente per la correttezza dei rapporti fra aventi diritto ed utilizzatori. Questo sistema risolve di fatto la diatriba fra coloro che sostengono la necessità di garantire all'autore la piena esclusiva sulla sua opera e quanti vorrebbero solo attribuirgli un equo compenso»⁷³.

⁷³ L. CHIMENTI, *Banche di dati e diritto d'autore*, Milano, 1999, 8.

BIBLIOGRAFIA

- BERTANI M., *Diritto d'autore europeo*, Torino, 2011.
- CAMPOBASSO G.F., *Il diritto d'autore, oggetto e contenuto*, in *Manuale di Diritto Commerciale*⁷, Milano, 2020.
- CHIMENTI L., *Banche di dati e diritto d'autore*, Milano, 1999.
- CHIMENTI L., *Lineamenti del nuovo diritto d'autore: direttive comunitarie e normativa interna*³, Milano, 1999.
- D'AGOSTINI D. - PIVA A., *Diritto d'autore tra Digital Right Management e Creative Commons*, Torino, 2007.
- DE ANGELIS D., *La tutela giuridica delle opere musicali digitali*, Milano, 2005.
- DE SANCTIS V. M., *Alcune considerazioni sull'ambito della legge 633/1941*, in *Scenari e prospettive del diritto d'autore*, a cura di A.M. Gambino e V. Falce, Roma, 2009.
- DI MICO P., *Strategie di contrasto della pirateria attuata tramite le reti P2P. Il diritto di autore*, Milano, 2008.
- FABIANI M., *La legge sul diritto di autore - Quale riforma? – Il diritto d'autore oggi'*, in *Temi di vita italiana, Presidenza del Consiglio dei Ministri, Dipartimento per l'informazione e l'Editoria*, semestrale n. 1/2, 1994.
- GALLI S. - VISCO P., *Il diritto della musica. Diritto d'autore, diritti connessi e tutela della proprietà intellettuale*, Milano, 2013.
- GINSBURG J.C. - TREPPOZ E., *International Copyright Law: U.S. and E.U. Perspectives: Text and Cases*, Cheltenham, 2015.
- GUTIERREZ B.M., *La tutela del diritto di autore*, Milano, 2000.
- KWALL R.R., *Copyright Issues in Online Courses: Ownership, Authorship and Conflict*, in *Santa Clara High Technology Law Journal*, III, 2002, 9-11.
- LOEWENHEIM U., *Copyright in Civil Law and Common Law Countries: A Narrowing Gap*, Milano, 1994.
- MANNINO F., *Gli ultimi cento anni del diritto d'autore, meditazione di un compositore, interprete, esecutore*, Padova, 1997.

- SPEDICATO G., *Principi di diritto d'autore*, Bologna, 2020.
- ZICCARDI G., *Il diritto d'autore nell'era digitale: evoluzione tecnologica e copyright: internet, mp3, DivX, open source, Gnu/Linux, free software, mezzi di protezione*, Milano, 2001.

INDICE DELLE FONTI

Fonti giuridiche moderne

L. 633, 22 APRILE 1941, LEGGE SUL DIRITTO D'AUTORE

- Art. 1, comma 1, l. 633 aprile 1941: 8, nt. 8.
- Art. 3, l. 22 aprile 1941 n. 633: 18, nt. 27.
- Art. 6, l. 22 aprile 1941 n. 633: 17, nt. 23.
- Art. 7, comma 1, l. 22 aprile 1941 n. 633: 19, nt. 28.
- Art. 10, comma 1, l. 22 aprile 1941 n. 633: 19, nt. 29.
- Art. 10, comma 2, l. 22 aprile 1941 n. 633: 19, nt. 30.
- Art. 12, comma 1, l. 633 22 aprile 1941: 8, nt. 9.
- Art. 12, comma 3, l. 22 aprile 1941, n. 633: 20, nt. 32.
- Art. 12-*bis*, l. 22 aprile 1941 n. 633: 18, nt. 24.
- Art. 13, l. 22 aprile 1941, n. 633: 20, nt. 33.
- Art. 14, l. 22 aprile 1941, n. 633: 21, nt. 34.
- Art. 15, l. 22 aprile 1941, n. 633: 21, nt. 36.
- Art. 18-*bis*, comma 1, l. 22 aprile 1941, n. 633: 22, nt. 37.
- Art. 18-*bis*, comma 2, l. 22 aprile 1941, n. 633: 22, nt. 38.
- Art. 26, comma 1, l. 22 aprile 1941, n. 633: 24, nt. 42.
- Art. 156, comma 1, l. 22 aprile 1941, n. 633: 27, nt. 48.
- Art. 168, l. 22 aprile 1941, n. 633: 28, nt. 49.

FONTI COMUNITARIE

- Art. 15, Direttiva 2000/31/CE: 36, nt. 68.
- Considerando n. 42, Direttiva 2000/31/C.E.: 36, nt. 69.
- Art. 1, comma 15, Direttiva 2014/24/UE: 13, nt. 14.

FONTI INTERNAZIONALI

- Art. 1 Conv. di Parigi 20 marzo 1883, Parigi: 15, nt. 18.
- Art. 2, Conv. *W.I.P.O.* 14 luglio 1967, Stoccolma: 15, nt.16.
- Art. 2 Conv. di Berna 24 luglio 1971, Parigi: 15, nt. 19.
- Art. 7, comma 1, Conv. di Berna - Revisione di Parigi 24 luglio 1971: 23, nt. 41.
- Art. 1, comma 2, Accordo *T.R.I.P.s* 15 aprile 1994, Marrakech: 15, nt. 17.

FONTI U.S.A.

- 17 U.S. Code 201, (a), (b), Copyright Act October 1 1979: 18, nt. 26.
- Art. 1, Section 1, U.S. Constitution: 32, nt. 57.
- 17 U.S.C.A. § 102 (a): 33, nt. 62.

SITOGRAFIA

https://biblioteche.cultura.gov.it/it/documenti/Eventi/2014/0.1_633.pdf
<https://www.normattiva.it/uri-res/N2Ls?urn:nir:stato:legge:1941-04-22;633!vig=>
<http://www.interlex.it/testi/convberna.htm>
<https://eur-lex.europa.eu/legal-content/IT/TXT/PDF/?uri=CELEX:32001L0029&from=CS>
https://www.treccani.it/enciclopedia/digital-copyright_%28Diritto-on-line%29/
<https://www.treccani.it/vocabolario/plagio/>
<https://www.ascap.com/>
<https://www.siae.it/it/>
<https://www.soundreef.com/>

RINGRAZIAMENTI

A conclusione di questo elaborato, desidero menzionare e ringraziare coloro che hanno reso possibile tutto questo.

In primis, è doveroso un ringraziamento speciale al mio relatore, prof. Roberto Scevola per avermi non solo sostenuto e guidato con suggerimenti pratici nelle ricerche e nella stesura di questa tesi, ma anche per essere stato una fonte di ispirazione e motivazione per i miei studi sin dal primo anno accademico.

Desidero ringraziare, inoltre, la dott.ssa Martina Beggiato per la sua infinita disponibilità, pazienza e professionalità. Le sue preziose raccomandazioni e i suoi consigli sono stati determinanti per la scrittura di quanto esposto nella mia tesi.

Grazie a mia madre Angela, per avermi sostenuto in ogni mia scelta, per essermi stata vicino nei momenti di sconfitta e di vittoria, da sempre.

Grazie a mio padre Michele, il mio punto di riferimento, per avermi sempre spronato e stimolato a dare il massimo in ogni circostanza della vita.

Grazie a Isabella, per i consigli che solo una sorella maggiore può dare.

Grazie a Enrico, per avermi sempre incoraggiato e rasserenato.

Grazie a mio nipote Francesco, per aver portato gioia e armonia a me e alla mia famiglia.

A Matteo, Patrick, Enrico, Michael, Tommaso, Edoardo, Marco, Andrea, Michele, Giovanni, Riccardo, Alessandro, Fabio, Silvio, Manuel, Mattia, Niccolò, Tom, Milou, Rachele, Giulia, Alice, Stella, Sara e Diletta per essere stati costantemente al mio fianco, nei momenti migliori come in quelli peggiori.