



UNIVERSITY
OF TRENTO
Faculty of
Law

Trento Law and Technology

Research Group

Student Paper n. 93

***USE IT OR LOSE IT: IL DIRITTO DI
REVOCA PER MANCATO
SFRUTTAMENTO NEL DIRITTO
D'AUTORE***

MICHELE DE IACO

lawtech

COPYRIGHT © 2023 MICHELE DE IACO

This paper can be downloaded without charge at:

The Trento Law and Technology Research Group Student Papers Series Index
<https://lawtech.jus.unitn.it/main-menu/paper-series/student-paper-series-of-the-trento-lawtech-research-group/2/>

Questo paper

Copyright © 2023 MICHELE DE IACO

è pubblicato con Licenza Creative Commons Attribuzione - Condividi allo stesso modo
4.0 Internazionale.

Maggiori informazioni circa la licenza all'URL:
<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.it>

About the author

Michele De Iaco (micheledeiaco@gmail.com) graduated in Law at the University of Trento under the supervision of Prof. Roberto Caso (December 2023), he holds a French bachelor's degree in law from Université Sorbonne Paris Nord (June 2020), and an LL.M. in Intellectual Property & the Digital Economy from the University of Glasgow (December 2022).

The opinion stated in this paper and all possible errors are the Author's only.

KEY WORDS

Intellectual Property – Copyright – Contract – Lack of exploitation – revocation

Sull'autore

Michele De Iaco (micheledeiaco@gmail.com) ha conseguito la Laurea in Giurisprudenza presso l'Università di Trento con la supervisione del Prof. Roberto Caso (dicembre 2023), ha ottenuto una *licence en droit* francese presso l'Université Sorbonne Paris Nord (giugno 2020) e un LL.M. in Intellectual Property & the Digital Economy dalla University of Glasgow (dicembre 2022).

Le opinioni e gli eventuali errori contenuti sono ascrivibili esclusivamente all'autore.

PAROLE CHIAVE

Proprietà intellettuale – Diritto d'autore – Contratto – Mancato sfruttamento – Revoca

USE IT OR LOSE IT: THE RIGHT OF REVOCATION FOR LACK OF EXPLOITATION IN COPYRIGHT LAW

ABSTRACT

This dissertation examines and assesses the new revocation right for lack of exploitation (use-it-or-lose-it provision) introduced by Article 22 of the Directive 2019/790/EU (CDSM). To do so, Chapter 1 analyses the relationship between authors and their publishers in the history of copyright. Furthermore, the Chapter explores the contemporary contractual agreements between creators (authors and performers) and commercial intermediaries (publishers, record labels, film studios, etc.) in the creative industries. This highlights the disparity of bargaining power in favour of the latter. Consequently, this implies that intermediaries may not exploit the rights they have acquired by creators, often on an exclusive basis. In this way, intermediaries may deprive them of the possibility of engaging in a discourse with the public, following the Kantian approach to creative works. This paper also highlights phenomena such as the development of new intermediaries (linked to the digital era) and, conversely, disintermediation. Chapter 1 analyses the Italian Copyright Law (L.A.) preceding the CDSM Directive, focusing on provisions that permit authors to regain the rights they have granted or assigned.

Chapter 2 delves into the context of the CDSM Directive, especially its Chapter 3 of Title IV. Afterwards, it examines the prerequisites and the single elements of this protective measure provided to authors and performers. Several interpretation problems emerge in the work, notably regarding the notion of lack of exploitation and the hypothesis for it to be contractually overridden. The paper also considers the Italian transposition of Article 22 CDSM, which led to the introduction of Article 110-septies of the Italian Copyright Law (L.A.). The transposition has not clarified the interpretative doubts of the EU provision. On the contrary, Article 110-septies adds further perplexity regarding the qualification of the possible termination for lack of exploitation that it introduces.

Lastly, Chapter 3 consists of a comparative study of copyright reversion mechanisms, i.e., provisions that permit the author to regain the rights he granted or assigned, upon the occurrence of a trigger situation. Hence, the landscape of reversion rights in the EU Member States appears diverse, whereas systems belonging to the Anglo-American tradition maintain distinctive features. Notably, this thesis inspects the US system, which provides for so-called termination rights triggered on a time basis. Among the Commonwealth systems, the historical experience of the UK is reported, which culminated with the abrogation of the reversion mechanism. Thus, British authors

are left with only general competition and contractual remedies. The Chapter also examines the main criticisms of the right of revocation and their respective rebuttals. Indeed, in conclusion, the dissertation emphasises the moral aspect of the right and it argues the opportunity of extending the provision.

USE IT OR LOSE IT: IL DIRITTO DI REVOCA PER MANCATO SFRUTTAMENTO NEL DIRITTO D'AUTORE

ABSTRACT

La presente trattazione intende esaminare e valutare il nuovo diritto di revoca per mancato sfruttamento del diritto d'autore economico (*use-it-or-lose-it provision*) introdotto con l'art. 22 della Direttiva 2019/790/UE (CDSM). A questo scopo, il Capitolo 1 analizza il rapporto tra autori ed editori sia nella storia del diritto d'autore, che nella contemporaneità delle relazioni contrattuali tra creatori (autori e *performer*) e intermediari commerciali (editori, case discografiche, case cinematografiche ecc.) nelle industrie creative. Da ciò si evince la disparità di potere contrattuale a favore dei secondi, da cui deriva il rischio che questi non sfruttino i diritti trasmessi dai creatori, spesso a titolo esclusivo, privandoli della possibilità di instaurazione di un discorso, nel senso kantiano, con il pubblico. Vengono, altresì, messi in luce fenomeni quali lo sviluppo di nuovi intermediari (legati all'era digitale) e, al contrario, la disintermediazione. Il Capitolo 1 si chiude con l'esame delle norme italiane della Legge sul diritto d'Autore (L.A.) precedenti alla Direttiva CDSM che permettono agli autori di poter riottenere l'esercizio dei diritti da loro concessi o ceduti.

Il Capitolo 2 approfondisce il contesto della Direttiva CDSM, soprattutto il suo Capo 3 del Titolo IV per poi analizzare i presupposti e i singoli elementi di questa tutela fornita ad autori e *performer*. Nell'elaborato emergono criticità interpretative non di poco conto, soprattutto per quanto riguarda la nozione di *mancato sfruttamento* e la questione della derogabilità contrattuale. Viene, poi, esaminato il recepimento italiano dell'art. 22 CDSM, che ha portato alla nascita dell'art. 110-*septies* L.A. La trasposizione non sembra aver chiarito i dubbi esegetici espressi già a livello europeo e, anzi, aggiunge ulteriori perplessità circa l'inquadramento della possibile risoluzione per mancato sfruttamento che questa introduce.

Infine, nel Capitolo 3 viene effettuato uno studio comparato dei meccanismi di *copyright reversion*, ossia norme per le quali, a fronte del verificarsi di una certa situazione (detta "*trigger*"), l'autore può riottenere l'esercizio dei propri diritti concessi o ceduti. In questo contesto, il panorama degli ordinamenti europei appare variegato di disposizioni di questo tipo, mentre i sistemi di tradizione anglo-americana si distinguono per altre peculiarità. In particolare, viene esaminato il sistema statunitense, il quale prevede i c.d. *termination rights* attivati su base temporale. Viene inoltre riportata, tra i sistemi del Commonwealth, l'esperienza storica britannica, che è culminata con l'abrogazione del meccanismo di *reversion*, lasciando agli autori i soli rimedi generali concorrenziali e contrattuali. La trattazione si chiude con l'esame delle critiche al diritto

di revoca e con le rispettive repliche, enfatizzando in conclusione l'aspetto anche morale dell'istituto e promuovendo un'estensione della norma.

INDICE DELLE ABBREVIAZIONI

17 USC	Copyright Law of the United States, Title 17 United States Code (1976) (US)
ADR	Risoluzione alternativa delle controversie (Alternative Dispute Resolution)
AGCM	Autorità Garante della Concorrenza e del Mercato
AIDA	Annali italiani del diritto d'autore, della cultura e dello spettacolo
AIE	Associazione Italiana Editori
AISA	Associazione Italiana per la promozione della Scienza Aperta
App.	Corte d'Appello
c.c.	Codice civile
CCIs	Cultural and Creative Industries
c.p.i.	D.lgs. 10 febbraio 2005, n. 30, Codice della proprietà industriale
c.p.i. Francese	Code de la propriété intellectuelle (1994) (FR)
Cass.	Corte di Cassazione
CDPA	Copyright, Designs and Patents Act (1988) (UK)
CDSM	Direttiva 2019/790/UE del Parlamento europeo e del Consiglio, del 17 aprile 2019, sul diritto d'autore e sui diritti connessi nel mercato unico digitale e che modifica le direttive 96/9/CE e 2001/29/CE (Copyright and related rights in the Digital Single Market)
CE	Comunità Europea
CGUE	Corte di Giustizia dell'Unione Europea

co.	comma
Copyright Act Canadese	Copyright Act R.S.C., 1985, c. C-42 (CA)
Cost.	Costituzione
CREATe	Centre for Regulation of the Creative Economy
D.lgs.	Decreto legislativo
Dir.	Direttiva
EIPR	European Intellectual Property Review
GRUR	German Association for the Protection of Intellectual Property
InfoSoc	Direttiva 2001/29/CE del Parlamento europeo e del Consiglio, del 22 maggio 2001, sull'armonizzazione di taluni aspetti del diritto d'autore e dei diritti connessi nella società dell'informazione
KDP	Amazon Kindle Direct Publishing
L.	Legge
L.A.	L. 22 aprile 1941, n. 633 sulla protezione del diritto d'autore e di altri diritti connessi al suo esercizio
OA	Open Access
OCSSP	Prestatore di servizi di condivisione di contenuti online (Online Content-Sharing Service Provider)
Reg.	Regolamento
Regolamento Roma I	Regolamento 593/2008/CE del Parlamento Europeo e del Consiglio del 17 giugno 2008 sulla legge applicabile alle obbligazioni contrattuali
SIAE	Società Italiana degli Autori ed Editori

Term Directive	Direttiva 2006/116/CE del Parlamento Europeo e del Consiglio del 12 dicembre 2006 concernente la durata di protezione del diritto d'autore e di alcuni diritti connessi come modificata dalla Direttiva 2011/77/UE del Parlamento Europeo e del Consiglio del 27 settembre 2011 che modifica la Direttiva 2006/116/CE concernente la durata di protezione del diritto d'autore e di alcuni diritti connessi.
TFUE	Trattato sul Funzionamento dell'Unione Europea
Trib.	Tribunale
TRIPs	Accordo "Trade Related Aspects of Intellectual Property Rights", adottato a Marrakech 15 aprile 1994 – "Accordo relativo agli aspetti dei diritti di proprietà intellettuale attinenti al commercio"
TUE	Trattato sull'Unione Europea
UCC	Uniform Commercial Code (US)
UE	Unione Europea
UrHG Austriaco	Bundesgesetz über das Urheberrecht an Werken der Literatur und der Kunst und über verwandte Schutzrechte (Urheberrechtsgesetz) (1936) (AT)
UrHG Tedesco	Gesetz über Urheberrecht und verwandte Schutzrechte (Urheberrechtsgesetz) (1965) (DE)
VARA	Visual Artists Rights Act (1990) (US)
WIPO	World Intellectual Property Organization
WPPT	WIPO Performances and Phonograms Treaty adottato a Ginevra il 20 dicembre 1996

INDICE

ABSTRACT	III
INDICE DELLE ABBREVIAZIONI	VII
INTRODUZIONE	16
CAPITOLO 1. AUTORI ED INTERMEDIARI COMMERCIALI: LA DISPARITÀ DI POTERE CONTRATTUALE	22
1. La storia del diritto d'autore come storia del rapporto tra autori ed intermediari commerciali.....	22
1.1. <i>Le origini del diritto d'autore.....</i>	22
1.2. <i>Il caso Manzoni – Le Monnier.....</i>	26
2. La prospettiva kantiana sul ruolo dell'editore.....	27
3. La teoria economica e l'<i>harmony of interests</i>	30
4. La realtà oltre la teoria: la diversità nei poteri contrattuali e le dinamiche delle industrie creative.....	32
4.1. <i>Lo sbilanciamento del potere contrattuale</i>	32
4.2. <i>Il funzionamento delle principali industrie creative e i diritti connessi.....</i>	35
4.2.1. Editoria	37
4.2.2. Musica	39
4.2.3. Cinema e spettacolo.....	43
4.2.4. Arti visive, musei e gallerie.....	45
5. I nuovi intermediari e il problema del <i>value gap</i>	48
6. Il controllo dell'autore sull'opera nella relazione con il pubblico.....	52
6.1. <i>Il fenomeno della disintermediazione, il self-publishing.....</i>	52
6.2. <i>L'esempio dell'autore scientifico e della ripubblicazione in open access....</i>	54
7. Il problema del mancato sfruttamento e la clausola <i>use-it-or-lose-it</i> nella prassi contrattuale	57
8. La regolamentazione dei contratti nei sistemi di <i>copyright</i> e di <i>droit d'auteur</i>	59
9. Le soluzioni italiane al mancato sfruttamento nella disciplina italiana del contratto di edizione	61
9.1. <i>Il contratto di edizione per le stampe.....</i>	62
9.2. <i>Cenni sugli altri meccanismi di reversion italiani.....</i>	65

**CAPITOLO 2. L'ARTICOLO 22 DELLA DIRETTIVA UE 2019/790 SUL DIRITTO D'AUTORE
NEL MERCATO UNICO DIGITALE..... 68**

1. Il contesto della direttiva, il procedimento legislativo e la <i>ratio</i> dell'art.22 ...	68
2. I destinatari: non solo gli autori, ma anche i <i>performer</i>	73
2.1. <i>Il confine sfumato tra autore e interprete o esecutore</i>	<i>74</i>
2.2. <i>L'antesignano diritto di revoca della Term Directive.....</i>	<i>75</i>
3. Gli elementi dell'articolo 22 CDSM	77
3.1. <i>Il presupposto dell'esclusività.....</i>	<i>77</i>
3.2. <i>Il mancato sfruttamento e il problema dei digital uses.....</i>	<i>78</i>
3.3. <i>Il "lasso di tempo ragionevole", il "termine appropriato" e l'"informazione" dell'intermediario.....</i>	<i>84</i>
3.4. <i>La "revoca" dell'esclusività o del contratto</i>	<i>85</i>
4. Il caso dei contributi di una pluralità di creatori	87
5. Le opere e le circostanze escluse	87
5.1. <i>I programmi per elaboratore.....</i>	<i>88</i>
5.2. <i>Le circostanze in cui è ragionevolmente lecito attendersi che il creatore possa rimediare.....</i>	<i>89</i>
6. Il recepimento dell'articolo 22 CDSM in Italia	90
6.1. <i>L'articolo 110-septies L.A.....</i>	<i>92</i>
6.2. <i>Le disposizioni del Codice civile in materia di risoluzione contrattuale</i>	<i>96</i>
6.3. <i>La sentenza n. 1094/2023 del Tribunale di Firenze</i>	<i>98</i>
7. (In)derogabilità contrattuale e l'ipotesi della norma di applicazione necessaria	100

**CAPITOLO 3. ESPERIENZE CONTRASTANTI: UN'ANALISI COMPARATA DEI REVERSION
RIGHTS 104**

1. Il <i>genus</i> dei <i>reversion rights</i> e le fattispecie europee.....	104
1.1. <i>I trigger.....</i>	<i>106</i>
2. La <i>reversion</i> nello <i>Statute of Anne</i>: le origini del modello anglo-americano.	108
3. Il diritto statunitense e i <i>termination rights</i>	110
3.1. <i>Un sistema statunitense di <i>reversion</i></i>	<i>110</i>
3.2. <i>La Section 203</i>	<i>113</i>
4. La primazia della <i>freedom of contract</i> nel Commonwealth	119
4.1. <i>L'esperienza storica dei <i>reversion rights</i> nel Regno Unito.....</i>	<i>119</i>
4.2. <i>I rimedi delle <i>general contract doctrines</i> nel Regno Unito</i>	<i>121</i>
4.3. <i>La proposta di una nuova <i>reversion</i> britannica.....</i>	<i>124</i>
4.4. <i>Cenni sulle <i>reversion</i> in alcuni Paesi del Commonwealth: la "Dickens provision" canadese</i>	<i>125</i>

5. Le critiche ai meccanismi di <i>reversion</i>	127
5.1. <i>Un effetto domino di svantaggi</i>	127
5.2. <i>La scarsa utilità pratica dell'istituto e l'ampiezza della nozione di mancato sfruttamento</i>	129
6. Un nuovo <i>droit moral</i>? Il valore del diritto di revoca per autori e pubblico..	131
CONCLUSIONI	138
GIURISPRUDENZA CITATA	146
BIBLIOGRAFIA E SITOGRAFIA	150

INTRODUZIONE

«On a souvent dit qu'un artiste devait travailler pour lui-même, "pour l'amour de l'art" et mépriser le succès. C'est faux!
Un artiste a besoin du succès. Non seulement pour pouvoir en vivre mais surtout pour réaliser son œuvre.»
Pablo Picasso¹

Nel procedimento legislativo che ha portato all'emanazione della Direttiva 2019/790/UE sul diritto d'autore e sui diritti connessi nel mercato unico digitale (CDSM)² l'art. 22 CDSM è passato decisamente in sordina nel fermento generale per la nuova normativa europea. Tuttavia, a seguito della sua trasposizione, l'articolo in questione è sicuramente uno degli istituti del diritto d'autore europeo meno trattati nella letteratura italiana e internazionale. Eppure, oltre la superficie dello stesso, si celano questioni rilevanti sotto diversi profili, che meritano di essere discusse in maniera approfondita.

Trattandosi di diritto d'autore, è interessante partire da un'osservazione che è stata fatta sulla materia, ovvero che consiste in un triangolo che vede ai propri vertici autori, intermediari commerciali e il pubblico³. Nel considerare l'istituto del diritto di revoca, l'analisi non può che posizionarsi *in primis* sul lato che unisce gli autori (ma si potrebbero sicuramente assimilare a questi anche i *performer*) agli intermediari. Perciò, il Capitolo 1 affronta il rapporto tra questi due archetipi di soggetti del diritto d'autore fin dagli albori del *copyright*. A questa, segue un esame della realtà contrattuale dei settori creativi, da cui emergono chiaramente la disparità nel potere contrattuale a favore degli intermediari e le problematiche degli autori. La trattazione considera anche le nuove tecnologie, che consentono lo sviluppo di nuovi intermediari, ma anche di fenomeni di disintermediazione.

¹ P. PICASSO, E. BERNADAC-A. MICHAËL (a cura di), *Propos sur l'art*, Éditions Gallimard, Paris, 1998, p. 116.

² Dir. (UE) 2019/790 del Parlamento Europeo e del Consiglio del 17 aprile 2019 sul diritto d'autore e sui diritti connessi nel mercato unico digitale e che modifica le direttive 96/9/CE e 2001/29/CE (CDSM).

³ B. RINGER, *Le droit d'auteur et l'avenir de la création intellectuelle*, in *Le Droit d'Auteur*, 1976, pp. 158-163 (soprattutto p. 159) la metafora è riferita *in primis* al settore librario, sicché si parla di autori, editori e lettori. L'articolo riporta il pensiero di John Wain e da questo sostiene che l'"Era del triangolo" sia quella che va dal 1750 al 1950. Ringer, già nel 1976 constata le criticità nei rapporti tra i tre soggetti con l'evoluzione tecnologica e normativa. Ciò è ripreso anche da W. GROSHEIDE, *Copyright Law from a User's Perspective: Access Rights for Users*, in *European Intellectual Property Review*, fasc. 23, 2001, il quale sostiene che una serie di fattori, tra cui lo sviluppo tecnologico e mutamenti sociologici, abbiano portato al "Collapse of the Golden Triangle" proprio a partire dal lato del triangolo che congiunge autori ed intermediari.

Non si può ignorare però, che ogni disequilibrio, ogni stortura o intervento su questo lato del triangolo (autori-intermediari), non può che ripercuotersi anche sul terzo soggetto del triangolo, ovvero sul pubblico. Quindi, valutare l’impatto del diritto di revoca sull’ordinamento significa non solo comprendere le ragioni dei creatori, ma anche considerare in quali termini questo possa permettere un maggiore accesso del pubblico a contenuti di valore creativo e culturale, e quindi a possibili stimoli per ulteriori creazioni. Inoltre, già dalle prime pagine dell’elaborato si nota quanto in realtà l’istituto in esame riguardi anche il rapporto tra autori e pubblico, poiché, in fondo, il diritto in questione permette all’autore di portare al pubblico la propria creazione ed instaurare un discorso, per usare il lessico kantiano, mediante questa.

L’art. 22 CDSM, che viene analizzato nel Capitolo 2, introduce un diritto di “revoca”⁴ dell’esclusiva o del contratto a favore di autori ed artisti interpreti o esecutori, nel caso di mancato sfruttamento dei diritti patrimoniali concessi o ceduti da questi soggetti. Norme simili a questa, ma specifiche e limitate, potevano già essere rinvenute nell’ordinamento italiano, soprattutto per il contratto di edizione, ma con questo intervento legislativo si assiste ad un rafforzamento della tutela degli autori. Invero, tale rafforzamento è affievolito dai tanti dubbi interpretativi che investono i singoli elementi dell’articolo, in particolare sull’ampiezza della nozione di mancato sfruttamento. Il capitolo valuta anche la trasposizione italiana, anch’essa, purtroppo, ambigua.

Il diritto di revoca di cui all’articolo 22 CDSM si colloca nella più ampia categoria dei *reversion rights*, ovvero meccanismi previsti da variordinamenti che permettono il “ritorno” al creatore di diritti già concessi oppure ceduti, in determinate situazioni. Nel caso di specie, il meccanismo di revoca è attivabile a partire dal mancato sfruttamento degli stessi, secondo il principio *use it or lose it*. L’analisi comparata⁵ di questa categoria di diritti, presente nel Capitolo 3, intreccia inevitabilmente questioni squisitamente autoriali con il tema dell’intervento regolatorio nelle relazioni contrattuali. Infatti, si osserva come il diritto di revoca si innesti in una realtà che patisce gravi disparità di potere contrattuale che si ripercuotono in clausole sfavorevoli all’autore e/o in pratiche che lo svantaggiano. Quindi, non si può ignorare la tensione tra coloro che sostengono la primazia del principio della *freedom of contracts*, enfatizzando il valore dell’autonomia contrattuale e, d’altra parte, le istanze di tutela del contraente debole.

⁴ Secondo Granieri la stessa direttiva usa il termine in maniera atecnica per riferirsi all’effetto del meccanismo. M. GRANIERI, *Right of revocation of authors and performers in the European online copyright directive*, in *AIDA. Annali italiani del diritto d’autore, della cultura e dello spettacolo*, fasc. 28, 2019, p. 128–147, p.134.

⁵ Per un’introduzione a questo ambito, v. R. SACCO, *Introduzione al diritto comparato*, UTET giuridica, Torino, VII ed., 2019 (1980) e A. GUARNERI, *Lineamenti di diritto comparato*, Wolters Kluwer CEDAM, Milano, IX ed., 2022.

Questo dualismo può essere evidenziato grazie al metodo della comparazione⁶, prendendo in considerazione, tra gli altri, soprattutto il sistema statunitense e quello del Regno Unito, le cui esperienze risultano particolarmente interessanti e permettono, grazie alla loro forza oppositiva, di avere uno sguardo più critico sulle scelte del Legislatore europeo. Da questa analisi emergono, dunque, gli argomenti contrari al diritto di revoca, tra cui la sua scarsa rilevanza pratica ed anzi, i possibili contraccolpi che si ritiene questo possa avere sugli autori stessi.

Ciononostante, in conclusione l'elaborato cercherà di negare, o quantomeno relativizzare le critiche per dimostrare l'importanza del nuovo istituto almeno sotto tre punti di vista. Il primo è strettamente pratico ed economico, nel senso che il diritto di revoca, se interpretato correttamente, è di indubbio beneficio per i creatori. Il secondo è connesso a scelte legate a valori legislativi, poiché l'art. 22 CDSM e, più in generale, il Capo della Direttiva in cui è inserito, rispondono all'esigenza di schierarsi dalla parte dei creatori e di armonizzarne la tutela. Il terzo, infine, riguarda l'interesse morale dell'articolo, poiché esso non protegge solamente gli interessi patrimoniali dei creatori. L'analisi finirà per suggerire un approccio estensivo al meccanismo di revoca di cui all'art. 22 CDSM, al fine di realizzare l'effettiva tutela dei creatori e di non vanificare il traguardo raggiunto con l'emanazione della direttiva.

Il presente elaborato, nel trattare l'argomento sopra citato, non può prescindere da un approccio interdisciplinare⁷, sicché tra filoni di "Diritto e..."⁸ dovrebbe inserirsi nell'alveo dello studio di "diritto e arti". La scelta di questa espressione rispetto al più consueto binomio "diritto e arte" è volta ad escludere ogni possibile interpretazione restrittiva del concetto di "arte", di per sé positivo perché permette di interpretare ogni forma di creatività come manifestazione di un omnicomprensivo concetto di "arte". Tuttavia, bisogna riconoscere che nel comune sentire l'espressione "arte" sembra associata prevalentemente a quelle che sono definite "arti visive", pertanto, al fine di fugare ogni dubbio circa l'ampiezza dell'ambito di investigazione, l'uso del plurale vuole indicare altri ambiti della creazione umana, le cosiddette industrie culturali e creative

⁶ Sul tema, v. G. PASCUZZI, *Il problem solving nelle professioni legali*, Il Mulino, Bologna, 2017, p. 177 ss.

⁷ Sull'importanza dell'approccio interdisciplinare al diritto v. G. PASCUZZI, *Giuristi si diventa: come riconoscere e apprendere le abilità proprie delle professioni legali*, Il Mulino, Bologna, III ed., 2019, p. 127 ss.

⁸ Per un'analisi del legame tra comparazione giuridica ed interdisciplinarietà, nello sviluppo di materie "Law and...", con un particolare focus su "Law and Technology" v. R. CASO, *La società della mercificazione e della sorveglianza: dalla persona ai dati: Casi e problemi di diritto civile*, Ledizioni, 2021, p. 61 ss.

(*Creative and Cultural Industries*⁹, CCI)s¹⁰. L'elaborato cerca, infatti, nell'affrontare l'argomento del diritto di revoca, di evidenziare il contesto della prassi di questi settori, toccati dal recente intervento legislativo. Invero, l'estensione dell'applicabilità dell'art. 22 CDSM è ancor più ampia, coincidendo con il *subject matter* del diritto d'autore, con la sola eccezione dei programmi per elaboratore, come si vedrà in seguito. Nello specifico, la trattazione considera le dinamiche del mondo dell'editoria, della musica, del cinema ed anche delle nominate arti visive, per comprenderne i meccanismi e valutare l'adeguatezza dell'articolo 22.

Prima di addentrarsi nell'oggetto della trattazione, è d'uopo specificare alcuni aspetti terminologici che si possono prestare più facilmente a critiche. In primo luogo, si è scelto di utilizzare il termine "intermediari" per indicare l'insieme dei "vecchi" intermediari commerciali, ovvero individui, o più spesso imprese, che sfruttano i diritti d'autore, solitamente in qualità di licenziatari o cessionari di tali diritti al fine di rendere accessibile al pubblico le opere dell'autore a fronte di un guadagno. Rientrano nella categoria sicuramente editori (*publishers*), etichette discografiche (*music labels*), case di produzione cinematografica, ecc. La scelta di questo termine soffre l'ormai pacifico uso del termine per riferirsi alle piattaforme, che qui verranno chiamate "nuovi intermediari". In effetti, sebbene le due categorie non siano coincidenti, spartiscono diverse similitudini per il fatto stesso di collocarsi tra autori e pubblico, nonché per la dipendenza dei creatori nei confronti di questi soggetti. Nonostante le possibili critiche, tuttavia, non si può negare la scomodità dell'assenza nel lessico autoriale di un termine unico¹¹ e univoco che rappresenti la categoria in discorso, escluso l'utilizzo generalizzato del termine "editori".

⁹ Nel circoscrivere la propria analisi, Towse in R. Towse, *Copyright in the cultural industries*, Elgar, Cheltenham, 2002, p. XVII-XVIII osserva: "*The cultural industries consist of publishing, broadcasting (television and radio), film and video, multimedia and the music business. There is an increasing tendency towards defining the cultural (or creative) industries in terms of reliance on copyright; thus, besides the visual arts and crafts, computer games, toys and other entertainment goods, advertising and scientific research are lumped together with these industries into the 'cultural sector'. This reflects, on the one hand, a more open approach to perceptions of culture and, on the other, the recognition that it is very difficult to draw a line on the production side between 'creative' and 'mundane' work – is the sound engineer not creative? Similarly, what about advertising, with its search for novelty and employment of high-trained film-makers, artists and performers?*".

¹⁰ Questa espressione e la relativa sigla sono utilizzati a livello europeo. In effetti, questi settori sono riconosciuti strategici in UE, sia per l'indotto economico che questi generano, sia per la loro portata valoriale. COMMISSIONE EUROPEA, *Cultural heritage and Cultural and Creative Industries (CCIs)*, European Commission Research and Innovation, s.d., <https://research-and-innovation.ec.europa.eu/research-area/social-sciences-and-humanities/cultural-heritage-and-cultural-and-creative-industries-ccis_en>.

¹¹ Nella pagina web "Copyright Evidence" (<<https://www.copyrightevidence.org/>>), progetto del centro di ricerca CREATE che mira a raccogliere ricerche relative ad alcuni temi di diritto d'autore, è utilizzato sovente il termine "*investors*", tuttavia a parere dell'autore questo termine si presta ad ulteriori critiche e implica maggiori ambiguità, a partire dal fatto che lo stesso autore può essere un investitore (in termini

Nell'elaborato si utilizza, inoltre, il termine "creatori" per riferirsi all'insieme di autori, esecutori ed interpreti, sia per facilitare la lettura, sia come scelta terminologica che mette in luce gli elementi comuni tra le due categorie di soggetti nella creazione dell'opera. La categoria degli artisti esecutori e interpreti è, invece, riassunta nel termine omologo inglese *performer*.

Un'ultima importante premessa terminologica concerne lo stesso tema centrale della trattazione, l'art. 22 CDSM, che è indicato come diritto di revoca, quale traduzione letterale della rubrica del suddetto articolo, sebbene nella trasposizione della direttiva questo si sviluppi come risoluzione totale o parziale del contratto, ovvero come revoca dell'esclusiva dello stesso. Anche in questo caso, quindi, si prega il lettore di perdonare eventuali imprecisioni lessicali dovute alla necessità di agevolare la lettura.

di tempo e denaro). Un altro termine talvolta utilizzato è "exploiters", ma si converrà che la traduzione letterale in italiano non sembra felice.

CAPITOLO 1. AUTORI ED INTERMEDIARI COMMERCIALI: LA DISPARITÀ DI POTERE CONTRATTUALE

1. La storia del diritto d'autore come storia del rapporto tra autori ed intermediari commerciali

1.1. Le origini del diritto d'autore

La storia del diritto d'autore vede come coprotagonisti autori ed editori, soprattutto nel settore librario.

Diritto d'autore e tecnologia sono intrinsecamente legati¹², al punto che sebbene le opere creative e, dunque, il *subject matter* dell'attuale *copyright* possano essere rinvenute già nell'antichità, è solo in un momento molto successivo, con lo sviluppo delle tecnologie nell'Età Moderna, che il diritto d'autore ha potuto svilupparsi¹³, nell'"Era della riproducibilità tecnica"¹⁴ dell'opera. Al contrario di quel che si potrebbe pensare, però, coloro che detenevano la tecnologia necessaria alla pubblicazione e alla diffusione dell'opera sono stati i primi destinatari di tutele giuridiche nell'ambito creativo, anche anteriormente rispetto al primo atto di rango legislativo di diritto d'autore del mondo¹⁵. Infatti, gli esempi di sistemi di privilegi¹⁶, quale quello di Venezia, così come le lettere patenti francesi e inglesi, concedevano agli stampatori, detentori di una tecnologia avanzata per l'epoca e appartenenti alla classe mercantile capitalista, di ottenere

¹² Sul punto, Cfr. R. CASO, *Alle origini del copyright e del droit d'auteur: spunti in chiave di diritto e tecnologia*, in U. IZZO, *Alle origini del copyright e del diritto d'autore: tecnologia, interessi e cambiamento giuridico*, Carocci, Roma, 2010 e G. PASCUZZI, R. CASO, *Il diritto d'autore dell'era digitale*, in G. PASCUZZI, *Il diritto dell'era digitale*, Il Mulino, Bologna, 2020 (2002), pp. 195-234.

¹³ U. IZZO, *Alle origini del copyright e del diritto d'autore: tecnologia, interessi e cambiamento giuridico*, Carocci, Roma, 2010, p. 12.

¹⁴ W. BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, F. Valagussa (a cura di), trad. Enrico Filippini, Einaudi, 2014. Ed. originale: W. BENJAMIN, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Suhrkamp Verlag, Berlin, 1936. Il filosofo tedesco Walter Benjamin (1892-1940) affronta l'argomento dell'evoluzione dell'opera d'arte nel contesto delle (allora) novità della tecnica, con un particolare focus sulle questioni relative a fotografia e cinema. Il filosofo Massimo Cacciari, nella prefazione alla sopra citata edizione del 2014 edita da Einaudi pone l'accento sul fatto che lo studio di Benjamin possa essere considerato una vera e propria "*filosofia della crisi dell'arte*". Queste riflessioni filosofiche rivestono un'importanza fondamentale anche nell'ambito giuridico proprio perché riguardano i presupposti stessi della protezione autoriale.

¹⁵ Per una raccolta di atti di rilievo storico-giuridico di diritto d'autore si veda il progetto "*Primary Sources on Copyright (1450-1900)*" all'indirizzo <<https://www.copyrighthistory.org/cam/index.php>>.

¹⁶ Analisi delle esperienze storiche di diversi ordinamenti giuridici sono presenti in R. DEAZLEY-M. KRETSCHMER-L. BENTLY (a cura di), *Privilege and property: essays on the history of copyright*, OpenBook, Cambridge, 2010.

monopoli su opere o generi letterari a fronte del pagamento di tasse¹⁷. È chiaro, quindi, come la tutela dell'autore sia stata concepita come secondaria rispetto a quella economica dello stampatore, poiché egli usciva di scena dopo la consegna del manoscritto all'editore¹⁸, potendo al più l'autore godere indirettamente delle sanzioni alla ristampa illegittima da parte di terzi non autorizzati.

Persino per quanto riguarda la prima legge sul diritto d'autore, ovvero lo *Statute of Anne*¹⁹ inglese, si discute su chi ne sia il vero beneficiario. Infatti, molti ritengono che il testo mirasse in primo luogo a favorire l'avanzamento della conoscenza nella società²⁰. Altri ne hanno contestato i lodevoli fini, sostenendo che l'atto ambisse a tutelare gli interessi del ceto capitalista degli stampatori londinesi²¹ o che si sarebbe trattato di un semplice atto di regolazione del mercato dei libri²², privo di particolari motivazioni di tutela degli autori²³. Non è un caso, infatti, che il termine "*authors*" compaia nel nome dello Statuto accompagnato da "*or purchasers*" e che non sia quasi mai utilizzato da solo nel testo dello Statuto²⁴. Così, l'unica distinzione tra autori e altri detentori dei diritti sembra stare nella necessità per i secondi di ottenere il consenso dei primi²⁵. Ciononostante, vi è una disposizione in cui emerge un regime nettamente differente per gli autori, poiché proprio nella *Section XI* viene istituito un meccanismo giuridico di cui beneficia (direttamente) solo l'autore²⁶. Su questa norma si tornerà in seguito²⁷, dato che rappresenta la prima disposizione relativa ad una *reversion* di diritti all'autore²⁸,

¹⁷ U. IZZO, *Alle origini del copyright e del diritto d'autore: tecnologia, interessi e cambiamento giuridico*, cit., p. 15 ss.

¹⁸ *Ibid.* p. 93.

¹⁹ *An Act for the Encouragement of Learning, by vesting the Copies of Printed Books in the Authors or purchasers of such Copies, during the Times therein mentioned* (Statute of Anne), 1709.

²⁰ "[...] the primary concern of the legislature lay in the encouragement and advancement of learning" R. DEAZLEY, "Commentary on the Statute of Anne 1710", in *Primary Sources on Copyright (1450-1900)*, L. BENTLY-M. KRETSCHMER (a cura di), 2008, <https://www.copyrighthistory.org/cam/tools/request/showRecord.php?id=commentary_uk_1710>.

²¹ "The 1710 Act may have encouraged learning: that is rather difficult to quantify. [...] But its most immediate effect was that it ensured the continued dominance of English publishing by a few London firms" J. FEATHER, *The Book Trade in Politics: The Making of the Copyright Act of 1710*, in *Publishing History*, vol. 8, fasc. 37, 1980, pp. 19-44, p. 37.

²² L.R. PATTERSON, *Copyright in historical perspective*, Vanderbilt University press, Nashville, Tenn, 1968, p. 143.

²³ Per questo taluni argomentano la continuità dello Statuto rispetto all'assetto giuridico precedente, tra cui L.R. PATTERSON, *Copyright in historical perspective*, cit., p. 143 e J. FEATHER, *Publishing, Piracy and Politics: An Historical Study of Copyright in Britain*, Mansell, 1994, p. 63.

²⁴ L.R. PATTERSON, *Copyright in historical perspective*, cit., p. 146.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ *Ibid.*

²⁷ V. Capitolo 3.

²⁸ Sul tema L. BENTLY-J.C. GINSBURG, «*The Sole Right... Shall Return to the Authors*»: *Anglo-American Authors' Reversion Rights from the Statute of Anne to Contemporary U.S. Copyright*, in *Berkeley Technology Law Journal*, fasc. 25, 3, 2010, p. 1475-1599.

famiglia di meccanismi giuridici cui appartiene anche il diritto di revoca per mancato sfruttamento, oggetto della presente trattazione.

Data l'importanza riservata dalle prime fonti normative in materia alla figura dell'intermediario, non stupisce la diversa denominazione di questa branca del diritto in sistemi di origine anglo-americana, i quali invece di parlare di "diritto d'autore" si riferiscono allo stesso quale *copyright*. Infatti, soprattutto i primi atti antesignani del diritto d'autore hanno poco a che fare con la valorizzazione dell'espressione della personalità dell'autore quale genio creativo, ma, piuttosto, questi si collegano all'opera in quanto tale e allo sfruttamento della stessa da parte di chi ne detiene i mezzi, come tutela contro eventuali usi non autorizzati. La distinzione tra sistemi di *droit d'auteur* e di *copyright* è ancora molto sentita oggi, soprattutto sul fronte dei diritti morali, nonostante i trattati internazionali (o forse proprio a causa della formulazione di questi), sul punto comunque si ritornerà nel prosieguo²⁹.

Per quanto riguarda i rapporti tra autore-editore, il primo contratto conosciuto regolante questa relazione, che è stata ironicamente definita come un matrimonio³⁰, è quello stipulato da Milton e l'editore Simmons per il libro "Paradise Lost"³¹. Lindenbaum riporta e commenta gli elementi fondamentali del contratto, il quale consisteva in un primo pagamento anticipato di £5 e ulteriori tre pagamenti dello stesso importo a seguito delle tre edizioni del libro, che non avrebbero potuto superare le 1500 copie ciascuna³². In cambio l'autore offriva all'editore il manoscritto con "*the full benefitt proffitt & advantage thereof or which shall or may arise thereby*"³³. Non vi sono certezze né sul fatto che il prezzo pagato fosse adeguato³⁴, né sulle effettive ragioni della scelta

²⁹ V. Capitolo 3.6.

³⁰ Lindenbaum in P. LINDENBAUM, *Milton's contract*, in *Cardozo Law's Arts & Entertainment Law Journal*, fasc. 10, 1999, p. 439-454, p. 439 scrive: "*Speak with an author about his or her publisher and you are likely to hear grouching about bad distribution, inadequate advertising, or the tardiness (or even non-existence!) of a paperback edition. Speak with an editor or a publisher's representative and you may well be regaled with accounts of high-strung prima donnas making totally inconsequential last-minute changes or insisting upon jacket-cover colors to match those of a favorite football club. There has always, no doubt, been just such friction between parties entering into a relationship which is, after all, designed for their mutual help, comfort, and of course profit.*"

³¹ J. Milton, *Paradise Lost*, S. Simmons, London, 1667.

³² P. LINDENBAUM, *Milton's contract*, cit., p. 441.

³³ *Ibid.*

³⁴ *Ibid.* 443, Lindenbaum sottolinea l'incertezza della situazione degli autori all'epoca di Milton, che rende ancor più dubbia l'adeguatezza, nel senso di adesione alla media, del prezzo pagato dall'editore. Tuttavia, Lindenbaum evidenzia la presenza di altre clausole che attribuiscono di fatto un certo controllo all'autore e che sono, in questo senso, positive, come quelle riguardanti le modalità di pagamento e le edizioni. R. DEAZLEY, 'Commentary on Milton's Contract 1667', in *Primary Sources on Copyright (1450-1900)*, L. Bently & M. Kretschmer (a cura di), 2008, disponibile all'indirizzo <https://www.copyrighthistory.org/cam/tools/request/showRecord.php?id=commentary_uk_1667>. Deazley sottolinea piuttosto l'iniquità del prezzo pagato e che egli scrivesse per la gloria piuttosto che per il denaro, Deazley cita quindi Lord Camden in *Donaldson v. Becket* (1774) *Hansard*, 1st ser., 17, 1774, pp.

dell'editore e non si sa neppure se fosse mosso da ragionamenti consapevoli o dalla semplice disperazione³⁵. Eppure, anche se Milton non rivendica alcun diritto proprietario sull'opera, è sicuro che il contratto in questione riveste un'importanza fondamentale nella storia del *copyright*, poiché a detta del Commentatore, esso si mostra come un avanguardistico aumento dell'influenza dell'autore prima che a questo venisse offerta una reale tutela autoriale³⁶.

Anche in Italia gli editori ricoprono un ruolo primario nello sviluppo del diritto d'autore. In particolare, è ad alcuni imprenditori del settore della stampa, tra cui Antonio Fortunato Stella, Giuseppe Pomba ed Emilio Treves, nonché all'organizzazione di gruppi di editori ispirati dalle esperienze dei colleghi stranieri, che si deve la lotta per il diritto d'autore³⁷. Invero, tale sforzo non era *in primis* finalizzato a favorire gli autori, ma, piuttosto, all'evitare pratiche anticoncorrenziali di pirateria³⁸. Al contrario, la categoria degli autori italiani rimaneva inerte, probabilmente per una diversità di vedute degli stessi su una serie di argomenti, tra cui la mercificazione delle proprie opere³⁹, sicché, paradossalmente, la Società degli autori nata nel 1882 è frutto della volontà proprio di "editori illuminati" tra cui Barbera e Treves⁴⁰.

Comunque, l'abbandono del sistema dei privilegi legali a favore dell'attribuzione agli autori di diritti soggettivi ha implicato la creazione di uno spazio di autonomia negoziale più ampio per gli stessi⁴¹. Come si vedrà nei paragrafi successivi, però, ciò non significa che autori ed intermediari abbiano lo stesso peso nei propri rapporti contrattuali, anzi. Infatti, se già storicamente si può notare il ruolo di spicco degli intermediari⁴², questo nel rafforzamento del diritto d'autore si è forse persino

953-1003, p. 1000: "*Glory is the reward of science, and those who deserve it, scorn all meaner views: I speak not of the scribblers for bread, who tease the press with their wretched productions; fourteen years is too long a privilege for their perishable trash. It was not for gain, that Bacon, Newton, Milton, Locke, instructed and enlightened the world; it would be unworthy [of] such men to traffic with a dirty bookseller for so much a sheet of a letter press. When the bookseller offered Milton five pound for his Paradise Lost, he did not reject it, and commit his poem to the flames, nor did he accept the miserable pittance as the reward of his labour; he knew that the real price of his work was immortality, and that posterity would pay it.*"

³⁵ *Ibid.*

³⁶ *Ibid.*

³⁷ M.I. PALAZZOLO, *La nascita del diritto d'autore in Italia: concetti, interessi, controversie giudiziarie: (1840-1941)*, Viella, Roma, 2013, p. 10.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ Questa prospettiva sembrerebbe in linea con la corrente di pensiero dell'Arte per l'Arte, che si vedrà in seguito per le sue ripercussioni sul piano contrattuale. V. Capitolo 3.

⁴⁰ M.I. PALAZZOLO, *La nascita del diritto d'autore in Italia: concetti, interessi, controversie giudiziarie: (1840-1941)*, cit., p. 11.

⁴¹ M. BERTANI, *Il contratto di edizione dalla lex mercatoria alla tipizzazione legale*, in *AIDA. Annali italiani del diritto d'autore, della cultura e dello spettacolo*, fasc. XVIII, 2009, p. 258-281, p. 262.

⁴² Palazzolo riassume così la situazione italiana del diritto d'autore tra il 1840 e gli anni del fascismo: "*Protagonismo degli editori, fragilità del mondo intellettuale, persistenza della contraffazione piratesca.*"

amplificato, diventando tanto importante da potersi parlare, più che di diritto d'autore, di "diritto degli editori" o di "diritto degli intermediari commerciali"⁴³.

1.2. Il caso Manzoni – Le Monnier

In Italia, un caso giudiziario risalente⁴⁴ che ha suscitato particolare scalpore e che viene ancora oggi riportato sui manuali di diritto d'autore, è quello che vide contrapporsi l'illustre autore Alessandro Manzoni, e l'editore Felice Le Monnier.

Per riassumere in poche parole una vicenda durata in realtà circa vent'anni, nel 1845 Le Monnier stampò senza autorizzazione un'edizione dei *Promessi Sposi* in Toscana, utilizzando un'edizione del 1832 dell'editore Passigli, risalente a prima che gli autori godessero di una tutela in queste situazioni, ovviamente, il tutto senza fornire alcuna remunerazione allo Scrittore⁴⁵. Manzoni non lamenta solamente il mancato guadagno, ma anche la stessa ristampa non autorizzata di un'edizione che egli pretende non gli sia più associata dal pubblico⁴⁶.

Spesso si analizza l'episodio enfatizzando la sensibilità dell'Autore verso l'esistenza di una proprietà letteraria⁴⁷, e il suo ruolo nello sviluppo del diritto d'autore italiano, parlando di un "Manzoni legislatore"⁴⁸, tuttavia si può sottolineare anche un altro aspetto. Sebbene la causa riguardasse una contraffazione, anche perché non vi erano rapporti contrattuali tra le parti, il contenzioso sembra rappresentare l'arroganza di parte degli editori, e la relativa insofferenza degli autori. Inoltre, si avverte

M.I. PALAZZOLO, *La nascita del diritto d'autore in Italia: concetti, interessi, controversie giudiziarie: (1840-1941)*, cit., p. 11.

⁴³ R. CASO, *Il diritto umano alla scienza e il diritto morale di aprire le pubblicazioni scientifiche. Open Access, «secondary publication right» ed eccezioni e limitazioni al diritto d'autore*, Trento LawTech Research Paper n. 56, 2023, p. 8.

⁴⁴ Altri contenziosi giudiziari poco successivi a Manzoni, ma comunque di grande interesse per la materia, sono illustrati in M.I. PALAZZOLO, *La nascita del diritto d'autore in Italia: concetti, interessi, controversie giudiziarie: (1840-1941)*, cit., c. V.

⁴⁵ La vicenda è riportata in maniera completa, con tanto di atti e corrispondenza in L. MOSCATI, *Alessandro Manzoni avvocato: la causa contro Le Monnier e le origini del diritto d'autore in Italia*, Il Mulino, Bologna, 2017. Per delle illustrazioni più sintetiche della causa, v. L. MOSCATI, *I giuristi e la tutela degli autori nell'Italia Unita: tra storia e diritto*, in A. SCIUMÈ-E. FUSAR POLI (a cura di), «Afferrare... l'inafferrabile»: i giuristi e il diritto della nuova economia industriale fra Otto e Novecento : atti della Giornata di studi storici e giuridici Brescia, 11 maggio 2012, Giuffrè, Milano, 2013, oppure L. MOSCATI, *Diritti d'autore: storia e comparazione nei sistemi di civil law e di common law*, Giuffrè Francis Lefebvre, Milano, 2020, c. V.

⁴⁶ M.I. PALAZZOLO, *La nascita del diritto d'autore in Italia: concetti, interessi, controversie giudiziarie: (1840-1941)*, cit., p. 21.

⁴⁷ In effetti questa sensibilità appare chiaramente in una sua epistola: A. MANZONI, *Lettera di Alessandro Manzoni al signor professore Girolamo Boccardo intorno ad una questione di così detta proprietà letteraria*, 1860.

⁴⁸ L. MOSCATI, *Diritti d'autore: storia e comparazione nei sistemi di civil law e di common law*, cit., p. 177.

chiaramente il desiderio di Manzoni di avere un controllo su ciò che circola a proprio nome e non solo per mere questioni economiche.

2. La prospettiva kantiana sul ruolo dell'editore

Immanuel Kant è tra i filosofi che più hanno contribuito allo sviluppo del diritto d'autore, in particolare si ritiene che egli abbia influito sulla nascita della c.d. *personality theory*⁴⁹ ed alcuni ritengono che il suo pensiero ne costituisca una "base filosofica"⁵⁰. In effetti, Kant è da molti ritenuto il precursore dei diritti morali nell'ambito del diritto d'autore⁵¹. Tuttavia, in questo contesto, risulta estremamente rilevante la sua prospettiva sul ruolo dell'editore e del suo rapporto con l'autore, la quale può essere rinvenuta nel suo saggio *L'illegittimità della ristampa dei libri*⁵². In questo testo, il filosofo sviluppa un sillogismo per confermare l'illiceità della ristampa non autorizzata, come quella vista nel caso Manzoni, ma nella sua argomentazione elabora concetti che avranno un impatto decisivo nello sviluppo del diritto d'autore, soprattutto nell'Europa Continentale⁵³.

A ben vedere, questo scritto risulta fondamentale per comprendere la natura del rapporto tra autori ed editori, ma ciò può essere generalizzato in quanto altrettanto valido anche per altre tipologie di intermediari, nonché diversi settori creativi. In primo luogo, si tratta di una testimonianza diretta di un luminare che, oltre ad essere un filosofo rinomato, è anche un autore, uno scrittore che offre una prospettiva storica, seppur in un certo senso ancora attuale, delle necessità e del ruolo degli autori letterari.

⁴⁹ Cfr. W. FISHER, *Theories of Intellectual Property*, in S.R. MUNZER (a cura di), *New Essays in the Legal and Political Theory of Property*, Cambridge University Press, 2001, p. 171 e L. ZEMER, *On the Value of Copyright Theory*, 2006, p. 13, <<https://dx.doi.org/10.2139/ssrn.1657855>>.

⁵⁰ P. KAMINA, *Author's Right as Property: Old and New Theories*, in *Journal of the Copyright Society of the U.S.A.*, fasc. 48, 3, 2001, p. 383–448, p. 414.

⁵¹ Tra i più importanti studiosi di questo filosofo nell'ambito del diritto d'autore giova menzionare Strömholm, il quale in S. STRÖMHOLM, *Le droit moral de l'auteur, en droit allemand, français et Scandinave, avec un aperçu de l'évolution internationale, étude de droit comparé, t. I, L'évolution historique et le mouvement international, t. II, 1, Le droit moderne*, in *Revue internationale de droit comparé*, fasc. 19, 3, 1967 sostiene che per quanto il pensiero di Kant condivide molti elementi con quello dei personalisti, non si possa dire che egli abbia formulato una teoria della personalità o dei diritti morali in senso stretto.

⁵² I. KANT, «Von der Unrechtmäßigkeit des Büchernachdrucks», *Berlinische Monatsschrift* 05 (Mai), 1785, pp. 403-417. Traduzione italiana dall'originale tedesco a cura di M.C. PIEVATOLO, disponibile all'indirizzo web <https://btfp.sp.unipi.it/dida/kant_7/ar01s06.xhtml#ftn.idm1344>

⁵³ Secondo Kamina, in *Author's Right as Property: Old and New Theories*, cit., l'influenza di Kant è stata decisamente maggiore in Germania rispetto alla Francia, dove, seppur ad uno stadio embrionale, era già riconosciuto un concetto di diritto morale nel vigente sistema di proprietà letteraria e dove lo sviluppo delle teorie personaliste si deve piuttosto a Bertauld e Morillot. L'Autore nota, tuttavia, che Kant è stato citato da Renouard e Morillot ed in questo senso non si può negare il suo ruolo anche nel contesto francese.

In secondo luogo, la riflessione kantiana, sebbene faccia riferimento anche a concetti giuridici⁵⁴, inserisce un aspetto extra-giuridico, strettamente connesso alla sfera morale. Nel trattare l'argomento, infatti, Kant parte dal presupposto che in capo all'autore permanga sempre la proprietà sui propri pensieri⁵⁵, per poi sviluppare nella premessa maggiore del sillogismo, l'idea che l'edizione sia la "conduzione di un negozio in nome di un altro"⁵⁶.

Il *negozio* in questione, stando al filosofo, è un discorso⁵⁷ tra l'autore-scrittore e il suo pubblico. Da qui, il ruolo dell'editore diventa quello di "portavoce autorizzato"⁵⁸, ovvero è grazie all'editore che l'autore riesce a rendere pubblico il proprio discorso, per il suo tramite⁵⁹. Questo non aggiunge nulla di suo e pertanto non risponde di nulla⁶⁰, essendo lo stesso solo un intermediario⁶¹. Ciononostante, è interessante notare come per Kant il vero danneggiato dalla ristampa illegittima non sia l'autore, ma l'editore, cui era stato ceduto il diritto alla conduzione del negozio⁶².

⁵⁴ Non manca, infatti, l'utilizzo di termini riferiti all'ambito giuridico quali "diritto", "contratto", "alienazione", Kant cita inoltre la giurisprudenza romana.

⁵⁵ I. KANT, « Von der Unrechtmäßigkeit des Büchernachdrucks», cit., trad. M.C. PIEVATOLO "la proprietà dello scrittore sui suoi pensieri (se pure si conceda che essa abbia luogo secondo diritti esterni) rimane a lui indipendentemente dalla ristampa".

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ *Ibid.*, "In un libro, in quanto scritto, l'autore parla al suo lettore; e chi lo ha stampato non parla, tramite la sua copia, per se stesso, ma totalmente in nome dello scrittore.". Il tema del discorso accostato alla figura dell'autore (*rectius*, alla "funzione-autore") ritorna in maniera diversa durante una conferenza datata tenuta da Michel Foucault il 22 febbraio 1969 al *Collège de France* e intitolata "Qu'est - ce qu'un auteur?", riportata in M. FOUCAULT, *Scritti letterari*, trad. C. Milanese, Feltrinelli Editore, Milano, 2021.

⁵⁸ M.C. PIEVATOLO, *Approfondimento: il dibattito illuministico sul diritto d'autore in Germania*, disponibile all'indirizzo web <<http://btfp.sp.unipi.it/dida/fpa/ar01s05.xhtml#Kantdue>>.

⁵⁹ I. KANT, « Von der Unrechtmäßigkeit des Büchernachdrucks», cit.

⁶⁰ *Ibid.*, trad. M.C. PIEVATOLO, "Lo stampatore presenta l'autore in quanto parla pubblicamente (*öffentlich*) e media soltanto la consegna di questo discorso al pubblico. La copia di questo discorso, in manoscritto o a stampa, può appartenere a chiunque; dunque usarla per sé o farne commercio è un affare che ogni suo proprietario può compiere a proprio nome e a sua discrezione. Soltanto far parlare qualcuno pubblicamente (*öffentlich*), portare il suo discorso come tale nel pubblico, significa parlare in suo nome e nello stesso tempo dire al pubblico: "Per mio tramite uno scrittore fa riportare letteralmente questo o quello, fa insegnare etc. Io non rispondo di nulla, nemmeno della libertà che si prende nel parlare in pubblico per mio tramite; io sono solo l'intermediario che permette di raggiungervi"; questo è senza dubbio un negozio che si può compiere solo in nome di un altro e mai in nome proprio (come editore). È vero che l'editore acquisisce a suo nome lo strumento muto della consegna di un discorso dell'autore al pubblico; ma portare nel pubblico tramite la stampa il discorso pensato e così mostrarsi come colui per il cui tramite l'autore gli parla, questo lo può fare solo in nome di un altro."

⁶¹ Si noti che l'uso del termine "intermediario" nel saggio kantiano giustifica ulteriormente la scelta lessicale compiuta in questo elaborato di utilizzare il termine "intermediari" per indicare l'insieme degli attori economici che sfruttano i diritti dell'autore (editori, case discografiche, ecc.) nell'assenza di un termine univocamente riconosciuto per indicare l'insieme degli stessi.

⁶² I. KANT, cit., trad. M.C. PIEVATOLO, "Da questa ragione segue anche che non viene leso l'autore, ma il suo editore autorizzato. Infatti, perché l'autore ha ceduto interamente e senza riserva all'editore il suo diritto in merito all'amministrazione del suo negozio col pubblico, e anche quello di disporre altrimenti, questi

Da tale visione della creazione autoriale e del ruolo degli editori ci si può quindi porre un'ulteriore questione, ovvero quella relativa al mancato compimento della missione di intermediario. Infatti, se l'autore ha bisogno dell'editore in affinché il proprio pensiero possa giungere al pubblico e quindi diventare discorso, ecco che se l'intermediario non permette la divulgazione di quest'ultimo, l'autore non riesce ad esprimere una parte di sé. Questa chiave di lettura del funzionamento dei mercati culturali offre sicuramente un forte argomento a favore dell'istituto oggetto della presente trattazione, ed invero ne enfatizza un aspetto morale, come meglio si vedrà nei capitoli successivi.

A queste considerazioni, inoltre, si potrebbe forse aggiungere che con Kant finalmente il pubblico diventa, in punta di piedi, un attore del sistema diritto d'autore, nonché parte della stessa giustificazione di questo. Pievatolo sottolinea il ruolo del pubblico nella produzione kantiana notando come gli interessi dell'intermediario rilevino solo nella misura in cui questi facilitino la diffusione del testo, mentre in caso contrario è l'interesse del pubblico a prevalere⁶³. Questo può apparire come un'avanguardistica anticipazione di teorie giustificative del diritto d'autore più recenti, quali la *cultural theory*⁶⁴, sebbene per Kant il pubblico rilevi esclusivamente nell'interesse dell'autore.

Dunque, si può cogliere la complessità del ruolo dell'intermediario da un punto di vista etico, ma anche economico e pratico, poiché le sue scelte hanno un forte impatto sia sugli autori che sul pubblico. Ciò può essere ben sintetizzato nell'espressione "*two-way medium of information*" utilizzata da Ploman e Hamilton per riferirsi al fatto che essi permettono l'uscita di materiale intellettuale e l'ingresso di introiti economici, regolando, quindi, il flusso di contenuti che arriva al pubblico e la remunerazione dei creatori⁶⁵. Conviene quindi, a questo punto, effettuare un'analisi economica del rapporto tra autori ed intermediari.

soltanto è proprietario della sua conduzione, e il ristampatore danneggia, nel suo diritto, l'editore e non lo scrittore."

⁶³ M.C. PIEVATOLO, *Approfondimento: il dibattito illuministico sul diritto d'autore in Germania*, Cit.

⁶⁴ Per una descrizione dei fondamenti della teoria, v. W. FISHER, *William Fisher, CopyrightX: Lecture 10.1, Cultural Theory: Premises*, The Berkman Klein Center for Internet & Society, Youtube, 2015, <<https://www.youtube.com/watch?v=sFiKtoE9huA>>.

⁶⁵ E.W. PLOMAN-L.C. HAMILTON, *Copyright: Intellectual Property in the Information Age*, Routledge & Kegan Paul, 1980, p. 191.

3. La teoria economica e l'*harmony of interests*

Nell'identificare la relazione tra autori ed intermediari, nel tempo, si è fatta strada la tesi dell'*harmony of interests*, vale a dire un assunto della teoria economica⁶⁶ del diritto d'autore che evidenzia appunto l'armonia e la simmetria delle finalità di autori ed intermediari. Gli argomenti a favore di questa ricostruzione si concentrano in particolare sugli incentivi che muovono autori ed intermediari, i quali si sostanzierebbero nel profitto economico dato dalla differenza tra ricavi e costi⁶⁷. Per la maggior parte degli aderenti alla teoria economica del diritto d'autore, quindi, i tre "attori" del diritto d'autore (autori, intermediari, utenti) finiscono per essere principalmente due, basate sulle regole della microeconomia: da un lato si ha l'offerta (*supply side*), che rappresenta al contempo autori ed intermediari, e dall'altra la domanda degli utenti, ovvero del pubblico⁶⁸. Come evidenziato dagli esponenti più rilevanti di questo filone, si tratta certamente di una semplificazione che non tiene conto di molti elementi⁶⁹, ciononostante tanto basta per offrire una valutazione del diritto d'autore nei mercati culturali.

Sicuramente questa prospettiva enfatizza un aspetto molto importante dei mercati creativi, ovvero il fatto che il successo degli intermediari comporti anche il successo degli autori e (parzialmente) viceversa. Ma stanno veramente così le cose? Innanzitutto, si può osservare che gli intermediari possono ridurre il rischio diversificando, nel senso che possono detenere diritti da una pluralità di autori⁷⁰, quindi

⁶⁶ In particolare, v. W.M. LANDES-R.A. POSNER, *An Economic Analysis of Copyright Law*, in *The Journal of Legal Studies*, fasc. 18, 2, 1989, p. 325–363.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 326-327, "The resulting difference between price and marginal cost, summed over the number of copies sold, will generate revenues to offset the cost of expression." Tali costi di espressione includono non solo quelli relative alla creazione dell'opera, in termini di tempo e denaro, ma anche i costi imputabili all'intermediario, come, nel caso dell'edizione letteraria, per l'editing, la stampa e la diffusione dell'opera-libro.

⁶⁸ M. KRETSCHMER, E. DERCLAYE, M. FAVALE e R. WATT, *The Relationship between Copyright and Contract Law: A Review commissioned by the UK Strategic Advisory Board for Intellectual Property Policy (SABIP)*, 2010, p. 19.

⁶⁹ M. LANDES-R.A. POSNER, p. 327, "To simplify the analysis, we ignore any distinction between costs incurred by authors and by publishers, and therefore use the term "author" (or "creator") to mean both author and publisher. In doing this we elide a number of interesting questions involving the relation between author and publisher. For example, do such principles as *droit moral*, entitling authors to reclaim copyright from assignees after a fixed period of years or entitling artists to royalties on resales of their art by initial (or subsequent) purchasers, increase or reduce the incentive to create new works? The answer suggested by economic analysis is that, contrary to intuition, such principles reduce the incentive to create by preventing the author or artist from shifting risk to the publisher or dealer. A publisher (say) who must share any future speculative gains with the author will pay the author less for the work, so the risky component of the author's expected remuneration will increase relative to the certain component. If the author is risk averse, he will be worse off as a result. However, we do not explore such matters in this article."

⁷⁰ R. TOWSE, *Copyright Reversion in The Creative Industries: Economics and Fair Remuneration*, in *Columbia Journal of Law & the Arts*, fasc. 41, 3, 2018, p. 467–490, p. 479.

la relazione non è biunivoca, e nell'ipotesi in cui l'intermediario dovesse dubitare del successo commerciale dell'opera di un autore, potrebbe decidere di smettere di investire sullo stesso (sia in termini di sfruttamento che di promozione) e puntare, invece, su altri autori. Questo può avere ripercussioni molto negative sull'autore "abbandonato" ed è qui che può entrare in gioco la tutela oggetto della trattazione.

Inoltre, è necessario considerare le ulteriori necessità di entrambe le categorie che non permettono una totale *reductio ad unum*, cioè, come anticipato, è riconosciuto dagli stessi fautori della teoria. Effettivamente, studi empirici attenti alle realtà contrattuali e di mercato dei settori creativi hanno messo in dubbio la validità di questi assunti⁷¹, enfatizzando anche la questione della gestione del rischio⁷². Tali studi, rimarcando lo schema *winner-takes-all* delle industrie creative⁷³, concludono che un allineamento di incentivi tale da potersi parlare di *harmony of interests* è accettabile solamente per i (pochi) *bestselling artists*, per i quali gli stessi potrebbero decidere di assegnare contrattualmente un maggiore rischio agli intermediari o, d'altra parte, questi ultimi potrebbero scegliere di dividerlo (tramite un sistema di *royalties*) o di acquistarlo (tramite *buy-out*)⁷⁴. Per la maggior parte degli autori, invece, la situazione è più tragica, come si analizzerà nel seguente paragrafo. Infine, non si possono negare le divergenze nelle finalità che muovono intermediari e autori, poiché per i primi, vi possono essere altri obiettivi, ma vi sarà un preminente scopo economico, mentre per i secondi oltre agli interessi patrimoniali, è fondamentale creare opere di qualità ed essere pubblicati così da arrivare al pubblico⁷⁵, ma possono anche essere spinti da un

⁷¹ M. KRETSCHMER *et al.*, *The Relationship between Copyright and Contract Law*, Cit., p. 66 ss.

⁷² Invero, gli stessi Landes e Posner ammettono la mancata analisi della distribuzione del rischio, v. nota 54.

⁷³ Per uno studio economico ed empirico del fenomeno dei *bestsellers* e *blockbusters* nei settori culturali e dell'intrattenimento v. W.D. WALLS, *Bestsellers and Blockbusters: Movies, Music, and Books*, in *Handbook of the Economics of Art and Culture*, Elsevier, 2014, vol. 2., p. 185–213.

⁷⁴ M. KRETSCHMER *et al.*, *The Relationship between Copyright and Contract Law*, Cit., p. 66.

⁷⁵ Scrive Groscheide in W. GROSHEIDE, *Copyright Law from a User's Perspective: Access Rights for Users*, in *European Intellectual Property Review*, fasc. 23, 2001, p. 322: "For authors the importance is appearing in print, making works of good quality or reaching a particular audience. From their side, publishers will have one or more of the following motives: to fulfil certain social, cultural and political needs and simultaneously to optimise financial revenue and economic efficiency. Moreover, in terms of organisational objectives, publishers being interested in the supply to the market of information goods, tend to become larger, to develop a good image and to compete with other publishers."

approccio del tipo *Art for Art's sake*⁷⁶ (*Arte per l'Arte*), che può avere forti ripercussioni anche economiche⁷⁷ e nei contratti tra le due parti⁷⁸.

4. La realtà oltre la teoria: la diversità nei poteri contrattuali e le dinamiche delle industrie creative

Le teorie relative al rapporto tra autori ed intermediari, pur offrendo una base per la regolazione giuridica, non sono però sufficienti per comprendere a pieno il fenomeno e per valutare l'opportunità di interventi sui rapporti contrattuali. Pertanto, risulta essenziale esaminare in concreto la situazione dei creatori, la prassi contrattuale e le dinamiche che determinano le specificità non solo del mercato culturale nel suo complesso, ma anche delle singole *industries*.

4.1. Lo sbilanciamento del potere contrattuale

Come riconosciuto dalla stessa direttiva CDSM⁷⁹, la maggior parte degli autori (e degli interpreti ed esecutori) si trova in una posizione di svantaggio nel contrattare con

⁷⁶ Il concetto può essere così riassunto: "L'art pour l'art signifie, pour les adeptes, un travail dégagé de toute préoccupation autre que celle du beau en lui-même." T. GAUTIER, *L'art moderne*, M. Lévy frères, Paris, 1856, p. 151. Espandendo questa *summa*, si possono osservare delle diverse declinazioni: "With respect to the nature and function of the artist and of the artistic process, there were four major theses that Art for Art's Sake defended:

1. The artist is different from other men in having a predominance of sensuous intuition or creative imagination.

2. An artist is a specialist in the techniques of his own art, and insofar as a man is a philosopher, scientist, moralist, propagandist, etc., he is not an artist.

3. Great art is not created by men of high moral character.

4. Artistic creation is the highest end of life." I. SINGER, *The Aesthetics of «Art for Art's Sake»*, in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, fasc. 12, 3, 1954, p. 343–359, p. 344. Di questo concetto, di fondamentale importanza nella filosofia estetica, sebbene sia nato da artisti e non filosofi (*ibid.*), sono presenti, ad esempio, in A.H. HANNAY, *The Concept of Art for Art's Sake*, in *Philosophy*, fasc. 29, 108, 1954, p. 44–53 e A. SCHAFER, *Théophile Gautier and «L'Art Pour L'Art»*, in *The Sewanee Review*, fasc. 36, 4, 1928, p. 405–417.

⁷⁷ In proposito, una critica risalente nel periodico "The Art World" contestava agli artisti aderenti a questa corrente di pensiero di essere dei parassiti che vivono a spese di altri. *Art for Art's Sake: Its Fallacy and Viciousness*, in *The Art World*, fasc. 2, 2, 1917, p. 98–102, p. 98.

⁷⁸ R.E. CAVES, *Contracts Between Art and Commerce*, in *Journal of Economic Perspectives*, fasc. 17, 2, 2003, p. 73–83, p. 74.

⁷⁹ Il considerando n. 72 della Direttiva UE 2019/790 (CDSM) recita: "Gli autori e gli artisti (interpreti o esecutori) si trovano tendenzialmente in una posizione contrattuale più debole quando concedono una licenza o trasferiscono i loro diritti, anche attraverso le proprie società, ai fini dello sfruttamento in cambio di una remunerazione, e tali persone fisiche necessitano della protezione prevista dalla presente direttiva per poter beneficiare appieno dei diritti, armonizzati a norma del diritto dell'Unione. Tale necessità di protezione non sussiste nei casi in cui la controparte contrattuale agisce in qualità di utente finale e non

i propri intermediari. Se è vero che la disparità del potere delle parti è fisiologica al punto da poter costituire “l’anima del contratto”⁸⁰, in molti casi nelle industrie creative tale sbilanciamento contrattuale può essere problematico, poiché rafforzato da una serie di fattori.

In primo luogo, bisogna considerare che, nonostante il crescente fenomeno della disintermediazione⁸¹, normalmente il creatore necessiterà di un intermediario per poter monetizzare la propria creazione⁸². Per questo, talvolta, si può creare una situazione di vera e propria dipendenza, poiché senza i mezzi dell’intermediario, il creatore può faticare, o addirittura essere impossibilitato ad ottenere un introito economico per il proprio lavoro creativo, oppure ancora, oltre alle finalità economiche, a realizzare il proprio scopo di costruire quel dialogo con il pubblico. Come già anticipato, questa dipendenza non è reciproca, poiché, anzi, un intermediario tende a diversificare il rischio su più autori e opere⁸³.

Un secondo elemento da prendere in considerazione è la possibile asimmetria informativa nel rapporto tra le parti. I creatori meno esperti, infatti, sovente non conoscono il valore della propria opera e non riescono a quantificare l’indotto economico che queste possono generare, accettando quindi termini particolarmente sfavorevoli⁸⁴. La questione è riconosciuta dalla stessa Commissione Europea, che, pur riconoscendo le conseguenze negative di tale asimmetria per gli autori, ha però ritenuto più proporzionato una “soluzione” *ex post* al problema informativo⁸⁵. D’altra parte, però, si osserva il fatto che nelle industrie creative il tema dell’informazione si declina in

sfrutta l’opera o l’esecuzione in sé, il che potrebbe, ad esempio, verificarsi nel caso di alcuni contratti di lavoro.”

⁸⁰ R. CASO, *Digital rights management: il commercio delle informazioni digitali tra contratto e diritto d’autore*, CEDAM, Padova, 2004, p. 72.

⁸¹ V. Capitolo 1.1.6.1.

⁸² Come illustrato da Chanan in M. CHANAN, *From Printing to Streaming: Cultural Production under Capitalism*, Pluto Press, Londra, 2022, pp. 6-7, è interessante notare come Marx in K. MARX, *Il capitale. Ediz. integrale*, Newton Compton Editori, 2015 consideri la produzione creativa come qualcosa che sfugge alla domanda capitalista di controllo sul lavoro, trattandosi di “*free unalienated labour*” e solo in un momento successivo il creatore diventa mercante.

⁸³ R. TOWSE, *Copyright Reversion in The Creative Industries: Economics and Fair Remuneration*, cit., p. 479.

⁸⁴ L. ATTOLICO, L’equa remunerazione degli autori ed artisti, in A. PAPA (a cura di), *Il diritto d’autore nell’era digitale*, Giappichelli, Torino, 2019, p. 92.

⁸⁵ “*However, EU intervention on copyright contract law concerning fair and unfair clauses raises questions at this stage in terms not only of proportionality and contractual freedom but also of its articulation with the very different approaches in MS and differences between the creative sectors. Therefore, the scope of this IA covers ex-post aspects linked with lack of transparency and unbalanced bargaining positions.*” COMMISSIONE EUROPEA, *Commission Staff Working Document - Impact Assessment on the modernisation of EU copyright rules - Part 1*, 14 settembre 2016, p. 177 <<https://digital-strategy.ec.europa.eu/en/library/impact-assessment-modernisation-eu-copyright-rules>>. La questione dell’asimmetria informativa è stata affrontata, infatti, solamente con meccanismi successivi alla stipulazione del contratto, come l’obbligo di trasparenza *ex art.* 19 CDSM.

una maniera peculiare, poiché esse sono caratterizzate da una forte incertezza relativamente al successo effettivo delle opere⁸⁶, persino per gli intermediari, al punto che c'è chi ha parlato in questo senso di "ignoranza simmetrica"⁸⁷.

Il terzo fattore di rilievo che determina la posizione svantaggio della maggior parte dei creatori nei rapporti contrattuali sta nel fatto che i mercati creativi sono caratterizzati da una sovrapproduzione che rende asimmetriche domanda ed offerta⁸⁸. In un tale contesto, quindi, gli intermediari assumono un ulteriore ruolo in opposizione a quello degli autori (in questo, dunque si evidenzia ulteriormente l'inadeguatezza dell'assunto dell'*harmony of interests*) ovvero quello di *gatekeeper*⁸⁹ che selezionano ciò che ha più probabilità di poter avere successo nel mercato. Per i bestsellers, come già esaminato, le dinamiche sono differenti e si risolvono in un potere contrattuale più equilibrato tra le parti o addirittura sbilanciato dalla parte del *bestselling author*. Eppure, anche per quest'ultima categoria di creatori è necessario considerare che la loro qualifica data dalla fama e dagli alti numeri di vendite può essere apprezzata solamente in un momento successivo, nel senso che l'autore di un *best seller* almeno per la prima opera di propria creazione non gioverà di un maggiore potere contrattuale, ma anzi avrà bisogno della fiducia di un intermediario. Un esempio particolarmente efficace è quello dell'autrice J.K. Rowling, cui si deve la creazione di *Harry Potter* nonché delle opere di vario genere e l'indotto commerciale a questo collegato. L'autrice dei *best sellers* per antonomasia, infatti, non ha goduto subito di successo, anzi non è stato semplice per lei ottenere la pubblicazione del proprio manoscritto⁹⁰.

Un quarto possibile fattore a favore degli intermediari è da alcuni rinvenuto nello stesso sistema del diritto d'autore. Ad esempio, D'Agostino sostiene che a differenza di quanto percepito da molti, la legislazione sul tema, ed in particolare trattati internazionali quali la Convenzione di Berna per la protezione delle opere letterarie e artistiche⁹¹, sia più focalizzata sulla tutela dello sfruttamento economico piuttosto che degli autori⁹². L'assetto legislativo del diritto d'autore, soprattutto quello dei sistemi di

⁸⁶ Questo è uno dei presupposti che hanno ispirato il meccanismo di *termination* statunitense, cfr. Capitolo 3.3.

⁸⁷ (trad.) R.E. CAVES, *Contracts Between Art and Commerce*, cit., p. 75.

⁸⁸ M. KRETSCHMER *et al.*, *The Relationship between Copyright and Contract Law*, Cit., p. 66.

⁸⁹ *Ibid.*

⁹⁰ A. FLOOD, *JK Rowling says she received 'loads' of rejections before Harry Potter success*, in *The Guardian*, 24 marzo 2015, disponibile all'indirizzo <<https://www.theguardian.com/books/2015/mar/24/jk-rowling-tells-fans-twitter-loads-rejections-before-harry-potter-success>>.

⁹¹ Convenzione di Berna per la protezione delle opere letterarie e artistiche del 9 settembre 1886, completata a Parigi il 4 maggio 1896, riveduta a Berlino il 13 novembre 1908, completata a Berna il 20 marzo 1914 e riveduta a Roma il 2 giugno 1928, a Bruxelles il 26 giugno 1948, a Stoccolma il 14 luglio 1967 e a Parigi il 24 luglio 1971.

⁹² G. D'AGOSTINO, *Copyright, contracts, creators: new media, new rules*, Edward Elgar Publishing Limited, Cheltenham, 2010, p. 6.

tradizione anglo-americana, ha, inoltre, favorito la crescita del potere privato delle grandi società che sfruttano diritti d'autore⁹³, a discapito della crescita culturale e della diversità dei contenuti⁹⁴. Ne risulta quasi automaticamente che questo controllo si ripercuota non solo sulla società nel suo complesso, ma anche sui singoli autori che proprio per questo sentono di doversi rivolgere a chi ha più potere, creando una sorta di circolo vizioso.

Le conseguenze negative sugli autori sono chiare, ma a queste bisogna aggiungere il fatto che spesso i contratti delle industrie creative tendono ad avere una durata particolarmente lunga, al fine di abbattere i costi di transazione⁹⁵.

4.2. Il funzionamento delle principali industrie creative e i diritti connessi

Per valutare al meglio gli interventi legislativi nell'ambito dei rapporti contrattuali tra creatori ed intermediari è necessario analizzare, seppur brevemente, le peculiarità di ciascuna filiera, tenendo conto della varietà dei modelli di business e della pluralità di diritti in gioco.

Infatti, in questi contesti la complessità del sistema non si limita al diritto d'autore, entrando in gioco nel contesto dell'elaborazione e della distribuzione della creazione anche i diritti connessi. Alcuni parlano al riguardo proprio di diritti degli intermediari, nel senso di diritti propri di coloro che mettono in relazione autori e pubblico⁹⁶, in realtà questa spiegazione non è del tutto adeguata, considerando che il diritto *sui generis* sulle banche dati e le *performance* di folklore sono due esempi di casi che sfuggono a questa definizione⁹⁷. Altri, riconoscono la pluralità di fini dei diritti

⁹³ F. MACMILLAN, *Copyright and corporate power*, in R. TOWSE, *Copyright in the cultural industries*, Elgar, Cheltenham, 2002, p. 107.

⁹⁴ *Ibid.* 109 ss.

⁹⁵ G.A. RUB, *Stronger than Kryptonite? Inalienable Profit-Sharing Schemes in Copyright Law*, in *Harvard Journal of Law and Technology*, fasc. 27, 2013, p. 49-133, p. 70.

⁹⁶ Scrive Pandey in D.S. PANDEY, *Theory of Neighbouring Rights*, 2005, accessibile all'indirizzo <https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=838724>: "Related rights or neighbouring rights differ from Copyright in that they belong to owners regarded as intermediaries in the production, recording or diffusion of works. The link with copyright is due to the fact that the three categories of related rights owners are auxiliaries in the intellectual creation process since they lend their assistance to authors in the communication of the latter's works to the public. A musician performs a musical work written by a composer; an actor performs a role in a play written by a playwright; producers of phonograms – or more commonly "the record industry" – record and produce songs and music written by authors and composers, played by musicians or sung by performers; broadcasting organizations broadcast works and phonograms on their stations. This basic characteristic of neighbouring rights as intermediary rights makes them distinct from Copyright."

⁹⁷ R. PENNISI, *L'applicazione della Direttiva Copyright in Digital Single Market ai diritti connessi*, in *AIDA. Annali italiani del diritto d'autore, della cultura e dello spettacolo*, fasc. 28, 2019, pp. 179–207, p. 189.

connessi, dividendo in particolare tra quelli che tutelano l'investimento economico o tecnico e quelli che invece sono collegati ad attività di natura artistica o intellettuale⁹⁸. È pertanto forse più opportuna la classificazione di Spedicato⁹⁹, che si riferisce ai diritti connessi come ad una categoria eterogenea che include “diritti funzionalmente connessi”¹⁰⁰, cioè quelli più strettamente collegati agli intermediari per come sono stati definiti in questo elaborato, “diritti artisticamente connessi”¹⁰¹ e “diritti tipologicamente connessi”.

A livello europeo, nel tempo, è diventato ricorrente¹⁰² il ricorso allo strumento dei diritti connessi, quale “panacea”¹⁰³ spesso inadeguata. Tale soluzione è stata recentemente criticata soprattutto in riferimento all'art. 15 della direttiva CDSM (il c.d. *Press publishers' right*)¹⁰⁴. In relazione allo sviluppo dei diritti connessi, Falce parla di una “*deriva espansiva del sistema*”¹⁰⁵. Anche nel rapporto con gli autori, è lecito chiedersi se nell'ordinamento non si sia giunti ad una superfetazione della protezione giuridica degli intermediari, poiché, come precedentemente esaminato, essi si trovano a priori in una situazione di netto vantaggio nella contrattazione con gli autori.

Come segnalato nell'introduzione, il presente elaborato utilizza il termine “intermediari” per riferirsi al complesso di individui o imprese che sfruttano i diritti sulle opere, nel prosieguo quindi si esamineranno a titolo esemplificativo¹⁰⁶ alcuni settori

⁹⁸ P. DODARO, *I diritti connessi e il ruolo degli enti intermediari*, in E. BATTELLI (a cura di), *Diritto privato dello spettacolo: opere, contratti, tutele*, Giappichelli, Torino, 2020, p. 62.

⁹⁹ G. SPEDICATO, *Principi di diritto d'autore*, Il Mulino, Bologna, 2020, capitolo 7.

¹⁰⁰ Cioè quelli più strettamente collegati agli intermediari per come sono stati definiti in questo elaborato.

¹⁰¹ Su cui si ritornerà nell'affrontare l'argomento dei *performer*. Cfr. Capitolo 2.2.

¹⁰² Per un'analisi sul tema C. SGANGA, *Evoluzioni e trasformazioni dei diritti connessi nei percorsi di armonizzazione del diritto d'autore europeo*, in *Rivista di Diritto Industriale*, 3, 2021, p. 146 e C. SGANGA, *The Many Metamorphoses of Related Rights in EU Copyright Law: Unintended Consequences or Inevitable Developments?*, in *GRUR International*, fasc. 70, 9, 2021, p. 821–833.

¹⁰³ V. MOSCON, *Neighbouring Rights: In Search of a Dogmatic Foundation. The Press Publishers' Case*, in Max Planck Institute for Innovation & Competition Research Paper No. 18-17, 2018, p. 2.

¹⁰⁴ Tra i tanti: V. MOSCON, *Neighbouring Rights: In Search of a Dogmatic Foundation. The Press Publishers' Case*, cit.; R. PENNISI, *L'applicazione della Direttiva Copyright in Digital Single Market ai diritti connessi*, cit.; V. FALCE, M.L. BIXIO, *Verso un nuovo diritto connesso a favore degli editori on line. Brevi note su recenti derive (iper)-protezionistiche*, 2017, disponibile all'indirizzo <<http://www.dimt.it/wp-content/uploads/2016/09/Paper-Ancillary-copyright.pdf>>.

¹⁰⁵ V. FALCE, *La modernizzazione del diritto d'autore*, Giappichelli, Torino, 2012, p. 168. La stessa Autrice, in un articolo nel quale analizza la proposta del *press publishers' right* europeo, parla anche del rischio di “*derive (iper)-protezionistiche*” a danno del pubblico, V. FALCE, M. L. BIXIO, *Verso un nuovo diritto connesso a favore degli editori on line. Brevi note su recenti derive (iper)-protezionistiche*, cit.

¹⁰⁶ Sono riportati in questa sede solo alcuni settori che sono nella comune esperienza quelli che per primi si possono associare alla categoria delle “*Creative industries*” tradizionali, tuttavia come riconosciuto nell'introduzione, questa espressione tende oramai a combaciare a grandi linee con l'ambito di applicabilità del diritto d'autore stesso. Pertanto, ciò non esclude che i discorsi in esame siano applicabili anche ad altri contesti, come quello della produzione accademica (v. *Infra* Capitolo 1.6.2). Un discorso particolarmente interessante che non si ha modo di approfondire in questo elaborato è quello relativo al giornalismo *freelance*, per un'analisi delle dinamiche autoriali nel settore, che tiene conto delle novità

creativi per evidenziare in particolare i diversi soggetti che possono rispondere a questa definizione, evidenziando il ruolo che essi ricoprono nella *value chain* culturale. A coloro che, in senso stretto, sfruttano i diritti d'autore, perché a loro concessi o ceduti, vanno aggiunti, però, altri attori che sono rilevanti nella produzione o distribuzione creativa e che, comunque, devono i loro compensi più o meno direttamente ad un creatore.

4.2.1. Editoria

Il primo e più semplice settore di analisi è quello dell'editoria. La semplicità di questo sistema è data dal fatto che, come analizzato all'inizio della trattazione, è proprio l'editoria ad aver plasmato il diritto d'autore. Tuttavia, l'importanza di questa *industry*, non è solo storica, visto che in Italia rappresenta il settore culturale dal più alto introito economico, seppur leggermente in calo, con un volume d'affari di 3.388 milioni di euro nel 2022¹⁰⁷.

In questo ambito, nonostante il crescente fenomeno del *self-publishing*¹⁰⁸, ciò che spinge gli scrittori a rivolgersi ad un editore (*publisher*) e anche ciò che li rende contraenti deboli, è il fatto che l'editore spesso disponga di mezzi di cui l'autore non dispone, sia in termini tecnologici per la grafica e la stampa, sia in termini di vendite, distribuzione e marketing¹⁰⁹. In questo senso, Bonadio e Simon risaltano il ruolo dell'editore nella creazione di valore, ma anche nella gestione stessa dei diritti di proprietà intellettuale¹¹⁰. Nei suoi rapporti contrattuali, comunque, l'autore può trovarsi in alcuni casi in una situazione di incertezza, perché l'editore potrebbe cedere o concedere i diritti a terze parti in alcune giurisdizioni, laddove non sia previsto il contrario a livello contrattuale¹¹¹. Il contratto di riferimento con l'editore è il contratto

apportate dalla Direttiva Copyright del 2019 Cfr. M.C. AMERINE, *The fragility of freelancing: The impact of copyright law on modern journalism*, in E. BONADIO-C. SAPPÀ (a cura di), *The subjects of literary and artistic copyright*, Elgar, Cheltenham, 2022.

¹⁰⁷ ASSOCIAZIONE ITALIANA EDITORI (AIE), *Rapporto sullo stato dell'editoria in Italia 2023*, AIE, 2023 <<https://www.aie.it/Cosafacciamo/Studiericerche/Approfondimento.aspx?IDUNI=jfkip0q1jzebp054rej0dzde9207&MDId=17800&Skeda=MODIF105-9398-2023.10.18>>.

¹⁰⁸ V. *Infra*, Capitolo 1.6.1.

¹⁰⁹ E. BONADIO – A. SIMON, *Publishers and Copyright*, in E. BONADIO-C. SAPPÀ, *The subjects of literary and artistic copyright*, Elgar, Cheltenham, 2022, p. 162.

¹¹⁰ *Ibid.*

¹¹¹ C. CLARK, *Contracts between authors and publishers*, in *Copyright Bulletin*, fasc. XXVI, 4, 1992, p. 17–26, p. 18. L'Autore evidenzia anche, al contrario, come in certi ordinamenti si consideri un contratto concluso *intuitu personae*.

tipico di edizione, che verrà trattato in seguito¹¹², ed è solitamente caratterizzato dall'esclusività¹¹³.

Nella *value chain* dell'editoria rientrano anche altre figure che hanno meno a che fare con il diritto d'autore, ma che rilevano sia perché rendono possibile la produzione e la distribuzione, pesando in parte sul prezzo finale, si tratta di stampatori, fornitori di materie prime, distributori e venditori¹¹⁴. Al contrario, dal punto di vista del diritto d'autore hanno un ruolo tanto interessante quanto complesso le biblioteche¹¹⁵.

Un'altra figura di spicco che talvolta si può trovare in questo contesto è quella dell'agente¹¹⁶, il quale si colloca in teoria tra lo scrittore e l'editore. Per descriverne brevemente il ruolo, si può dire che l'agente dello scrittore metta in relazione lo promuova e lo metta in relazione con l'editore che lo possa meglio valorizzare, a fronte di un pagamento¹¹⁷.

Quanto alle modalità di pagamento agli autori, bisogna distinguere a seconda dell'opera, ad esempio, per un articolo di una rivista, un contributo ad un'enciclopedia, o, spesso, per illustrazioni e fotografie nei libri, si avrà probabilmente un pagamento in un'unica somma¹¹⁸. Invece, solitamente, per un libro si avrà un pagamento tramite *royalties*, talvolta con una somma iniziale quale impegno dell'editore nei confronti dell'autore, specialmente se già rinomato¹¹⁹, ma è stato osservato che una volta superato l'importo versato quale anticipo, può diminuire l'interesse dell'editore a promuovere l'opera¹²⁰.

Studi empirici condotti nel Regno Unito dimostrano che la situazione degli autori resta comunque piuttosto critica¹²¹. Il report più recente (2023) dimostra una

¹¹² V. *Infra*, Capitolo 1.9.1.

¹¹³ *Ibid.*

¹¹⁴ R. BALKWILL, *Managing Intellectual Property in the Book Publishing Industry*, World Intellectual Property Organization, Geneva, Svizzera, 2007, p. 33-34

¹¹⁵ Sul tema, M. MARZETTI, *Libraries and copyright law in the 21st century*, in E. BONADIO-C. SAPPÀ, *The subjects of literary and artistic copyright*, Elgar, Cheltenham, 2022.

¹¹⁶ Per un'analisi storico-giuridica della figura Cfr. M. JOSEPH, *Commercialising on Copyrights: The Emergence of the Victorian Literary Agent*, in M. JOSEPH (a cura di), *Victorian Literary Businesses: The Management and Practices of the British Publishing Industry*, Springer International Publishing, Cham, 2019, p. 83-116.

¹¹⁷ R.E. CAVES, *Contracts Between Art and Commerce*, cit., p. 77.

¹¹⁸ R. BALKWILL, *Managing Intellectual Property in the Book Publishing Industry*, p. 43.

¹¹⁹ *Ibid.* p. 44.

¹²⁰ H. HANSMANN-R. KRAAKMAN, *Hands-Tying Contracts: Book Publishing, Venture Capital Financing, and Secured Debt*, in *Journal of Law, Economics, & Organization*, fasc. 8, 3, 1992, p. 628-655.

¹²¹ Si segnala la pagina CREATE, *Authors' Earnings and Contracts – CREATE*, <<https://www.create.ac.uk/project/creative-industries/2022/12/08/authors-earnings-and-contracts/>> dalla quale sono accessibili diversi materiali sul tema e soprattutto i report relativi ad indagini condotte tramite somministrazione di questionari da CREATE.

diminuzione del numero, già ridotto, di autori che riescono a fare della scrittura la propria unica occupazione (19%, a fronte di un 40% nel 2006), allo stesso modo, diminuisce anche il guadagno mediano annuo, passando da £28.000 del 2008 a £16.000 nel 2022¹²². Viene messa in luce, inoltre, la disomogeneità demografica nei guadagni degli scrittori, poiché vi sono evidenti disparità sulla base del genere, dell'etnia e dell'età, da cui si può dedurre una possibile criticità in termini di diversità dei contenuti¹²³.

Anche studi analoghi sviluppati negli Stati Uniti giungono a risultati del tutto in linea con quelli britannici, dalla cui analisi, "The Authors Guild", la più antica comunità di autori statunitense¹²⁴, parla di una "crisi di proporzioni epiche"¹²⁵ in relazione alla situazione economica degli autori, sempre meno capaci di vivere della sola scrittura¹²⁶. Lo studio evidenzia, inoltre, il ruolo sempre più importante del colosso Amazon nel mercato librario statunitense¹²⁷.

4.2.2. Musica

Un maggiore grado di complessità, sia in termini di soggetti coinvolti, che di diritti in gioco e di contratti, si incontra nell'analisi dell'industria musicale¹²⁸, che, proprio per questo, può essere trattata solo superficialmente in questa sede. Si tratta, infatti, di un settore in cui il diritto d'autore riveste un'importanza fondamentale¹²⁹.

¹²² A. THOMAS, - M. BATTISTI, - M. KRETSCHMER, *Authors' Earnings in the UK: Policy briefing*, AHRC Creative Industries Policy & Evidence Centre, 2023, <<https://pec.ac.uk/policy-briefings/authors-earnings-in-the-uk>>, p. 6.

¹²³ A. THOMAS, *UK Authors' Earnings and Contracts 2022: A Survey of 60,000 Writers – CREATE*, 2020, <<https://www.create.ac.uk/blog/2022/12/07/uk-authors-earnings-and-contracts-2022-a-survey-of-60000-writers/>> nel quale vengono sintetizzati i risultati del report A. THOMAS – M. BATTISTI – M. KRETSCHMER, *UK Authors' Earnings and Contracts 2022: A Survey of 60,000 Writers*, CREATE, University of Glasgow, 2022, <<https://www.create.ac.uk/wp-content/uploads/2022/12/Authors-earnings-report-DEF.pdf>> .

¹²⁴ THE AUTHORS GUILD, *Membership, The Authors Guild*, s.d. <<https://authorsguild.org/membership/>>.

¹²⁵ (trad.) THE AUTHORS GUILD, *Six Takeaways from the Authors Guild 2018 Author Income Survey, The Authors Guild*, 2019, <<https://authorsguild.org/news/six-takeaways-from-the-authors-guild-2018-authors-income-survey/>>.

¹²⁶ *Ibid.*

¹²⁷ *Ibid.*

¹²⁸ Questa complessità si avverte anche osservando l'evoluzione dei rapporti tra i soggetti nell'ambito musicale, nonché le discussioni in merito alle modalità di tutela degli stessi, cfr. M. BERTANI, *L'evoluzione dei rapporti tra autori, artisti e fonografici*, in *IDA-Il diritto d'autore*, fasc. 65, 1994, p. 194–231.

¹²⁹ Viene messo in luce l'impatto positivo del *copyright* nell'ambito musicale in H. BOSHER, *Copyright in the Music Industry: A Practical Guide to Exploiting and Enforcing Rights*, Edward Elgar Publishing, 2021, c. 1, mentre una prospettiva più critica è presente in A. RAHMATIAN, *Is copyright good for music?*, in *Journal of Intellectual Property Law & Practice*, fasc. 5, 12, 2010, p. 869–873.

In primo luogo, ci sono gli autori, che nell'ambito musicale possono essere compositori e autori del testo¹³⁰, sono titolari del diritto d'autore, di cui possono disporre mediante la stipulazione del contratto atipico¹³¹ di edizione musicale con, appunto, gli editori musicali, che acquistano i diritti di utilizzazione economica delle opere, a fronte di un pagamento che solitamente combina *royalties* e minimi garantiti iniziali¹³². L'utilizzazione in questione non è limitata alla stampa, anche perché questa non parrebbe così rilevante per le finalità dell'opera musicale, ma è da considerare che l'editore musicale rileva per la valorizzazione dell'opera tramite il rapporto con i *performer*¹³³ e che spesso questo contratto viene espanso fino a raggiungere "qualsiasi possibile utilizzazione dell'opera"¹³⁴.

In aggiunta, gli autori musicali concludono un contratto di riproduzione fonografica con i produttori¹³⁵, di cui si parlerà a breve, anche se nella prassi spesso editori musicali e produttori coincidono, o comunque sono collegati¹³⁶. L'autore, quindi, autorizza il produttore alla riproduzione prevedendone le modalità, tramite licenza (anche non esclusiva) o cessione¹³⁷.

A parte le situazioni in cui l'autore sia la stessa persona che effettua l'interpretazione-esecuzione, si pensi al cantautorato, si realizza una situazione complessa, poiché sarà necessario un ulteriore contratto. Infatti, gli artisti interpreti ed esecutori detengono diritti sulla propria *performance*¹³⁸, dunque anch'essi dovranno stipulare un contratto di riproduzione fonografica con il produttore¹³⁹. Invero, il negozio tra artista e produttore (casa discografica) potrà assumere caratteri diversi, ma in generale nella prassi si distingue tra contratto c.d. *in licenza*, e contratto cd. *in casting* a seconda che il *master*, cioè la prima registrazione, appartenga all'artista (e poi venga

¹³⁰ In proposito, giova menzionare l'art. 34 L.A.

¹³¹ Sul punto si ritornerà nella discussione sul contratto di edizione, v. *Infra*, Capitolo 1.9.1.

¹³² E.M. INCUTTI, *I contratti musicali*, in E. BATTELLI (a cura di), *Diritto privato dello spettacolo: opere, contratti, tutele*, Giappichelli, Torino, 2020, p. 252 ss. L'Autore evidenzia anche la prassi dei contratti di sub-edizione e coedizione, rimandando anche a P. VISCO-S. GALLI, *Il diritto della musica: diritto d'autore, diritti connessi e tutela della proprietà intellettuale*, Hoepli, Milano, 2009 p. 112 ss.

¹³³ VITT.M. DE SANCTIS-M. FABIANI, *I contratti di diritto d'autore*, Giuffrè, Milano, II ed., 2007, p. 256.

¹³⁴ *Ibid.* 257.

¹³⁵ La prassi contrattuale americana è così descritta in R.E. CAVES, *Contracts Between Art and Commerce*, cit., p. 79: "The label advances the musician a sum to cover the cost of recording the first album plus a negotiated amount of expected royalties. Upon delivery of the tape, the label holds the option to issue the recording. If the label exercises this option, the clock starts for the musician's delivery of a second album, which will bring a larger advance and higher royalty rate."

¹³⁶ Sul punto, *Ibid.*, p. 266 e E. M. INCUTTI, *I contratti musicali*, cit., p. 256.

¹³⁷ E.M. INCUTTI, *I contratti musicali*, cit., p. 256 e VITT.M. DE SANCTIS-M. FABIANI, *I contratti di diritto d'autore*, cit., p. 267.

¹³⁸ Si tornerà sui diritti connessi dei *performer*, perché anch'essi sono toccati dalla direttiva CDSM v. Capitolo 2.2. Per un'analisi più approfondita relativamente ai musicisti interpreti, cfr. V. DURANTE, *I diritti dei musicisti interpreti*, CEDAM, Padova, 2000.

¹³⁹ VITT.M. DE SANCTIS-M. FABIANI, *I contratti di diritto d'autore*, cit., p. 268.

licenziato alla casa discografica), o venga effettuato direttamente dalla casa discografica¹⁴⁰.

Giungendo agli intermediari più rilevanti in questo settore, ovvero i produttori fonografici (o discografici), essi sono definiti all'art. 78 co. 1 L.A. come "*la persona fisica o giuridica [in questo caso si parla solitamente di casa discografica] che assume l'iniziativa e la responsabilità della prima fissazione dei suoni provenienti da una interpretazione o esecuzione o di altri suoni o di rappresentazioni di suoni*". Il Legislatore italiano¹⁴¹ attribuisce al produttore fonografico una pluralità di diritti, elencati all'art. 72 L.A., da cui si deduce che il controllo sull'opera spetta proprio *in primis* al produttore fonografico. Sono solitamente le case discografiche, poi, che si occupano della diffusione delle opere, tramite le *collecting societies*, che stipulano licenze d'uso¹⁴², tra cui quelle contenute nei contratti di radiodiffusione¹⁴³.

Alla complessità data dalla pluralità dei diritti in gioco si aggiunge un ulteriore grado di difficoltà nell'analisi del settore dovuto all'evoluzione tecnologica¹⁴⁴, che comporta l'emergere di nuove forme contrattuali¹⁴⁵, ma soprattutto criticità per le opere native digitali. In particolare, si pone il problema della progressiva commistione tra opera e registrazione, che dà sempre più controllo alle case di produzione¹⁴⁶.

In questo frangente, un interessante caso di attualità è quello della cantautrice Taylor Swift, che, pur di riacquisire il controllo sui suoi primi album, ha scelto di registrarli nuovamente ("*Taylor's version*"), per essere titolare dei diritti sulle nuove registrazioni¹⁴⁷. A questo gesto clamoroso, però, le case discografiche stanno reagendo

¹⁴⁰ A. SICULIANA, *Focus sul contratto discografico*, Studio Legale Avvocato Siculiana, 2019, <<https://studiosiculiana.com/contratto-discografico-in-casting-licenza-distribuzione-clausole-opzione/>>.

¹⁴¹ Per delle analisi di altri ordinamenti, si veda, ad esempio, M.A. EINHORN, *Music licensing in the digital age*, in R. TOWSE (a cura di), *Copyright in the cultural industries*, Elgar, Cheltenham, 2002 (US) e J. COOTE, *Music rights acquisitions and music royalties as an asset class*, in *Entertainment Law Review*, fasc. 33, 6, 2022, p. 203–206 (UK).

¹⁴² E.M. INCUTTI, *I contratti musicali*, cit., p. 260.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 262.

¹⁴⁴ Sul tema, E. MAZZA, *Il settore musicale*, in W. CARRARO et al. (a cura di), *Internet e diritto d'autore: la direttiva copyright e la sua applicazione in Italia*, Giuffrè Francis Lefebvre, Milano, 2022.

¹⁴⁵ Un esempio è l'evoluzione del contratto c.d. *pay-to-play* (o *payola*) nella sua nuova forma di contratto "*play-to-playlist*" nel mondo dello *streaming*, C. BUCCAFUSCO-K. GARCÍA, *Pay-to-Playlist: The Commerce of Music Streaming*, in *UC Irvine L.Aw Review*, fasc. 12, 3, 2022.

¹⁴⁶ F. MACMILLAN, *Il diritto d'autore nell'era digitale: verso il declino dell'originalità dell'opera?*, in G. RESTA (a cura di), *L'armonia nel diritto. Contributi a una riflessione su diritto e musica*, RomaTre-Press, Roma, 2020.

¹⁴⁷ R. BRUNER, *Here's Why Taylor Swift Is Re-Releasing Her Old Albums*, *Time*, 25 marzo 2021 (aggiornato il 27 ottobre 2023) <<https://time.com/5949979/why-taylor-swift-is-rerecording-old-albums/>>.

modificando la propria prassi contrattuale in un senso più stringente per gli artisti¹⁴⁸. La cantante, d'altra parte, aveva già creato scalpore nell'ambito discografico, quando, per un periodo, aveva rimosso le proprie canzoni dalla piattaforma Spotify, lamentando gli scarsi guadagni, in termini di *royalties*, per gli artisti¹⁴⁹. Si tratta di gesti forti che mettono in luce alcune criticità del settore e il desiderio dei molti creatori di cambiare le cose. Tuttavia, è chiaro che la posizione di notorietà della cantautrice la distinguono rispetto alla massa degli artisti, essendo tra gli artisti musicali che hanno venduto più album di sempre¹⁵⁰, e ciò le permette di prendere decisioni che molti altri musicisti non potrebbero realizzare. Effettivamente, il poter ri-registrare i propri album per riottenerne il controllo è un sogno di molti artisti, che però richiede risorse¹⁵¹.

Infine, una figura rilevante non solo per il settore musicale, ma anche per quello audiovisivo¹⁵², è quella del *manager artistico*. Questa figura, diffusa nella prassi contrattuale¹⁵³, si occupa principalmente di “*rappresentare, assistere, consigliare l'artista nello sviluppo della sua attività e nell'utilizzazione economica degli elementi e degli eventi*”¹⁵⁴. Il *manager* si occupa anche della promozione dell'artista, gli fa da mandatario ed è solito retribuito con una percentuale dei guadagni dell'artista,

¹⁴⁸ M. MERCURI, *Why Record Labels Are Upset With Taylor Swift's Success*, *Forbes*, 3 Novembre 2023 <<https://www.forbes.com/sites/monicamercuri/2023/11/03/why-record-labels-are-upset-with-taylor-swifts-success/>>.

¹⁴⁹ H. ELLIS-PETERSEN, *Taylor Swift takes a stand over Spotify music royalties*, in *The Guardian*, 5 novembre 2014; C. WILLMAN, *Exclusive: Taylor Swift on Being Pop's Instantly Platinum Wonder... And Why She's Paddling Against the Streams*, *Yahoo Entertainment*, 2014 <<http://yahoo.com/entertainment/blogs/music-news/exclusive--taylor-swift-on-being-pop-s-instantly-platinum-wonder---and-why-she-s-paddling-against-the-streams-085041907.html>>; M. SWENEY, *Shaken it off! Taylor Swift ends Spotify spat*, in *The Guardian*, 9 giugno 2017 <<https://www.theguardian.com/music/2017/jun/09/shaken-it-off-taylor-swift-ends-spotify-spat>>.

¹⁵⁰ Swift viene inserita al venticinquesimo posto tra gli artisti che hanno venduto più album negli Stati Uniti da sempre, T. CLARK-W. GENDRON, *The 50 best-selling music artists of all time*, *Business Insider*, 28 giugno 2023 <<https://www.businessinsider.com/best-selling-music-artists-of-all-time-2016-9>>.

¹⁵¹Cfr. E. RAMO, *Here Is Why Taylor Swift Re-Recording Her Albums Is Every Artist's Dream*, in *Forbes*, 10 luglio 2023, <<https://www.forbes.com/sites/elsaramo/2023/07/10/here-is-why-taylor-swift-re-recording-her-album-is-every-artists-dream/>>. Nell'articolo si riportano le parole dell'avvocata del settore Dina LaPolt che afferma: “*Re-recording an album is every musician's dream as these recordings are a way for artists to earn more money and have more control of the direction of their recordings.*”.

¹⁵² V. *Infra*, Capitolo 1.4.2.3.

¹⁵³ Il contratto di management artistico è un contratto diffuso nella prassi, ma atipico e da distinguere in particolare rispetto al contratto di agenzia, nonostante spesso si parli di “agente musicale”, poiché il manager è spesso anche mandatario. G. QUIRICONI, *Il contratto di management artistico*, Bibliografica Giuridica Ciampi srl unipersonale, Roma, 2022, p. 37. Una prospettiva piuttosto diversa è quella di D. BALZANI-G. MAGRI, *Manuale di organizzazione, diritto e legislazione dello spettacolo*, Giappichelli, Torino, 2019, p. 106 ss., secondo cui proprio perché il contratto di agenzia è tipico, è scorretto qualificarlo come mandato, potendo al più affiancare un contratto di mandato a quello di agenzia.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 26.

solitamente intorno al 20%¹⁵⁵. Si potrebbe dire, in un certo senso, che il manager faccia da intermediario tra l'artista e l'intermediario.

4.2.3. Cinema e spettacolo

Altrettanto complesse sono le dinamiche di altri settori legati allo spettacolo e all'audiovisivo¹⁵⁶. Tra tutti¹⁵⁷, conviene esaminare in breve il settore cinematografico, che già storicamente ha dimostrato delle criticità tra le società del settore e gli autori¹⁵⁸.

Tralasciando l'aspetto pubblicistico del settore¹⁵⁹, una prima osservazione da fare è che, nel cinema, ma anche nella musica e nello spettacolo in generale, i rapporti tra diversi soggetti, in particolare gli artisti, sono spesso contratti di lavoro che possono essere di vario tipo¹⁶⁰. Sebbene non sia questa la sede per approfondire i profili giuslavoristici della questione, ciò rileva in particolare per l'applicabilità del diritto di revoca di cui all'art. 22 CDSM, poiché, come si vedrà, la sussistenza di un contratto di lavoro può talvolta escludere il meccanismo, che è riservato ai contratti di sfruttamento, anche se ciò non è chiaro¹⁶¹.

La filiera cinematografica può essere suddivisa in quattro fasi: quella dello sviluppo, quella della produzione (ulteriormente suddivisa in pre-produzione, realizzazione e post-produzione), quella della promozione e, infine, quella della distribuzione¹⁶². L'articolo 44 L.A. chiarisce che si considerano coautori dell'opera cinematografica ben quattro soggetti: l'autore del soggetto, l'autore della sceneggiatura, l'autore della musica e il direttore artistico (regista). La pluralità di

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 27 ss.

¹⁵⁶ Caves parla di film e programmi televisivi come di "complex creative goods", R.E. CAVES, *Contracts Between Art and Commerce*, cit., p. 79.

¹⁵⁷ Per lo spettacolo dal vivo si veda, ad esempio, E. BATTELLI, *le opere teatrali*, in E. BATTELLI (a cura di), *Diritto privato dello spettacolo: opere, contratti, tutele*, Giappichelli, Torino, 2020; V. ROSSI, *I contratti di rappresentazione e di esecuzione teatrale*, in E. BATTELLI (a cura di), *Diritto privato dello spettacolo: opere, contratti, tutele*, Giappichelli, Torino, 2020; D. BALZANI-G. MAGRI, *Manuale di organizzazione, diritto e legislazione dello spettacolo*, Giappichelli, Torino, 2019;.

¹⁵⁸ K. BOWREY, *Print Capitalism Meets Hollywood. The Work of Industrial Authorship* in K. BOWREY, *Copyright, Creativity, Big Media and Cultural Value: Incorporating the Author*, Routledge, London, 2020.

¹⁵⁹ Per una panoramica in questo senso si veda, ad esempio, R. ZACCARIA-A. VALASTRO-E. ALBANESI, *Diritto dell'informazione e della comunicazione*, CEDAM, 2021, c. XVI.

¹⁶⁰ Cfr., D. CORVI, *Causa e tipo del contratto di lavoro artistico*, CEDAM, 2009; F. FIORE, *Il rapporto di lavoro nello spettacolo*, in F. DELL'AVERSANA (a cura di), *Manuale di diritto delle arti e dello spettacolo*, PM edizioni, Varazze (SV), 2016 e E. BATTELLI, *Il rapporto di lavoro nel settore dello spettacolo*, in E. BATTELLI (a cura di), *Diritto privato dello spettacolo: opere, contratti, tutele*, Giappichelli, Torino, 2020.

¹⁶¹ V. *Infra*, Capitolo 2.1, ultimo paragrafo.

¹⁶² F. D'URSO, *Economia dell'audiovisivo: politiche pubbliche e struttura del mercato*, Audino, Roma, 2023, p. 17 ss. La struttura della filiera televisiva è molto simile a quella cinematografica per le prime due fasi, che però sono seguite, per i programmi televisivi, dalla diffusione (p. 23 ss.).

soggetti coinvolti nella realizzazione dell'opera cinematografica, tuttavia, non può essere esaurita nei quattro appena nominati, infatti, un ruolo di spicco è quello del produttore, che acquista i loro diritti¹⁶³ ed opera sia nella fase di sviluppo (da un punto di vista, però, finanziario) sia in quella, appunto di produzione¹⁶⁴.

Infatti, proprio perché l'opera cinematografica ha natura ibrida tra un lato imprenditoriale e uno creativo¹⁶⁵, il Legislatore italiano attribuisce al produttore, soggetto dalla natura prevalentemente organizzativa, la titolarità dei diritti di sfruttamento¹⁶⁶, lasciando trasparire un chiaro maggiore interesse al riconoscimento dell'investimento economico¹⁶⁷. Eppure, se fino ad un tempo non troppo lontano il problema principale della creazione cinematografica stava proprio nella necessità di un ingente investimento nella produzione¹⁶⁸, oggi i costi di produzione sono molto ridotti e permettono di creare un film quasi con la stessa facilità di un libro di poesie, diventando l'ostacolo economico più rilevante non la produzione, ma la distribuzione¹⁶⁹. Peraltro, solitamente i soggetti che si occupano della produzione e della distribuzione sono distinti, dunque *“non si può con un solo contratto, esaurire l'acquisto dei diritti dell'opera dall'autore e il suo sfruttamento primario, come avviene nell'ambito dei contratti tipici della legge speciale”*¹⁷⁰.

In ogni caso, l'articolo 46 co. 1 L.A. stabilisce chiaramente che *l'“esercizio dei diritti di utilizzazione economica, spettante al produttore, ha per oggetto lo sfruttamento cinematografico dell'opera prodotta”*, cui si aggiungono i diritti connessi previsti dall'art. 78-ter L.A.¹⁷¹. D'altronde, nonostante il ruolo di controllo del produttore sull'opera, il

¹⁶³ Auteri parla al riguardo di *“acquisto diretto, ma a titolo derivativo”*, P. AUTERI, *Diritto di Autore*, in P. AUTERI et al., *Diritto industriale: proprietà intellettuale e concorrenza*, Giappichelli, Torino, VI ed., 2020, p. 680.

¹⁶⁴ F. D'URSO, *Economia dell'audiovisivo: politiche pubbliche e struttura del mercato*, cit., p. 15 ss.

¹⁶⁵ Scrive Fabiani in M. FABIANI, *Problemi giuridici dell'opera cinematografica incompiuta*, in *Rivista di Diritto Civile*, 1970, I, pp. 348–383, p. 363: *“Si manifesta così una stretta interdipendenza tra l'attività imprenditoriale ed attività creativa dell'opera cinematografica. Tali attività si esplicano, contemporaneamente nella fase di produzione dell'opera e si completano reciprocamente, risolvendosi, quanto al risultato, in una vera e propria incorporazione, sin dall'origine, dell'opera cinematografica nel suo supporto materiale.”*

¹⁶⁶ Art. 45 L.A.

¹⁶⁷ V. FALCE, *La modernizzazione del diritto d'autore*, Giappichelli, Torino, 2012, p. 102.

¹⁶⁸ A.S. VAZQUEZ, *Art and Society: Essays in Marxist Aesthetics*, The Merlin Press Ltd, London, 1973, p. 219.

¹⁶⁹ M. CHANAN, *From Printing to Streaming: Cultural Production under Capitalism*, cit., p. 9.

¹⁷⁰ VITT.M. DE SANCTIS-M. FABIANI, *I contratti di diritto d'autore*, cit., p. 326.

¹⁷¹ Art. 78-ter co. 1 L.A.: *“Il produttore di opere cinematografiche o audiovisive o di sequenze di immagini in movimento è titolare del diritto esclusivo:*

a) di autorizzare la riproduzione diretta o indiretta, temporanea o permanente, in qualunque modo o forma, in tutto o in parte, degli originali e delle copie delle proprie realizzazioni;

b) di autorizzare la distribuzione con qualsiasi mezzo, compresa la vendita, dell'originale e delle copie di tali realizzazioni. Il diritto di distribuzione non si esaurisce nel territorio della Comunità europea se non nel caso di prima vendita effettuata o consentita dal produttore in uno Stato membro;

Legislatore italiano aveva già previsto, a favore degli autori, una tutela in casi che si possono definire di “mancato sfruttamento”, già prima dell’introduzione dell’art. 110-*septies* L.A.¹⁷².

Mettendo da parte l’aspetto della distribuzione, la coesistenza dei diritti (e del controllo) del produttore con quelli della pluralità di coautori è possibile solo grazie ai loro contratti. Sovente tali contratti permettono l’acquisizione da parte del produttore dei diritti di sfruttamento economico, a fronte di un pagamento concordato¹⁷³. In proposito, a livello internazionale, soprattutto dagli Stati Uniti, si discute sulla situazione degli sceneggiatori, che hanno indetto uno sciopero mettendo in luce le criticità del settore, anche nei rapporti contrattuali con le case di produzione, dovute in buona parte allo sviluppo dello *streaming* e del fenomeno dell’Intelligenza Artificiale¹⁷⁴. In verità, la condizione degli sceneggiatori è sempre stata problematica, tant’è vero che già nel 1920 un articolo del Times definiva gli stessi come “*the Cinderella in the film industry*”¹⁷⁵.

4.2.4. Arti visive, musei e gallerie

Un discorso a parte può essere fatto, limitatamente alle opere che non sono ancora nel pubblico dominio¹⁷⁶, per le arti visive un settore con le proprie peculiarità in cui gravitano diversi soggetti, che possono avere un maggiore o minore coinvolgimento a livello di diritto d’autore, che qui conviene riassumere.

In effetti, oltre all’artista (in questo caso non nel senso di *performer*, ma di autore di opera d’arte visiva), i primi attori di questa filiera sono i galleristi e le case d’asta¹⁷⁷,

c) di autorizzare il noleggio ed il prestito dell'originale e delle copie delle sue realizzazioni. La vendita o la distribuzione, sotto qualsiasi forma, non esauriscono il diritto di noleggio e di prestito;
d) di autorizzare la messa a disposizione del pubblico dell'originale e delle copie delle proprie realizzazioni, in maniera tale che ciascuno possa avervi accesso dal luogo e nel momento scelti individualmente. Tale diritto non si esaurisce con alcun atto di messa a disposizione del pubblico.”

¹⁷² V. *Infra*, Capitolo 1.9.2.

¹⁷³ E.M. INCUTTI, *I contratti di produzione distribuzione delle opere cinematografiche*, in E. BATTELLI (a cura di), *Diritto privato dello spettacolo: opere, contratti, tutele*, Giappichelli, Torino, 2020, p. 268.

¹⁷⁴ J. KOBLIN-B. BARNES, *What’s the Latest on the Writers’ Strike?*, in *The New York Times*, 27 settembre 2023, <<https://www.nytimes.com/article/wga-writers-strike-hollywood.html>>.

¹⁷⁵ THE TIMES, 5 Luglio 1920, p.12 riportato da K. Bowrey durante l’evento online organizzato da CREATE “*The Society of Authors Meets Hollywood: Why authors and playwrights lost out*” il 10 Novembre 2021, la cui registrazione è disponibile all’indirizzo <<https://www.youtube.com/watch?v=49gPT9ef2ZQ&t=2237s>>.

¹⁷⁶ Peraltro, per queste rileva anche l’art. 14 CDSM. Invece, per un’illustrazione delle dinamiche relative alla circolazione dei beni culturali, si veda G. CALABI, *La circolazione dell’opera d’arte: profili sostanziali*, in G. LIBERATI BUCCIANTI (a cura di), *L’opera d’arte nel mercato: principi e regole*, Giappichelli, Torino, 2019.

¹⁷⁷ Per un’analisi di queste figure, si veda F. POLI, *Il sistema dell’arte contemporanea. Produzione artistica, mercato, musei*, Laterza, 2011, c. 3.

che, sebbene trattino le opere in quanto oggetti fisici (*corpus mechanicum*) senza focalizzarsi sull'aspetto immateriale, hanno comunque un ruolo importante per il diritto d'autore¹⁷⁸ e, sicuramente, per gli introiti economici degli artisti. Infatti, queste figure sono estremamente rilevanti per la remunerazione dell'artista, sia diretta (dalla vendita¹⁷⁹, da eventuali licenze e dal *droit de suite*¹⁸⁰ dell'opera) che indiretta (grazie ai benefici reputazionali)¹⁸¹.

Quanto al loro rapporto con il diritto d'autore, talvolta i galleristi possono aver ottenuto delle licenze dagli artisti per lo sfruttamento delle loro opere¹⁸², ma non sempre ciò accade, dunque sorgono due problemi in particolare. La prima questione sta nel fatto che case d'asta e gallerie spesso organizzano mostre (anche a pagamento¹⁸³) per la promozione delle opere, senza avere la proprietà sul *corpus mechanicum* dell'opera né "diritti di esposizione" specificamente concessi¹⁸⁴. La seconda questione riguarda ancor più da vicino la promozione tramite riproduzione, per esempio è critica la creazione di un catalogo, che secondo la giurisprudenza italiana, proprio in quanto riproduzione delle opere deve essere autorizzata¹⁸⁵, a differenza degli ordinamenti in cui è stata introdotta l'eccezione di cui all'art. 5 co. 3 lett. j) della direttiva *InfoSoc*¹⁸⁶. Bisogna notare, tuttavia che, soprattutto nel mercato secondario, può essere complesso ottenere una licenza¹⁸⁷.

Anche i musei sono ovviamente attori di rilievo nel settore artistico, ma bisogna rilevare, oltre alla questione delle eccezioni a questi applicabili¹⁸⁸, che solitamente i musei, come le fondazioni, solitamente sono proprietari delle opere, oppure sono state

¹⁷⁸ S. STOKES, *Galleries and auction houses: the invisible managers of artistic copyright?*, in E. BONADIO-C. SAPPÀ (a cura di), *The subjects of literary and artistic copyright*, Elgar, Cheltenham, 2022, pp. 257-258.

¹⁷⁹ Relativamente alla vendita di opere in esemplare unico, è da puntualizzare che spesso queste non vengono formalizzate tramite accordi scritti, con le relative conseguenze sul piano del diritto d'autore e nella prassi contrattuale vengono richieste garanzie relative all'autenticità delle opere, VITT. M. DE SANCTIS-M. FABIANI, *I contratti di diritto d'autore*, cit., pp.317-318.

¹⁸⁰ Introdotto in Europa con la Dir. 2001/84/CE del Parlamento europeo e del Consiglio, del 27 settembre 2001, relativa al diritto dell'autore di un'opera d'arte sulle successive vendite dell'originale.

¹⁸¹ S. STOKES, *Galleries and auction houses: the invisible managers of artistic copyright?*, cit., p. 260 ss.

¹⁸² *Ibid.* p. 264.

¹⁸³ F. POLI, *Il sistema dell'arte contemporanea. Produzione artistica, mercato, musei*, p. 61.

¹⁸⁴ G. NEGRI-CLEMENTI-S. STABILE, *L'arte e il diritto d'autore*, in G. NEGRI-CLEMENTI (a cura di), *Il diritto dell'arte*, Skira, 2012, pp. 103-104. Gli Autori affermano che il diritto di esposizione, pur non essendo esplicitamente previsto è stato riconosciuto implicitamente quale declinazione dell'art. 12 L.A.. Inoltre, riportano la giurisprudenza maggioritaria secondo cui l'autore non ha tutele contro il proprietario dell'opera (fisica) che la esponga pubblicamente (p. 104).

¹⁸⁵ Cass. civ., Sez. I, 19 dicembre 1996, n. 11343.

¹⁸⁶ S. STOKES, *Galleries and auction houses: the invisible managers of artistic copyright?*, cit., p. 271.

¹⁸⁷ *Ibid.*

¹⁸⁸ Per una mappatura delle eccezioni per Gallerie e Musei negli Stati Membri dell'Unione Europea, si veda R. CASO-G. DORE-M. ARISI, *D5.1 Report on the existing legal framework for Galleries and Museums (GM) in EU, Recreating Europe*, 2021, <<https://doi.org/10.5281/zenodo.5070449>>.

loro concesse per l'esposizione¹⁸⁹. In queste situazioni, tra l'altro, ci si potrebbe chiedere se in caso di mancata esposizione si possa ricorrere alla tutela di cui all'art. 22 CDSM. Comunque, il museo rileva anche in quanto può fungere da editore per le proprie pubblicazioni, nonché per l'eventuale sfruttamento economico dei diritti tramite il c.d. *merchandising* museale¹⁹⁰, fenomeno in linea con l'introduzione di logiche aziendalistiche nei musei¹⁹¹.

Si è vista la figura dell'editore nell'ambito letterario e in quello musicale, ma anche nel contesto delle arti visive ha un proprio ruolo l'editore artistico. Questo può rilevare o per la realizzazione di libri d'arte o di vere e proprie riproduzioni e copie servili¹⁹². In questi casi vengono stipulate licenze di riproduzione che possono essere esclusive o non esclusive¹⁹³. Il discorso sugli editori artistici, invero, è più complesso di quanto potrebbe apparire, perché talvolta si possono intrecciare questioni relative all'originalità e all'autenticità¹⁹⁴. Ad esempio, tra gli artisti più famosi che hanno fatto ricorso a figure editoriali, si può citare Salvador Dalí, che, nella sua visione piuttosto imprenditoriale della propria arte, affidò l'edizione delle proprie opere scultoree a Beniamino Levi¹⁹⁵.

Più complessa è la questione relativa alle opere native digitali e alle nuove forme di sfruttamento digitale di opere preesistenti, che meriterebbero trattazioni autonome, e sulle quali si può solo dire che si aggiungono ulteriori soggetti e problematiche relative all'ambiente digitale, nonché alla distinzione tra "diritto di proprietà" e diritti d'autore¹⁹⁶. È però da sottolineare che i nuovi modelli di *business* artistico fondati

¹⁸⁹ G. NEGRI-CLEMENTI-S. STABILE, *L'arte e il diritto d'autore*, cit., p. 103.

¹⁹⁰ M.V.M. CLARELLI, *Il museo nel mondo contemporaneo. La teoria e la prassi*, Carocci, Roma, 2011, pp. 88-89.

¹⁹¹ Cfr. S. ANTONIAZZI, *Musei pubblici, modelli giuridici di gestione*, Editoriale scientifica, Napoli, 2022, c. 1.

¹⁹² N. FERRY-MACCARIO-O. SILHOL, *Droit de l'art*, Ellipses, Paris, II ed., 2014, p. 100. Gli Autori scrivono: "Le marché du livre d'art et de la reproduction d'œuvres (copie servile de peintures ou de sculptures, gravures, lithographies, posters, affiches d'expositions...) existe depuis longtemps. Mais le développement de la fréquentation des musées et des foires internationales, et le succès corrélatif des boutiques des musées, notamment pour les copies, favorisent la croissance de l'édition d'art qui touche aujourd'hui un public de plus en plus large, vivier croissant d'acheteurs potentiels des de « petites » œuvres originales pur l'avenir." (p. 100).

¹⁹³ VITT. M. DE SANCTIS-M. FABIANI, *I contratti di diritto d'autore*, cit., p. 321. Nell'arte figurativa si ricorre allo schema del contratto di edizione laddove "è la pubblicazione dell'opera a prevalere sulla cessione dell'esemplare" (p. 320).

¹⁹⁴ Cfr. G. NEGRI-CLEMENTI-S. STABILE, *L'arte e il diritto d'autore*, cit., p. 92 ss., in cui viene riportata la vicenda relativa alla donazione ad opera dell'artista Rodin dei suoi calchi nonché del diritto di produrre edizioni, allo Stato francese.

¹⁹⁵ THE DALÍ UNIVERSE, *Beniamino Levi, esperto di arte moderna*, The Dalí Universe, s.d. <<https://www.thedaliuniverse.com/it/beniamino-levi-esperto-di-arte-moderna>>.

¹⁹⁶ Sull'evoluzione tecnologica nell'ambito artistico, si veda, ad esempio, S. D'URSO, *Il comodato di opera d'arte contemporanea*, in A. CORRADO (a cura di), *L'arte contemporanea nella realtà giuridica*, Giappichelli, Torino, 2021, p. 222 ss. M. Sterpi, *L'impatto delle nuove tecnologie sulla creazione, distribuzione e vendita*

sull'utilizzo delle nuove tecnologie richiedono inevitabilmente il ricorso ad intermediari, soprattutto piattaforme¹⁹⁷.

In conclusione, rispetto alle arti visive, si possono menzionare altre situazioni in cui l'artista concede o cede i propri diritti per finalità più commerciali. Ci si può riferire in particolare al rapporto tra arte e moda. In breve, l'artista può concedere alla casa di moda una licenza d'uso (con *royalties* solitamente comprese tra il 4% e il 10%, oppure in misura fissa) oppure è possibile che si opti per una cessione¹⁹⁸.

Nei casi finora esposti, non solo relativamente alle arti visive, ma anche ai settori in precedenza esaminati, si può notare una varietà di situazioni spesso "sfumate" (ad esempio laddove vi siano contratti di lavoro) nelle quali vengono ceduti o concessi diritti di sfruttamento economico delle opere. Proprio questi sono i contratti cui si riferisce il Capo 3 della direttiva CDSM, che sarà esaminato nel prossimo capitolo.

5. I nuovi intermediari e il problema del *value gap*

Il termine "nuovi intermediari" è usato da Alvisi per indicare piattaforme di contenuti *on demand* come per esempio Spotify, Netflix e Amazon Prime Video che, come gli intermediari tradizionali, si collocano tra i *content creator* e il pubblico per mezzo di contratti, ma che, diversamente da questi, lucrano anche sull'acquisizione dei dati personali degli utenti¹⁹⁹. Rispetto a questo si può aggiungere che, sempre più, queste piattaforme stanno superando un modello di business basato sostanzialmente su licenze di contenuti preesistenti che poi vengono offerti agli utenti, affiancando a questo anche attività di produzione²⁰⁰. Si pensi, ad esempio ai film o alle serie "Netflix Original" e della casa di produzione "Amazon Studios"²⁰¹, ma anche, per quanto riguarda l'ambito musicale, ma forse ancor di più i *podcast*, ai contenuti di "Spotify Studios"²⁰².

Un caso che merita di essere menzionato, perché rappresentante una nuova modalità di intermediazione basata su un innovativo modello di *business* è quella di

delle opere d'arte, in G. LIBERATI BUCCIANTI (a cura di), *L'opera d'arte nel mercato: principi e regole*, Giappichelli, Torino, 2019.

¹⁹⁷ S. D'URSO, *Il comodato di opera d'arte contemporanea*, cit., p. 222.

¹⁹⁸ G. NEGRI-CLEMENTI-S. STABILE, *L'arte e il diritto d'autore*, cit., pp. 111-112.

¹⁹⁹ C. ALVISI, *L'equità dei compensi per lo sfruttamento delle risorse di proprietà intellettuale*, in *AIDA. Annali italiani del diritto d'autore, della cultura e dello spettacolo*, fasc. 30, 2021, pp. 158-177, p. 159.

²⁰⁰ Ad esempio, NETFLIX, *In che modo Netflix ottiene in licenza film e serie TV*, Centro assistenza Netflix, s.d., <<https://help.netflix.com/it/node/4976>>.

²⁰¹ AMAZON, *Amazon Original Series & Movies Press Site | Amazon Studios*, Amazon Studios, s.d., <<https://press.amazonstudios.com/us/en>>.

²⁰² SPOTIFY, *Spotify Studios - Homepage*, Spotify Studios, s.d., <<https://spotifystudios.com/>>.

Patreon²⁰³. Patreon è una piattaforma che permette di mettere in contatto creatori (*podcaster*, musicisti, *videomaker*, artisti ecc.) con il pubblico, cioè consente agli utenti di supportare i propri *creators* preferiti e a questi di ottenere una remunerazione, di base gratuitamente²⁰⁴. Ciononostante, la piattaforma permette di accedere a vantaggi particolari a fronte della cessione alla stessa di una percentuale dei guadagni²⁰⁵, in questo apparendo piuttosto simile al modello degli intermediari tradizionali. Tuttavia, la nozione di “nuovi intermediari” può essere più ampliata, abbracciando altri soggetti.

Vale la pena, infatti, di considerare in breve anche il ruolo dei *social media* nel corrente assetto soggettivo del diritto d’autore, sebbene non convenga approfondire troppo nel dettaglio questo tema così apprezzato dalla dottrina. Come già anticipato, nella letteratura giuridica in materia di *copyright* il termine “intermediari” viene solitamente utilizzato proprio per indicare le piattaforme online, in particolare i cc.dd. *online content-sharing service providers* (OCSSPs) previsti dall’art. 17 della Direttiva CDSM²⁰⁶. Appartengono a questa categoria, tra i tanti, Facebook, Instagram, Youtube, TikTok, ecc.. La specificità di queste piattaforme è la proliferazione di *User-Generated-Content (UGC)*, ovvero “contenuti creati interamente o in parte usando strumenti specifici dell’ambiente digitale e/o diffusi utilizzando tali strumenti”²⁰⁷, da utenti di Internet che diventano quindi anche autori²⁰⁸. Come nel caso degli intermediari tradizionali, vi è un contratto tra utente e piattaforma tramite l’accettazione dei termini e condizioni, in questo senso si evince *a fortiori* la disparità di potere contrattuale tra l’utente e la piattaforma, dovendo il primo accettare i termini e condizioni senza possibilità di alcuna modifica e con la concessione di una licenza²⁰⁹. Tali licenze, non sono

²⁰³ PATREON, *Home, Patreon*, s.d. <<https://www.patreon.com/>>.

²⁰⁴ PATREON, *Cos’è Patreon?*, *Centro Assistenza - Patreon*, 2023 <<https://support.patreon.com/hc/it-it/articles/204606315-Cos-%C3%A8-Patreon->>.

²⁰⁵ PATREON, *Patreon pricing, Patreon*, s.d. <<https://www.patreon.com/en-GB/pricing>>.

²⁰⁶ In dottrina, l’argomento è trattato pervasivamente, per citare alcune trattazioni sul tema: J.P. QUINTAIS *et al.*, *Safeguarding User Freedoms in Implementing Article 17 of the Copyright in the Digital Single Market Directive: Recommendations from European Academics*, in *JIPITEC*, fasc. 10, 3, 2020; S. LAVAGNINI, *La responsabilità degli Internet Service Provider e la nuova figura dei prestatori di servizi di condivisione online (art. 17)*, in S. LAVAGNINI, *Il diritto d’autore nel mercato unico digitale: direttiva (UE) 2019/790 e d.lgs. n. 177/2021 di recepimento*, Giappichelli, Torino, 2022.

²⁰⁷ Trad., D. GERVAIS, *The Tangled Web of UGC: Making Copyright Sense of User-Generated Content*, in *Vanderbilt Journal of Entertainment and Technology Law*, fasc. 11, 4, 2008, p. 841–870, p. 842.

²⁰⁸ Ciò è del tutto coerente con la *Remix Culture* di L. LESSIG, *Remix: Making Art and Commerce Thrive in the Hybrid Economy*, Bloomsbury Publishing, London, 2009.

²⁰⁹ Ad esempio, per Facebook: “[...] l’utente deve concederci, per la fornitura dei nostri servizi, alcune autorizzazioni legali (note come “licenze”) per l’uso dei contenuti in questione. Lo scopo di tale utilizzo è esclusivamente fornire e migliorare i nostri Prodotti e servizi, come descritto nella Sezione 1 di cui sopra. Nello specifico, quando l’utente condivide, pubblica o carica un contenuto protetto da diritti di proprietà intellettuale in relazione o in connessione con i nostri Prodotti, concede una licenza non esclusiva, trasferibile, sub-licenziabile, non soggetta a royalty e valida in tutto il mondo per la memorizzazione, l’uso, la distribuzione, la modifica, l’esecuzione, la copia, la pubblica esecuzione o la visualizzazione, la traduzione e la creazione di opere derivate dei propri contenuti [...]. La presente licenza cesserà di esistere

in realtà il fulcro dell'attività delle piattaforme OCSSP ed in questo sta, in effetti, la differenza principale rispetto alle piattaforme di contenuti *on demand* sopra menzionate (es., Netflix, Spotify, ecc.)²¹⁰, tuttavia non si può ignorare questo aspetto.

Questi “nuovi intermediari” condividono con gli intermediari tradizionali *in primis* il fatto di collocarsi tra creatori e destinatari-utenti (che, nel caso dei *social media*, potrebbe essere visto come circolare e sfumato), rendendo possibile quella relazione discorsiva di cui si è già trattato²¹¹. In effetti, il rapporto tra autore e pubblico non può essere limitato all'ambito delle *creative industries* tradizionali, dovendosi a tal proposito considerare che ovunque vi sia un elemento creativo, si può ravvisare l'opera come elemento di espressione. Si pensi addirittura alla peculiare situazione del creatore di *meme* nel contesto digitale, il quale anche utilizzando materiali di diversa provenienza e con diversi gradi di rielaborazione, sfrutta il *meme* quale strumento di espressione (il quale, invero, può avere anche valore economico) che in questo senso andrebbe tutelato²¹².

Un evento emblematico che ben rappresenta il ruolo fondamentale che anche le piattaforme rivestono nel tutelare la relazione tra autori e pubblico è la vicenda Meta-SIAE, per il quale, a seguito della scadenza delle licenze per l'utilizzo dei brani musicali sulle piattaforme Meta, sono stati silenziati o rimossi numerosissimi contenuti²¹³.

una volta eliminati i contenuti dell'utente dai nostri sistemi.” META, Condizioni d'uso, Facebook, s.d. <<https://www.facebook.com/legal/terms>>; per Youtube: “Nel momento in cui fornisci Contenuti al Servizio, concedi a YouTube una licenza globale, non esclusiva, esente da royalty, trasferibile e cedibile in licenza per l'utilizzo di tali Contenuti (includere la riproduzione, distribuzione, modifica, pubblicazione ed esecuzione degli stessi) ai fini del funzionamento, della promozione o del miglioramento del Servizio.” YOUTUBE, Termini di Servizio, Youtube, s.d., <<https://www.youtube.com/t/terms#da290b0c19>>; per TikTok: “Titolarità dei contenuti e concessione di licenza - Quando pubblici un contenuto sulla Piattaforma, ne conservi la titolarità; tuttavia, noi avremo la facoltà di utilizzarlo per consentire la fruizione della Piattaforma. Inoltre, qualora tu decida di rendere i tuoi contenuti disponibili ad altri, potremo mostrare tali contenuti agli altri utenti e questi ultimi potranno essere in grado di utilizzarli a loro volta. Questa è l'essenza della nostra Piattaforma. Qualora tu decida di rimuovere i tuoi contenuti in un secondo momento, le copie degli stessi realizzate da altri utenti potranno rimanere sulla Piattaforma.” TIKTOK, Riepilogo dei termini e delle condizioni, TikTok, s.d. <<https://www.tiktok.com/legal/page/global/summary-of-terms-and-conditions-eea/it>>.

²¹⁰ C. ANGELOPOULOS, *EU Copyright Reform: Outside the Safe Harbours, Intermediary Liability Capsizes into Incoherence*, *Kluwer Copyright Blog*, 2016, <<http://copyrightblog.kluweriplaw.com/2016/10/06/eu-copyright-reform-outside-safe-harbours-intermediary-liability-capsizes-incoherence/>>.

²¹¹ V. *Supra* Capitolo 1.2.

²¹² Sul tema, M. DE IACO, *The challenges of memes in copyright law: between humour and value(s)*, CREATE working papers, n. 11/2022, University of Glasgow, 2022, <<https://zenodo.org/record/7313042#.Y5JVz3bMK3B>>.

²¹³ F. PRISCO-B. SIMONETTA, *Meta non rinnova l'accordo Siae, musica via dalle piattaforme. La replica: inaccettabile*, in *Il Sole 24 ORE*, 16 marzo 2023, <<https://www.ilsole24ore.com/art/meta-non-rinnova-accordo-siae-via-brani-piattaforme-AEvunY5C>>.

Sebbene la vicenda si sia risolta²¹⁴, anche grazie all'intervento dell'AGCM²¹⁵ che ha visto nella vicenda un possibile abuso di dipendenza economica²¹⁶, è stata avvertita come catastrofica da molti utenti, ma ha probabilmente dato un'idea del potere che le piattaforme hanno rispetto alla diffusione dei contenuti²¹⁷.

La causa che ha portato alla situazione di stallo nel rapporto di licenze tra Meta e SIAE sta proprio nell'indisponibilità di Meta ad adeguarsi a quanto stabilito nella direttiva CDSM²¹⁸ in merito alla trasparenza e all'equo compenso²¹⁹. È stato osservato che il caso è interessante perché riguarda al contempo sia l'applicazione dell'art. 17 che il Capo 3 della direttiva CDSM²²⁰. Da questo si può desumere il modo in cui le piattaforme di questo tipo, dalla direttiva CDSM, siano soggette a due diversi sistemi a tutela di due diversi tipi di "value gap". Con questa espressione, usata spesso proprio in relazione all'art. 17 CDSM, si intende solitamente la distribuzione iniqua dei profitti nella *value chain* della pubblicazione di contenuti in rete²²¹. Tuttavia, c'è chi ha osservato come il vero *value gap* sia quello che il Capo 3 della direttiva CDSM cerca di riequilibrare²²², il quale è pensato in generale per gli intermediari tradizionali. Pertanto, si può riscontrare che i cc.dd. *nuovi intermediari* non sono così dissimili da quelli tradizionali, bensì ciò che distingue i primi è principalmente un *quid pluris* dato dalle novità tecnologiche e dai nuovi modelli di *business*.

²¹⁴ F. PRISCO-A. BIONDI, *Meta-Siae, accordo (transitorio): la musica torna su Facebook e Instagram*, in *Il Sole 24 ORE*, 13 maggio 2023, <<https://www.ilsole24ore.com/art/meta-siae-accordo-transitorio-la-musica-social-AEXmbBTD>>; SIAE, *Comunicato stampa SIAE: "La Musica torna su Instagram e Facebook"*, 13 maggio 2023, <<https://www.siae.it/it/notizie/Torna-Musica-Social/>>.

²¹⁵ F. PRISCO-A. BIONDI, *Antitrust impone a Meta ripresa trattative con Siae: le canzoni tornino disponibili. Meta: disponibili a proroga accordo*, in *Il Sole 24 ORE*, 21 aprile 2023, <<https://www.ilsole24ore.com/art/antitrust-impone-meta-ripresa-trattative-siae-AETIkAKD>>.

²¹⁶ Per il comunicato stampa, si veda: AGCM, *Imposta a Meta la ripresa delle trattative con Siae. Di nuovo disponibili per gli utenti i contenuti musicali su Facebook e Instagram*, Roma, 21 aprile 2023, <<https://www.agcm.it/media/comunicati-stampa/2023/4/A559->>, mentre il testo del provvedimento cautelare è disponibile all'indirizzo <<https://www.agcm.it/dotcmsdoc/allegati-news/A559%20proc%20caut.pdf>>.

²¹⁷ Un interessante studio in tema di potere delle piattaforme e diversità dei contenuti è presente in C. LEE-J. HWANG, *The influence of giant platform on content diversity*, in *Technological Forecasting and Social Change*, fasc. 136, 2018, p. 157–165.

²¹⁸ L'argomento della direttiva CDSM e del suo Capo 3 è trattato nel capitolo 2.

²¹⁹ SIAE, *Meta avvia la procedura di rimozione dei brani degli autori ed editori SIAE dalle sue piattaforme. SIAE: "scelta unilaterale e incomprensibile"*, 16 marzo 2023, <<https://www.siae.it/it/notizie/meta-rimozione-contenuti-replica-siae/>>.

²²⁰ D. DE ANGELIS, *SIAE vs Meta: no more Italian music available on Facebook and Instagram?*, *The IPKat*, 2023, <<https://ipkitten.blogspot.com/2023/04/guest-post-siae-vs-meta-no-more-italian.html>>.

²²¹ C. ANGELOPOULOS, *EU Copyright Reform: Outside the Safe Harbours, Intermediary Liability Capsizes into Incoherence*, cit.

²²² J. P. QUINTAIS, *The new copyright in the Digital Single Market Directive: a critical look*, in *European Intellectual Property Review*, fasc. 42, 1, 2020, pp. 20-41, p. 39. Cfr. Capitolo 2.1.

6. Il controllo dell'autore sull'opera nella relazione con il pubblico

Poiché, come si è detto, l'opera dell'autore può essere vista come un dialogo tra autore e pubblico e visto che è solo grazie alla pubblicazione dell'opera che l'autore può trarne vantaggi economici, emerge chiaramente la necessità per questo di avere il controllo sullo sfruttamento dell'opera. Questo si può ottenere grazie a clausole contrattuali favorevoli all'autore²²³, oppure grazie a limitazioni relative alla circolazione dei diritti d'autore previste a livello normativo²²⁴. Un'altra possibilità per gli autori è, però, quella di non ricorrere ad intermediari nello sfruttamento della propria opera.

6.1. Il fenomeno della disintermediazione, il self-publishing

Il fenomeno che rappresenta il massimo controllo dell'autore sulla pubblicazione della propria opera è quello della disintermediazione. Con il neologismo "*disintermediazione*", stando alla definizione riportata dall'enciclopedia online Treccani, si intende la "[r]iduzione o eliminazione dell'attività di intermediazione"²²⁵. Come è chiaro dalla definizione, si tratta di un fenomeno pervasivo che tocca gli ambiti più disparati²²⁶, tra i quali possono essere annoverate le industrie creative. Per riprendere la metafora del diritto d'autore come triangolo²²⁷ si potrebbe affermare che la disintermediazione permette di schiacciare il vertice degli intermediari fino (quasi) a creare un unico segmento che unisce autori e utenti (o pubblico).

Conviene chiarire fin da ora che, visto il ruolo primario che le piattaforme assumono in questo contesto, se queste vengono categorizzate come nuovi intermediari, come appena fatto, una vera e propria disintermediazione è pressoché impossibile, almeno se intesa come totale eliminazione dell'intermediazione.

Quando si parla di disintermediazione nei settori creativi, ci si riferisce *in primis* all'autopubblicazione (*self-publishing*) in ambito editoriale. Con queste espressioni si allude al superamento del ruolo dell'editore tradizionale, per cui l'autore diventa "*editore di se stesso*"²²⁸. Infatti, lo scrittore che intraprende questa strada si deve occupare di quasi tutti gli aspetti relativi alla filiera del libro, dalla scrittura, all'*editing*,

²²³ V. *Infra*, Capitolo 1.7.

²²⁴ V. *Infra* Capitolo 1.8.

²²⁵ TRECCANI, *disintermediazione*, *Enciclopedia Treccani*, 2018, <https://www.treccani.it/enciclopedia/disintermediazione_%28altro%29/>.

²²⁶ Cfr. A. BELLONI, *Uberization: Il potere globale della disintermediazione*, Egea, 2017, il quale ha, invero, un approccio critico nei confronti del fenomeno.

²²⁷ V. *Supra*, Introduzione.

²²⁸ C. LATERZA, *Come pubblicare un libro: la guida definitiva al Self Publishing*, Libroza, 2017 <<https://libroza.com/come-pubblicare-un-libro-guida-al-self-publishing/>>.

la progettazione della copertina, la creazione del documento per la stampa (ma può anche optare per la via dell'*e-book*)²²⁹. Si noti che, per quanto vi siano inevitabilmente anche altri soggetti coinvolti soprattutto nella distribuzione, i contratti di autopubblicazione (come quelli di edizione digitale o *e-publishing*) non rientrano nel tipo contrattuale del contratto di edizione²³⁰.

A questo punto entrano in gioco società che fungono da *intermediari* per l'eventuale stampa e la distribuzione. Tra queste, si possono citare, ad esempio, "Youcanprint"²³¹ e "StreetLib"²³², tuttavia, il primato nel settore spetta ad "Amazon Kindle Direct Publishing" (KDP)²³³. KDP permette di pubblicare e distribuire manoscritti in maniera semplice sia in formato cartaceo che come *e-book*²³⁴. Rispetto ai libri cartacei, la piattaforma permette la scelta tra due piani contrattuali, modificati di recente, il primo permette la distribuzione tramite i soli canali Amazon a fronte di un tasso di *royalty* più elevato (oggi 60% del prezzo di listino)²³⁵, mentre il secondo permette, a fronte di un tasso di *royalty* minore (40%)²³⁶, una distribuzione estesa a rivenditori online, librerie, università e biblioteche, ma è disponibile per ora solo il ricorso a distributori statunitensi o britannici²³⁷. Il guadagno per l'autore (per i formati cartacei²³⁸) è, dunque, stando al sito, così calcolato:

²²⁹ Cfr. D. MORONI, *Self publishing: istruzioni per l'uso*, Editrice Bibliografica, 2015.

²³⁰ G. SPEDICATO, *Principi di diritto d'autore*, Il Mulino, Bologna, 2020, p.213. Sul contratto di edizione, v. *Infra*, Capitolo 1.9.1.

²³¹ YOUCANPRINT, *Youcanprint: Self publishing, pubblica il tuo Libro, Ebook, Audiolibro, Youcanprint*, s.d., <<https://www.youcanprint.it>>.

²³² STREETLIB, *Distribuzione ebook e audiolibri, servizi per l'editoria, StreetLib*, s.d. <<https://www.streetlib.com/it/>>.

²³³ Ciò è puntualizzato, ad esempio, per gli Stati Uniti in THE AUTHORS GUILD, *Six Takeaways from the Authors Guild 2018 Author Income Survey*, cit.; per il Regno Unito in A. THOMAS – M. BATTISTI – M. KRETSCHMER, *UK Authors' Earnings and Contracts 2022: A Survey of 60,000 Writers*, cit., p. 66; ma anche per l'Italia, v. A. FACCHINI, *L'autopubblicazione sta cambiando il mondo dei libri*, in *Internazionale*, 11 novembre 2022, <[²³⁴ AMAZON KINDLE DIRECT PUBLISHING, *Autopubblicazione, Amazon Kindle Direct Publishing*, s.d. <\[https://kdp.amazon.com/it_IT/publish\]\(https://kdp.amazon.com/it_IT/publish\)>.](https://www.internazionale.it/essenziale/notizie/alice-facchini/2022/11/11/autopubblicazione-editoria-cambiamento#:~:text=%C3%88%20l'autopubblicazione%2C%20o%20self,stato%20dell'editoria%20in%20Italia.>>.</p></div><div data-bbox=)

²³⁵ AMAZON KINDLE DIRECT PUBLISHING, *Royalty delle versioni cartacee, Amazon Kindle Direct Publishing*, agg. 2023, <https://kdp.amazon.com/it_IT/help/topic/G201834330>.

²³⁶ *Ibid.*

²³⁷ AMAZON KINDLE DIRECT PUBLISHING, *Distribuzione estesa, Amazon Kindle Direct Publishing*, s.d., <https://kdp.amazon.com/it_IT/help/topic/GQTT4W3T5AYK7L45>.

²³⁸ I tassi di *royalty* per gli *e-book* possono essere il 70% o il 35% a seconda del piano scelto, cui bisogna sottrarre i costi di spedizione, molto limitati (in media \$0,06 a vendita) ma dipendenti dalle dimensioni del file. AMAZON KINDLE DIRECT PUBLISHING, *Opzioni royalty per gli eBook, Amazon Kindle Direct Publishing*, s.d. <https://kdp.amazon.com/it_IT/help/topic/G200644210>.

$$(\text{Tasso di royalty} \times \text{prezzo di listino}) - \text{costi di stampa} = \text{royalty}^{239}$$

È chiaro che con KDP, ma in generale con il *self-publishing*, per quanto l'autore debba sobbarcarsi i costi di stampa, egli può guadagnare molto di più rispetto a quanto otterrebbe dalla pubblicazione tradizionale, dove le *royalties* si aggirano attorno al 6-10% dei guadagni netti dell'editore²⁴⁰. Questo aspetto economico²⁴¹, ma soprattutto il controllo che l'autore mantiene su ogni aspetto dell'opera rappresentano due dei vantaggi più rilevanti dell'autopubblicazione, cui si affiancano però problematiche, legate sia all'investimento economico che l'autore deve comunque sobbarcarsi, almeno inizialmente, che allo sforzo legato alla promozione, senza la quale l'autore non può realizzare i propri guadagni²⁴².

L'esempio dell'editoria è il più rappresentativo, ma il fenomeno della disintermediazione è in realtà applicabile anche agli altri settori creativi, facilitati dall'emersione di nuovi modelli di business. Cionondimeno, alcuni accademici hanno osservato nell'ambito musicale e nel contesto dello *streaming* musicale e dei musicisti *self-released*, anche il fenomeno opposto, ovvero un processo di *re-intermediazione*²⁴³.

In ogni caso, la possibilità per gli autori di poter scegliere di ridurre il ruolo degli intermediari è di fondamentale importanza, soprattutto nel contesto del nuovo diritto di revoca per mancato sfruttamento. Infatti, poiché questo permette all'autore di rivolgersi ad un altro intermediario, come si vedrà nel capitolo successivo, non è da sottovalutare l'opportunità che sia lo stesso autore a svolgerne le funzioni.

6.2. L'esempio dell'autore scientifico e della ripubblicazione in open access

Una situazione emblematica in tema di rapporto tra autore e pubblico, degli interessi di entrambi e dello strapotere degli intermediari, è quella dell'autore scientifico e la questione del suo diritto di ripubblicazione, che conviene riportare brevemente.

²³⁹ AMAZON KINDLE DIRECT PUBLISHING, *Royalty delle versioni cartacee*, cit.

²⁴⁰ D. POYNTER, *Dan Poynter's Self-Publishing Manual: How to Write, Print and Sell Your Own Book*, Electronic & Database Publishing, Inc., Santa Barbara, Stati Uniti, 2007, p. 30.

²⁴¹ Per un'analisi britannica effettuata tramite questionari sugli "*indie authors*", cioè quelli indipendenti e quelli che hanno optato per il *self-publishing*, v. A. THOMAS-M. BATTISTI-H. SAENZ DE JUANO RIBES, *Indie Authors' Earnings 2023*, CREATE Working Paper 2023/4, 2023, <<https://zenodo.org/records/8043463>> .

²⁴² Cfr. C. LATERZA, *Come pubblicare un libro: la guida definitiva al Self Publishing*, cit.

²⁴³ K. BARR -M. EBEN -M. KRETSCHMER, *The re-intermediation of the music industries value chain: market definition, streaming gatekeepers and the control of data*, in *European Intellectual Property Review*, fasc. 44, 6, 2022, p. 317-322.

Per riassumere il problema di fondo, l'autore scientifico²⁴⁴ talvolta si trova nella situazione di accettare contratti iniqui con editori, cedendo i propri diritti di sfruttamento economico, e non potendo quindi disporre della propria opera, mercificata anche tramite banche dati particolarmente costose, sebbene la ricerca possa essere stata finanziata da fondi pubblici²⁴⁵. Il potere contrattuale degli editori, in questo frangente, è accresciuto dal sistema di avanzamento nella gerarchia universitaria, che favorisce certe tipologie di pubblicazioni²⁴⁶.

In questo contesto si colloca la scelta legislativa di Germania, Paesi Bassi, Francia e Belgio di introdurre un diritto di messa a disposizione del pubblico in accesso aperto di alcuni tipi di opere scientifiche²⁴⁷. Una proposta di questo tipo, risalente al 2016, è stata portata avanti anche in Italia, dall'associazione AISA che ha suggerito l'introduzione nella Legge sul diritto d'autore di un diritto di ripubblicazione mediante un nuovo articolo 42-*bis*²⁴⁸. Meccanismi di questo tipo sono in linea con la *Rights Retention Strategy* di Plan S²⁴⁹.

²⁴⁴ Per un'analisi comparata dell'autorialità nell'ambito accademico v. M. BELLIA – V. MOSCON, *Academic authors, copyright and dissemination of knowledge: A comparative view*, in E. BONADIO-C. SAPPA, *The subjects of literary and artistic copyright*, Elgar, Cheltenham, 2022.

²⁴⁵ R. CASO, *Diritto di ripubblicazione*, AISA - Associazione italiana per la promozione della scienza aperta, 2022, <<https://aisa.sp.unipi.it/diritto-di-ripubblicazione/>>.

²⁴⁶ R. CASO, G. DORE, *Academic Copyright, Open Access and the "Moral" Second Publication Right*, Trento LawTech Research Paper n. 47, 2021, p.8. Sul tema, più ampiamente, R. CASO, *La rivoluzione incompiuta: la scienza aperta tra diritto d'autore e proprietà intellettuale*, Ledizioni, Milano, 2020, p. 49 ss.

²⁴⁷ R. CASO, *La libertà accademica e il diritto di messa a disposizione del pubblico in Open Access*, in Trento LawTech Research Paper n. 37, 2019, p. 8 ss. l'Autore mette a confronto le diverse norme di questo tipo in una tabella a p. 12 ss. Un'analisi di queste norme è presente anche in C. ANGELOPOULOS, *Study on EU copyright and related rights and access to and reuse of scientific publications, including open access: exceptions and limitations, rights retention strategies and the secondary publication right*, Directorate-General for Research and Innovation (European Commission), Publications Office of the European Union, 2022, pp. 33-37 <<https://op.europa.eu/en/publication-detail/-/publication/884062d5-1145-11ed-8fa0-01aa75ed71a1/language-en>>.

²⁴⁸ AISA, *Proposta di modifica alla legge italiana sul diritto d'autore*, AISA - Associazione italiana per la promozione della scienza aperta, s.d. (2016), <<https://aisa.sp.unipi.it/attivita/diritto-di-ripubblicazione-in-ambito-scientifico/novella/>>. Si riporta il testo dell'articolo proposto: "1. L'autore di un'opera scientifica che sia il risultato di una ricerca interamente o parzialmente finanziata con fondi pubblici, come un articolo, una monografia o un capitolo di un libro, ha il diritto di riprodurre, distribuire e mettere a disposizione gratuita del pubblico la propria opera nel momento in cui l'editore l'abbia messa a disposizione gratuita del pubblico o dopo un ragionevole periodo di tempo, comunque non superiore a un anno, dalla prima pubblicazione. L'autore rimane titolare di tale diritto anche qualora abbia ceduto in via esclusiva i diritti di utilizzazione economica sulla propria opera all'editore o al curatore. L'autore nell'esercizio del diritto indica gli estremi della prima edizione, specificando il nome dell'editore. 2. Le disposizioni del primo comma sono di ordine pubblico e ogni clausola contrattuale che limiti il diritto dell'autore è nulla."

²⁴⁹ COALITION S, *Plan S Rights Retention Strategy | Plan S*, cOAlition S, s.d. <<https://www.coalition-s.org/rights-retention-strategy/>>.

Il diritto di pubblicazione dell'autore scientifico, secondo Caso e Dore, è peculiare, sia in virtù dell'importanza che esso riveste nell'instaurazione di un rapporto del creatore con il pubblico²⁵⁰, sia in considerazione della finalità gratuita nell'ambiente digitale della pubblicazione²⁵¹. Infatti, l'interesse dell'autore sta nel poter far raggiungere il proprio pensiero ad un pubblico che sia il più ampio possibile e nel vedere il proprio nome associato alla propria opera²⁵². Per queste ragioni, Caso qualifica il diritto di ripubblicazione *in primis* come un diritto morale, ma ne riconosce anche la connotazione economica, poiché include i diritti di riproduzione, distribuzione, ecc.²⁵³. Angelopoulos contesta l'identificazione del diritto di ripubblicazione come diritto morale e ne favorisce un'interpretazione quale eccezione o limitazione al diritto d'autore²⁵⁴, o, a suo avviso, ancor meglio come "*a moral right that operates as an exception or limitation to copyright*"²⁵⁵.

La situazione potrebbe forse allora evidenziare l'inadeguatezza di un approccio strettamente dualistico al diritto d'autore²⁵⁶, o, quantomeno, potrebbe suggerire di considerare il diritto di ripubblicazione come un diritto dalla natura "*quasi morale*", usando un'espressione che Granieri riferisce all'art. 22 CDSM²⁵⁷. In effetti, si possono cogliere alcune similitudini tra il diritto di revoca europeo²⁵⁸ e il diritto di ripubblicazione, date dal fatto che questi appartengono alla stessa famiglia, ovvero quella dei *reversion rights*²⁵⁹, che sarà esaminata nel Capitolo 3²⁶⁰.

Giova comunque fin da ora sottolineare come, nonostante le critiche²⁶¹, da certi meccanismi possano trarre benefici non solo gli autori, ma anche il pubblico, soprattutto

²⁵⁰ R. CASO, G. DORE, *Academic Copyright, Open Access and the "Moral" Second Publication Right*, cit., p. 9 e R. CASO, *La libertà accademica e il diritto di messa a disposizione del pubblico in Open Access*, cit., p. 12

²⁵¹ R. CASO, *Il diritto umano alla scienza e il diritto morale di aprire le pubblicazioni scientifiche*, cit., p. 12.

²⁵² *Ibid.* p. 12.

²⁵³ R. CASO, *Il diritto umano alla scienza e il diritto morale di aprire le pubblicazioni scientifiche. Open Access, «secondary publication right» ed eccezioni e limitazioni al diritto d'autore*, cit., p. 12.

²⁵⁴ C. ANGELOPOULOS, *Study on EU copyright and related rights and access to and reuse of scientific publications, including open access: exceptions and limitations, rights retention strategies and the secondary publication right*, cit., p. 37.

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 38.

²⁵⁶ Si tornerà sul tema alla fine della trattazione, v. Capitolo 3.6.

²⁵⁷ M. GRANIERI, *Right of revocation of authors and performers in the European online copyright directive*, cit. p. 130.

²⁵⁸ V. Capitolo 2. In R. CASO, G. DORE, *Academic Copyright, Open Access and the "Moral" Second Publication Right*, cit., p. 21 viene per questa ragione esaminato l'art. 22 CDSM.

²⁵⁹ I diritti di ripubblicazione sono infatti inseriti nell'analisi dei *reversion rights* in U. FURGAL, *Reversion rights in the European Union Member States*, CREATE Working Paper 2020/11, 2020 disponibile all'indirizzo <<https://zenodo.org/record/4281035#.YJjm1aEo9hE>> (es., p. 24, p. 94).

²⁶⁰ V. Capitolo 3.1.

²⁶¹ Ad esempio, in M. BELLIA – V. MOSCON, *Academic authors, copyright and dissemination of knowledge: A comparative view*, cit., p. 75 si osserva che il prevedere un diritto di ripubblicazione in OA non implica che questo venga messo in pratica dagli autori; invece, in C. ANGELOPOULOS, *Study on EU copyright and related*

laddove la (seconda) pubblicazione avvenga in Open Access²⁶². Nel caso di specie, per il diritto di ripubblicazione, il secondo aspetto potrebbe apparire addirittura preponderante, perché manifesta il diritto umano alla scienza aperta²⁶³, e non comporta (direttamente) interessi economici dell'autore.

7. Il problema del mancato sfruttamento e la clausola *use-it-or-lose-it* nella prassi contrattuale

Un problema che si può (nel caso dell'Unione Europea, *poteva*) verificare è che l'intermediario non sfrutti i diritti a lui concessi o ceduti. In questo caso l'intermediario spezza il dialogo tra autore e pubblico e se gode di un'esclusiva data o dalla cessione o da una clausola di esclusività in una licenza, l'autore potrebbe trovarsi privo di alternative, dovendosi rassegnare all'aver eseguito un monologo senza spettatori²⁶⁴.

A differenza di altri diritti di proprietà intellettuale, la tutela autoriale prescinde dall'effettivo sfruttamento dei diritti. Nel senso opposto, ci si può riferire, ad esempio, alla disciplina relativa ai marchi, per i quali il "non uso" comporta la decadenza del marchio²⁶⁵. In Italia, questo argomento è di estrema attualità, per la recente attivazione del procedimento per l'accertamento della decadenza e della nullità del marchio²⁶⁶.

rights and access to and reuse of scientific publications, including open access: exceptions and limitations, rights retention strategies and the secondary publication right, cit., si puntualizzano i possibili conflitti con gli interessi degli editori soprattutto implementando il diritto di ripubblicazione come diritto morale (p. 37), ma anche come eccezione o limitazione, sebbene l'analisi porti a far superare alla ripubblicazione il *three-step test* (p. 40 ss.).

²⁶² Sui benefici dell'OA sulle pubblicazioni scientifiche si veda, ad esempio, V. MOSCON, *Academic Freedom, Copyright, and Access to Scholarly Works: A Comparative Perspective*, in R. CASO, F. GIOVANELLA (a cura di), *Balancing Copyright Law in the Digital Age: Comparative Perspectives*, Springer, Berlin, Heidelberg, 2015, p. 99–135; R. CASO, *L'Open Access alle pubblicazioni scientifiche: una nuova speranza*, in R. CASO (a cura di), *Pubblicazioni scientifiche, diritti d'autore e open access: atti del convegno tenuto presso la Facoltà di Giurisprudenza di Trento il 20 giugno 2008*, Università di Trento. Dipartimento di scienze giuridiche, Trento, 2009; R. CASO, *La rivoluzione incompiuta: la scienza aperta tra diritto d'autore e proprietà intellettuale*, cit.

²⁶³ Sul punto, si veda F. BINDA-R. CASO, *Il diritto umano alla scienza aperta*, Trento LawTech Research Paper, n. 41, 2020.

²⁶⁴ Queste sono, sostanzialmente, le premesse che hanno portato all'emanazione dell'art. 22 CDSM, v. *Infra*, Capitolo 2.1.

²⁶⁵ Art. 24 d.lgs. 10 febbraio 2005, n. 30, Codice della proprietà industriale (c.p.i.) e, a livello dell'Unione Europea, Art. 18 Regolamento (UE) 2017/1001 del Parlamento Europeo e del Consiglio del 14 giugno 2017 sul marchio dell'Unione europea e Art. 16 Direttiva (UE) 2015/2436 del Parlamento europeo e del Consiglio, del 16 dicembre 2015, sul ravvicinamento delle legislazioni degli Stati membri in materia di marchi d'impresa (rifusione).

²⁶⁶ Decreto 19 luglio 2022, n. 180 del Ministero delle Imprese e del Made in Italy (ex Ministero dello Sviluppo Economico), attuativo della Sezione II-bis del Capo IV c.p.i.

Tornando, al *copyright*, l'autore di un'opera i cui diritti sono stati trasferiti, ma non sfruttati, si potrebbe trovare in una situazione particolarmente scomoda, non solo per l'interruzione del dialogo con il pubblico e per la perdita di possibilità di essere conosciuto, ma banalmente anche in termini economici. Questo è particolarmente evidente laddove il contratto preveda un pagamento tramite *royalties*.

Tra gli autori è forte l'ostilità verso situazioni di mancato o insufficiente sfruttamento, che costituiscono fenomeni di "*lock-in effect*"²⁶⁷. Nella prassi contrattuale, anche per superare questi rischi, si sono sviluppate una serie di clausole di *reversion*, che permettono all'autore di riottenere in tutto o in parte dei diritti concessi o ceduti a fronte del verificarsi di alcune situazioni²⁶⁸, e quando queste riguardano lo sfruttamento dei diritti trasferiti si parla di clausole *use-it-or-lose-it*. Un sottogenere di clausola di questo tipo nell'ambito dell'editoria è quello delle clausole "*out of print*" che sono attivate qualora il libro i cui diritti sono stati trasferiti vada fuori stampa²⁶⁹, ma vi sono numerose varianti²⁷⁰, anche relativamente alle modalità applicative²⁷¹. Tra le altre clausole diffuse nella prassi giova ricordare anche la *best-seller clause*, la quale permette di rinegoziare i termini del contratto a fronte del successo di un'opera.

Tuttavia, bisogna puntualizzare che, sebbene una clausola di *reversion* esista nella prassi contrattuale, questo non sembra essere sufficiente a tutelare gli autori. Stando a dati empirici relativi all'editoria, una clausola di questo tipo è presente nei contratti di autori con una maggiore consapevolezza dei meccanismi del *copyright* e maggiori risorse finanziarie, quindi, provata la correlazione tra le due variabili, non è possibile

²⁶⁷ International Authors Forum, *Authors: Ten principles for fair contracts*, 2019, <<https://www.internationalauthors.org/wp-content/uploads/2019/01/Authors-Ten-Principles.pdf>>, n. 4.

²⁶⁸ N. CABRERA – J. OSTROFF – B. SCHOFIELD – SAMUELSON LAW, TECHNOLOGY, AND PUBLIC POLICY CLINIC, *Understanding Rights Reversion: When, Why, & How to Regain Copyright and Make Your Book More Available*, Authors Alliance - Berkley Law (University of California, Samuelson Law, Technology & Public Policy Clinic), 2015, disponibile all'indirizzo <<https://www.authorsalliance.org/resources/rights-reversion-portal/>>, p. 4.

²⁶⁹ *Ibid.*, p. 45 ss. e J. YUVARAJ-R. GIBLIN, *Are contracts enough? An empirical study of author rights in australian publishing agreements*, in *Melbourne University Law Review*, fasc. 44, 1, 2020, pp. 380–424, p. 387 ss.

²⁷⁰ Alcune sono analizzate, ad esempio, in THE AUTHORS GUILD, *Model Trade Book Contract - 10: Reversion of Rights*, *The Authors Guild*, s.d., <https://go.authorsguild.org/contract_sections/10>; N. CABRERA *et al.*, *Understanding Rights Reversion: When, Why, & How to Regain Copyright and Make Your Book More Available*, cit., p. 45 ss.

²⁷¹ Sulle clausole automatiche di *reversion* cfr. M. ANDERSON, *Automatic reversion clauses in copyright assignments: do they work?*, in *Journal of Intellectual Property Law & Practice*, fasc. 6, 4, 2011, p. 217–219, nel quale viene commentato il caso *Crosstown Music Company 1, LLC v Rive Droite Music Limited, Mark Taylor and Paul Barry* [2010] EWCA Civ 1222, 2 Novembre 2010, che ammette l'applicabilità di clausole automatiche di *reversion*.

determinare chiaramente quale sia la causa e quale l'effetto²⁷². Per questo, parte della dottrina sostiene che i contratti non offrano una tutela sufficiente agli autori, i quali invece necessitano di meccanismi di *reversion* previsti a livello normativo²⁷³.

8. La regolamentazione dei contratti nei sistemi di *copyright* e di *droit d'auteur*

Dopo aver descritto la situazione dei creatori nel loro rapporto contrattuale con gli intermediari, è d'uopo esaminare l'assetto regolatorio dei loro contratti relativi al diritto d'autore, ossia le norme che fissano dei limiti alla volontà delle parti, ne alterano i poteri contrattuali oppure modificano gli effetti dei negozi.

Anche un'analisi comparata molto superficiale può rilevare ampie divergenze nell'impatto che la legislazione di differenti ordinamenti ha su questo tipo di contratti di diritto d'autore²⁷⁴. In realtà, in questo contesto sembrerebbero intrecciarsi due argomenti. Il primo è una questione di più ampio respiro, legata alla maggiore o minore inclinazione di certi sistemi giuridici a riequilibrare situazioni di disparità nel potere contrattuale. Il secondo, invece, concerne più da vicino il diritto d'autore e la natura che si attribuisce a questo diritto, da cui discende il trattamento normativo della sua disposizione. In effetti, la questione di fondo è proprio la giustificazione filosofica che si dà al diritto d'autore²⁷⁵, da cui dipende il suo trattamento da diritto di proprietà²⁷⁶ commercializzabile²⁷⁷ e quindi gli eventuali limiti alla circolazione dello stesso.

²⁷² M. KRETSCHMER – A.A. GAVALDON – J. MIETTINEN – S. SING., *UK Authors' Earnings and Contracts 2018: A Survey OF 50,000 Writers*, CREATE, University of Glasgow, 2019, <<http://eprints.gla.ac.uk/187965/>>, p. 41.

²⁷³ YUVARAJ-R. GIBLIN, *Are contracts enough? An empirical study of author rights in australian publishing agreements*, cit., p. 423.

²⁷⁴ Per una breve, ma puntale analisi dell'argomento, v. M. JOSSELYN, *The Concept of the contract for the exploitation of author's rights: a comparative-law approach*, in *Copyright Bulletin*, fasc. XXVI, 4, 1992, pp. 6–16.

²⁷⁵ Vi è amplissima letteratura in materia, si segnalano in particolare: J. HUGHES, *The Philosophy of Intellectual Property*, in *Georgetown L.J.*, fasc. 77, 287, 1988, p. 330–350; R. P. MERGES, *Justifying intellectual property*, Harvard University Press, Cambridge, MA, 2011; W. FISHER, *Theories of Intellectual Property*, in S. R. MUNZER (a cura di), *New Essays in the Legal and Political Theory of Property*, Cambridge University Press, 2001.

²⁷⁶ Sul tema, A. RAHMATIAN, *Copyright and Creativity*, Edward Elgar Publishing, 2011., pp. 1-67.

²⁷⁷ Dello stesso autore si segnala A. RAHMATIAN, *Copyright and commodification*, in *European Intellectual Property Review*, fasc. 27, 10, 2005, pp. 371–378.

Come si analizzerà più nel dettaglio in seguito²⁷⁸, nel Regno Unito, così come in altri sistemi di *Common Law*²⁷⁹, si può notare una certa riluttanza del Legislatore ad intervenire nei contenuti dei contratti tra autori ed intermediari, riferendosi piuttosto ai principi di *freedom of contracts* e *sanctity of contract* e alterando dunque il meno possibile l'assetto negoziale delle parti²⁸⁰. In ordinamenti come quello Statunitense, in cui vige un "*principio di alienabilità illimitata*"²⁸¹, laddove non siano previsti limiti contrattuali, l'autore può disporre a piacimento e il cessionario dei diritti è libero di farne ciò che vuole, inclusa la possibilità di non sfruttare tali diritti²⁸². È anche per questo che si ritiene che i sistemi di *copyright* (ad esempio Stati Uniti e Regno Unito) sembrano favorire gli investitori, mentre quelli di *droit d'auteur*, appunto, i creatori²⁸³.

Infatti, in questa seconda categoria di ordinamenti, di tradizione continentale, è diffusa la visione delle opere come estensione della personalità dell'autore, da cui derivano una serie di salvaguardie, quali la tutela incisiva dei diritti morali irrinunciabili, la fissazione di limiti alla circolazione dei diritti ed anche obblighi di sfruttamento²⁸⁴. In aggiunta, spesso questi sistemi prevedono meccanismi peculiari che permettono di avvantaggiare il contraente debole, ossia il creatore, anche tramite regole

²⁷⁸ V. *Infra* Capitolo 3.

²⁷⁹ In R. MATULIONYTE, *Empowering Authors via Fairer Copyright Contract Law*, in *University of New South Wales Law Journal*, Vol. 42, No. 2, 2019 l'Autrice lamenta il fatto che in Australia i contratti degli autori siano lasciati alla libertà contrattuale delle parti, argomentando la necessità di tutele ulteriori, sulla scia della regolamentazione presente in molti paesi di *Civil Law*.

²⁸⁰ G. D'AGOSTINO, *Copyright, contracts, creators: new media, new rules*, Edward Elgar Publishing Limited, Cheltenham, 2010, p. 125.

²⁸¹ "*principle of unlimited alienability of copyright*" N.W. NETANEL, *Alienability Restrictions and the Enhancement of Author Autonomy in United States and Continental Copyright Law*, in *Cardozo Law's Arts & Entertainment Law Journal*, fasc. 12, 1, 1994, p. 1-78, p. 1.

²⁸² *Ibid.*, in realtà, però, si può fin da ora anticipare che, qualche limite statutario vi sia, così come una parziale tutela data dal diritto dei contratti del *common law* (cfr. Capitolo 3).

²⁸³ M. VIVANT-J.M. BRUGUIERE, *Droit d'auteur et droits voisins*, Dalloz, Paris, IV ed., 2019, p. 35.

²⁸⁴ N.W. NETANEL, *Alienability Restrictions and the Enhancement of Author Autonomy in United States and Continental Copyright Law*, cit., p. 2.

interpretative²⁸⁵ che culminano in una sorta di precetto “*in dubio pro auctore*”²⁸⁶. Addirittura può essere stabilita l'impossibilità per l'autore di cedere persino i propri diritti patrimoniali, potendo egli tutt'al più concedere licenze esclusive, come avviene in Germania²⁸⁷.

Le regole di *default* sono dibattute dal punto di vista economico, nel senso che alcuni ritengono che rendere obbligatorie regole molto diffuse nella prassi possa abbattere i costi di transazione, mentre altri sostengono che le varie industrie culturali abbiano peculiarità tali da non permetterlo e che anzi i costi di transazione siano già ridotti dall'esistenza di accordi standard²⁸⁸.

Tra le varie tipologie di interventi regolatori nei contratti nel campo del diritto d'autore, si trovano anche meccanismi di *reversion*, che saranno approfonditi nel Capitolo 3. Anche in questo si noterà la differenza tra sistemi di *copyright* e sistemi di *droit d'auteur*, sebbene anche un sistema come quello statunitense includa un limite alla disposizione dei diritti d'autore proprio relativamente ai *termination rights*²⁸⁹.

9. Le soluzioni italiane al mancato sfruttamento nella disciplina italiana del contratto di edizione

Anche l'Italia, in quanto appartenente alla tradizione di diritto d'autore continentale, prevede importanti interventi regolatori nei contratti a questo relativi. In questo frangente rientra anche il fenomeno della tipizzazione legislativa dei contratti,

²⁸⁵ L. GUIBAULT, P.B. HUGENHOLTZ, *Study on the conditions applicable to contracts relating to intellectual property in the European Union*, Institute for Information Law University of Amsterdam, 2002 p. 150, gli Autori riportano diverse tecniche legislative al riguardo: “According to the Copyright Act of eleven of the fifteen European Member States, the courts must strictly interpret clauses in copyright contracts that provide for the transfer of rights from an author or performing artist to an exploiter. The legislation of some Member States give the courts the express or implied instruction to interpret grants of rights as encompassing only those rights that are required by the purpose pursued by the contracting parties. This rule of interpretation is also known as the ‘Zweckübertragungslehre’. Under the legislation of several other Member States, a written document must mention the duration, place of exercise, and the amount of remuneration for each of the rights transferred. On the basis of this provision, the courts generally consider that, when in doubt, a contract must be interpreted in favour of the author or the performer, according to the maxim *in dubio pro auctore*. Thus, if the contract does not enumerate each right individually, any right that does not appear in the list, is not covered by the transfer. In the four countries where the Copyright Act contains no express provision on the interpretation of copyright contracts, the obligation to give a restrictive interpretation may nevertheless derive from the general principles of interpretation that are applicable to civil law matters.”.

²⁸⁶ G. D'AGOSTINO, *Copyright, contracts, creators: new media, new rules*, cit., 125.

²⁸⁷ Cfr. A. RAHMATIAN, *Copyright and Creativity*, Edward Elgar Publishing, 2011, p. 203 ss.

²⁸⁸ G. A. RUB, *Stronger than Kryptonite? Inalienable Profit-Sharing Schemes in Copyright Law*, cit., pp. 71-72. Rub contesta la prima tesi e sostiene la seconda.

²⁸⁹ V. *Infra*, Capitolo 3.3.2.

quale “livello privilegiato di intervento del legislatore”²⁹⁰. Nel contesto del diritto d’autore, il contratto tipico più rilevante è quello del contratto di edizione, la cui disciplina già da molto prima della direttiva CDSM impone dei meccanismi di *reversion*.

9.1. Il contratto di edizione per le stampe

Al contratto di edizione (per le stampe) il Legislatore italiano dedica una disciplina piuttosto dettagliata nella L.A., contenuta negli articoli 118 ss.²⁹¹. Prima della legge n. 633/1941 la nozione di contratto di edizione²⁹² era rinvenibile solamente nella dottrina²⁹³, ma si stava sviluppando una tipizzazione nella prassi dei rapporti tra autori ed editori, da cui emergevano i rispettivi interessi, cioè “quello dell’editore di attribuirsi la concessione del diritto esclusivo di riproduzione e pubblicazione, quello dell’autore di veder diffusa la sua opera e di ricavarne vantaggi pecuniari [enfasi aggiunta]”²⁹⁴. Bertani parla a tal proposito di “scambio cooperativo tra il potere di sfruttamento economico dell’opera e l’assunzione dell’obbligazione di pubblicarla”²⁹⁵.

La Legge sul diritto d’Autore offre una definizione normativa di questo tipo contrattuale chiarendo che per contratto di edizione si intende “[...] con il quale l’autore concede ad un editore l’esercizio del diritto di pubblicare per le stampe, per conto e a spese dell’editore stesso, l’opera dell’ingegno [...]”²⁹⁶. La Legge, inoltre, distingue due ulteriori categorie distinte da come vengono ceduti i diritti, si tratta del contratto per edizione (art. 122 co. 2, 3 e 4 L.A.) e del contratto a termine (art. 122 co. 5 L.A.)²⁹⁷. Il primo permette all’editore di eseguire una o più edizioni entro vent’anni dalla consegna del manoscritto²⁹⁸, mentre il secondo lo autorizza a produrre il numero che ritiene

²⁹⁰ G. DE NOVA, *I nuovi contratti*, UTET, Torino, II ed., 1994, p. 11. Sacco in R. SACCO, *Autonomia contrattuale e tipi*, in *Rivista trimestrale di diritto e procedura civile*, 1966, p. 785–808 sostiene che l’atipicità dei contratti nella prassi della giurisprudenza non sia pienamente realizzata, poiché le corti tendono a tipizzare. De Nova (op. cit., p. 27), in riferimento a questo “metodo tipologico” afferma che esso “presenta il vantaggio di evitare applicazioni di norme di legge ai casi ai quali le norme stesse non sono adatte; e soprattutto consente di trovare una disciplina per il caso nuovo, in più discipline legali”.

²⁹¹ Titolo III, Capo II, Sezione III L.A.

²⁹² Per una trattazione relativa all’evoluzione del contratto di edizione, v. M. BERTANI, *Il contratto di edizione dalla lex mercatoria alla tipizzazione legale*, in *AIDA. Annali italiani del diritto d’autore, della cultura e dello spettacolo*, fasc. XVIII, 2009, p. 258–281.

²⁹³ VITT.M. DE SANCTIS-M. FABIANI, *I contratti di diritto d’autore*, cit., p. 97.

²⁹⁴ *Ibid.*, 99.

²⁹⁵ M. BERTANI, *La disciplina del contratto di edizione nell’ordinamento italiano*, s.d., p. 1, accessibile all’indirizzo <https://www.biblioteca.unitn.it/alfresco/download/workspace/SpacesStore/7b3f9860-d711-475a-886f-d6d7ab922ca1/disciplina_contratto_edizione.pdf>.

²⁹⁶ Art. 118 L.A.

²⁹⁷ V. BELLANI-L. CHIMIENTI, *Il diritto di autore nella prassi contrattuale: dottrina, giurisprudenza e formulario*, Giuffrè, Milano, II ed., 2010, p. 162.

²⁹⁸ Art. 122 co. 2 L.A.

adeguato di edizioni entro un termine temporale fissato dalle parti, che non può essere superiore a venti anni²⁹⁹.

Si può già ora apprezzare la presenza di un termine massimo per la durata del contratto (e quindi dell'esclusiva) che rappresenta un primo esemplare di *reversion* in senso lato dei diritti d'autore su base temporale³⁰⁰. Ciò *a fortiori* poiché il termine dei vent'anni è ritenuto inderogabile³⁰¹.

Un altro fondamentale elemento dell'articolo 122 L.A. è la determinazione del numero degli esemplari per edizione. Per quanto riguarda il contratto per edizione, dove manchi una pattuizione sul numero delle edizioni e degli esemplari, è da intendersi che il contratto sia per una sola edizione ed un numero *inferiore* a duemila copie³⁰². Ancor più interessante è, però, il limite applicato al contratto a termine, cioè la nullità (insanabile³⁰³) del contratto che non preveda un numero *minimo* di esemplari per ogni edizione³⁰⁴, ciò a tutela dell'autore, poiché in questa seconda tipologia contrattuale "*la figura dell'editore è assolutamente preminente per quanto riguarda lo sfruttamento dell'opera*"³⁰⁵.

Un altro articolo decisamente importante ai fini di questa trattazione, poiché volto ad assicurare la continuazione dello sfruttamento³⁰⁶, è il 124 L.A.³⁰⁷, il quale si inserisce tra le tutele dell'autore in quanto contraente debole³⁰⁸, che dispone, nel caso

²⁹⁹ Art. 122 co. 5 L.A.

³⁰⁰ L'imposizione di una durata massima di un contratto traslativo di diritti d'autore è una *reversion* poiché risponde alla definizione generale che è riportata nel Capitolo 2.1., per Furgał, però, non può essere considerata tale in senso stretto, cfr. n. 579.

³⁰¹ VITT.M. DE SANCTIS-M. FABIANI, *I contratti di diritto d'autore*, cit., 121.

³⁰² *Ibid.*, p. 121 e ³⁰² V. BELLANI-L. CHIMIENTI, *Il diritto di autore nella prassi contrattuale: dottrina, giurisprudenza e formulario*, cit., p. 162.

³⁰³ Cass. Civ., Sez. I, 9 agosto 1983, n. 5317, in *Il Foro Italiano*, fasc. 107, 1, 1984, p. 179/180-183/184, p. 182: "*In considerazione dei dati differenziali tra le due fattispecie contrattuali, il legislatore ha ritenuto indispensabile, a tutela del soggetto più debole del rapporto (l'autore) che nella edizione "a termine" sia indicato almeno il numero minimo di esemplari per ogni edizione, in modo da consentire una possibilità di controllo sull'attività dell'editore. La mancanza di tale indicazione comporta la nullità del contratto, la quale discende dalla mera omissione del menzionato elemento, ritenuto essenziale nella struttura del rapporto, sicché non è consentita alle parti alcuna deroga al precetto rigorosamente imposto dal legislatore sotto comminatoria di nullità del contratto.*" La sentenza è anche menzionata in G. PASSAGNOLI, *Analisi di un falso principio: nullità speciali e restituzione unilaterale*, in *Persona e Mercato*, n. 2, 2021, p. 265 tra le ipotesi di nullità speciali ricavate per analogia di *ratio* relativa alla tutela del contraente debole.

³⁰⁴ Art. 122. co. 5 L.A.

³⁰⁵ VITT.M. DE SANCTIS-M. FABIANI, *I contratti di diritto d'autore*, cit., p. 122.

³⁰⁶ M. BERTANI, *La disciplina del contratto di edizione nell'ordinamento italiano*, cit., p. 43.

³⁰⁷ In V. FALCE-M.L. BIXIO, *Brevi note sul principio di fair remuneration e fair contract nella direttiva copyright*, in *Rivista di Diritto Industriale*, fasc. I, 4-5, 2020, pp. 261-287, p. 285 nota 77, questo articolo viene individuato dalle Autrici tra le fattispecie di "*retrocessione dei diritti in assenza di sfruttamento*" insieme agli artt. 50, 35, 127 e 127 L.A.

³⁰⁸ A. PICARONE, *I contratti dello spettacolo: peculiarità e criticità*, in F. DELL'AVERSANA (a cura di), *Manuale di diritto delle arti e dello spettacolo*, PM edizioni, Varazze (SV), II ed., 2016.

in cui siano previste più edizioni, l'obbligo dell'editore di fornire una serie di avvisi all'autore. Si tratta di quello relativo all'esaurimento dell'edizione in corso³⁰⁹ e quello relativo alla sua volontà di procedere o meno ad una nuova edizione³¹⁰. Qualora l'editore rinunci alla nuova edizione oppure non provveda ad una nuova entro i due anni successivi all'avviso, "il contratto si intende risolto"³¹¹. Per Piola Caselli, questa espressione rappresenta "una presunzione della volontà delle parti che le parti stesse possono non far valere, prorogando, invece, il termine"³¹².

Più di tutti, sono però fondamentali gli articoli 127 e 128 L.A., che sono stati individuati dai primi commentatori italiani della Direttiva CDSM come alcuni dei primi meccanismi di riottenimento dei diritti da parte dell'autore a fronte dell'inerzia dell'editore³¹³. In effetti, alla luce della trasposizione italiana della Direttiva³¹⁴, si può osservare un'interessante continuità con il neo-introdotta art. 110-septies L.A.. Gli articoli 127 e 128 L.A. obbligano gli editori a pubblicare o riprodurre³¹⁵ (quindi *sfruttare*) l'opera entro un termine che deve essere previsto dalle parti (e comunque non superiore a due anni) o, in mancanza, può essere fissato dall'Autorità Giudiziaria, oltre il quale l'autore può domandare la risoluzione del contratto. Il termine temporale in questione è stato riconosciuto quale termine sostanziale e non meramente processuale³¹⁶. Rispetto alla disciplina generale dell'inadempimento, si nota che quella della risoluzione è una scelta obbligata per l'autore, non potendo esperire un'azione di manutenzione³¹⁷, poiché questo implicherebbe l'obbligare insensatamente l'editore a sfruttare un'opera nel cui successo commerciale egli "non crede più"³¹⁸.

Se si può cogliere un *fil rouge* tra questi articoli e l'art. 110-septies, lo stesso si può dire andando a ritroso rispetto alla disciplina precedente. Si potrebbe dire, infatti, che già nel 1913 De Gregorio avesse intuito l'esistenza di un obbligo di sfruttamento (ragionevolmente immediato) dell'opera, poiché egli scriveva "Naturalmente l'editore

³⁰⁹ Art. 124 co. 1 L.A.

³¹⁰ Art. 124. co. 2 L.A.

³¹¹ Art. 124 co. 3 L.A., inoltre l'autore ha diritto al risarcimento dei danni (co. 4.).

³¹² E. PIOLA CASELLI, *Codice del diritto di autore: commentario della nuova legge 22 aprile 1941-19.*, N. 633 *corredato dei lavori preparatori e di un indice analitico delle leggi interessanti la materia*, UTET, Torino, 1943, p. 567.

³¹³ V. FALCE-M. L. BIXIO, *Brevi note sul principio di fair remuneration e fair contract nella direttiva copyright*, cit., p. 285 nota 77 e M. GRANIERI, *Right of revocation of authors and performers in the European online copyright directive*, in *AIDA. Annali italiani del diritto d'autore, della cultura e dello spettacolo*, fasc. 28, 2019, pp. 128-147, p. 136, nota 29.

³¹⁴ Il recepimento della Direttiva si analizzerà in seguito, v. Capitolo 2.6.

³¹⁵ I termini in questione si riferiscono agli artt. 12 (sia come prima pubblicazione, che come messa in commercio) e 13 L.A., B.M. GUTIERREZ, *La tutela del diritto di autore*, Giuffrè, Milano, II ed., 2008, p. 253.

³¹⁶ Cass. Civ., Sez. I, 11 dicembre 1998, n. 12503.

³¹⁷ P. MARCHETTI-L.C. UBERTAZZI, *Commentario breve alle leggi su proprietà intellettuale e concorrenza*, Wolters Kluwer, Padova, VI ed., 2016, art. 128 L.A., p. 1985.

³¹⁸ M. BERTANI, *La disciplina del contratto di edizione nell'ordinamento italiano*, cit., p. 45.

non deve solo iniziare sollecitamente la riproduzione dell'opera, ma deve fare sì che essa e, più in generale, la pubblicazione sia compiuta sollecitamente, cioè entro il termine occorrente a questo scopo ad una ordinata azienda editrice. [...] Come la natura dell'opera può influire per far apprezzare con maggior larghezza il termine entro il quale deve compiersi la pubblicazione, così – all'opposto – può indurre a considerarlo assai più rigorosamente [...]”³¹⁹.

Le ultime due norme che vale la pena di considerare relativamente al contratto di edizione per le stampe sono gli artt. 134 e 135 L.A.. L'art. 134 elenca sei ipotesi di estinzione del contratto, ma si applicano in ogni caso anche i principi generali in materia contrattuale³²⁰, da coordinare secondo il principio di specialità³²¹. L'art. 135, invece, rappresenta una peculiare forma di *reversion* innescata non dal fallimento dell'editore, ma dalla mancata prosecuzione dell'attività entro un anno dal fallimento, ovvero dalla mancata cessione ad altro editore.

In chiusura rispetto al contratto di edizione per le stampe, si può constatare l'esistenza di un'elevata attenzione alle esigenze dell'autore quanto a controllo sullo sfruttamento dell'opera, il quale si manifesta in diversi articoli che comportano il riottenimento dei diritti in casi specifici. Questa ricchezza è però limitata alla fattispecie dell'edizione per le stampe³²², sulla cui ampiezza si è molto dibattuto³²³, ma è ormai consolidato il fatto che non possa essere esteso al punto, ad esempio, di includere il contratto di edizione musicale³²⁴. Pertanto, questi meccanismi non possono essere applicati ad altri contratti.

9.2. Cenni sugli altri meccanismi di *reversion* italiani

Oltre a quelli contenuti specificamente previsti per i contratti di edizione, il Legislatore italiano pre-riforma aveva comunque già previsto altri meccanismi che

³¹⁹ A. DE GREGORIO, *Il contratto di edizione*, Athenaeum, Roma, 1913, pp. 254-255.

³²⁰ A. SIROTTI GAUDENZI, *Il contratto di edizione per le stampe*, in A. SIROTTI GAUDENZI (a cura di), *Proprietà intellettuale e diritto della concorrenza*, vol. III – *I contratti nel diritto d'autore e nel diritto industriale*, UTET giuridica, Torino, 2010, p. 42.

³²¹ P. MARCHETTI-L.C. UBERTAZZI, *Commentario breve alle leggi su proprietà intellettuale e concorrenza*, cit., art. 134 L.A., p. 2003.

³²² Invero, l'art. 139 rimanda agli artt. 127 e 128 per i contratti di rappresentazione ed esecuzione, comunque tipici.

³²³ P. MARCHETTI-L.C. UBERTAZZI, *Commentario breve alle leggi su proprietà intellettuale e concorrenza*, cit., art. 118 L.A., p. 1955.

³²⁴ A. PICARONE, *I contratti dello spettacolo: peculiarità e criticità*, cit. p. 97. L'Autore si riferisce in particolare alla sentenza Cass. Civ. 23 giugno 1998, n. 6239 ed osserva come solida giurisprudenza non applichi il termine ventennale ai contratti di edizione musicale.

permettono all'autore di riottenere i propri diritti trasferiti all'intermediario, in ulteriori casi specifici.

Per quanto riguarda i contratti di rappresentazione e di esecuzione³²⁵, rileva l'articolo 140 L.A., per il quale l'autore della parte musicale o letteraria, dopo una prima rappresentazione dell'opera, può risolvere il contratto secondo le modalità di cui all'art. 128 co. 3 L.A., qualora dimostri l'inerzia colposa dell'intermediario nelle ulteriori rappresentazioni. Per l'art. 139 L.A., inoltre, si ha un rimando *mutatis mutandis* alla disciplina degli articoli 127 e 128 L.A., ma il termine temporale di due anni è sostituito, per questi tipi contrattuali, da quello di cinque anni.

Relativamente alle opere cinematografiche, l'articolo 50 L.A. prevede che qualora il produttore non completi entro tre anni l'opera cinematografica, oppure se nello stesso termine dal suo compimento non la fa proiettare, gli autori delle parti letterarie e musicali *“hanno diritto di disporre liberamente della stessa”*³²⁶. È stato osservato il fatto che questa disposizione rappresenta una sorta di “sanzione” per il produttore inerte³²⁷. La norma si ritiene inderogabile e non ammette proroghe³²⁸, eppure, quanto ai suoi effetti, ci sono opinioni discordanti tra coloro che la ritengono equivalente ad una clausola risolutiva espressa e coloro che sostengono venga meno solamente l'esclusività del contratto³²⁹. Bisogna rilevare, tuttavia, che la giurisprudenza esclude l'applicabilità dell'istituto alle situazioni in cui siano stati concessi i diritti di adattamento di un'opera letteraria per la realizzazione di un'opera cinematografica³³⁰, oggi, però, in un caso di questo tipo l'autore potrebbe ricorrere all'art. 110-septies L.A. che recepisce l'art. 22 CDSM. In effetti, si può notare come in tutte le ipotesi previste

³²⁵ Per delle analisi su questi tipi contrattuali si rimanda a VAL. DE SANCTIS, *Contratto di edizione: contratti di rappresentazione e di esecuzione*, Giuffrè, Milano, 1984; A. SIROTTI GAUDENZI, *i contratti di rappresentazione e di esecuzione*, in A. SIROTTI GAUDENZI (a cura di), *Proprietà intellettuale e diritto della concorrenza*, cit. pp. 45-53 e VITT.M. DE SANCTIS-M. FABIANI, *I contratti di rappresentazione e di esecuzione*, in VITT.M. DE SANCTIS-M. FABIANI, *I contratti di diritto d'autore*, cit., pp. 173-216.

³²⁶ Art. 50 L.A.

³²⁷ M. BERTANI, *Videoclip, opere audiovisive e diritto d'autore*, in *AIDA. Annali italiani del diritto d'autore, della cultura e dello spettacolo*, fasc. XI, 2002, p. 362-374, p. 372

³²⁸ S. TERESI, *Rivisitazione dell'art. 50 L.d.A.: profili interpretativi e ruolo del produttore*, nota a Tribunale Roma, 24 ottobre 2018, n.20430, sez. XII, in *Il Diritto d'Autore*, fasc.1-2, 2019, p. 233-244, p. 237, l'Autrice si trova in questo d'accordo con l'esegesi di G. JARACH, *Manuale del diritto d'autore*, Mursia, Milano, 1983, p. 90, che enfatizza la tutela dell'autore quale contraente debole.

³²⁹ P. MARCHETTI-L.C. UBERTAZZI, *Commentario breve alle leggi su proprietà intellettuale e concorrenza*, cit., art. 50 L.A., p. 1646 riporta questo dibattito. Particolarmente interessante è la seconda tesi sostenuta da G. JARACH, *Manuale del diritto d'autore*, cit., p. 90 e VITT.M. DE SANCTIS, *La protezione delle opere dell'ingegno*, Giuffrè, Milano, 2004, poiché vi si può scorgere un meccanismo precursore della revoca dell'esclusività *ex art 110-septies L.A.* (di recepimento dell'art. 22 CDSM).

³³⁰ App. Milano, 30 giugno 1995, *Soc. Mondadori ed. c. Soc. Kubrik*, in *Dir. Industriale*, 1996 e App. Milano, 30 giugno 1995, *Soc. Mondadori ed. c. Soc. Made in Italy*, in *Dir. Autore*, 1995.

dagli articoli menzionati nel sistema pre-riforma, l'autore può riottenere i propri diritti solamente in situazioni specifiche.

Un discorso a parte può, invece, essere fatto per gli articoli 142 e 143 L.A., relativo al diritto di ritiro dell'opera dal commercio, da alcuni chiamato "diritto di pentimento"³³¹. Si tratta, infatti, di un diritto morale³³², che alcuni ritengono simbolico, grazie al quale, laddove sussistano gravi ragioni morali, l'autore può ottenere dall'autorità giudiziaria un provvedimento che permetta all'opera di non essere più commercializzata³³³, o per il quale l'autore può unilateralmente estinguere i diritti di utilizzazione dell'opera³³⁴. Se finora si è discusso di situazioni di inerzia dell'intermediario e di volontà dell'autore di sopperire al mancato sfruttamento, in questo caso la questione è opposta; tuttavia, questo diritto è interessante nel senso che permette una modifica unilaterale dell'assetto giuridico contrattuale sulla base di presupposti di natura morale, con il preciso intento di ridare all'autore il controllo del suo discorso con il pubblico, seppur nelle sole ipotesi delle "gravi ragioni morali"³³⁵.

Tra tutte le disposizioni della Legge sul diritto d'Autore finora menzionate³³⁶ come esempi di retroversione dei diritti all'autore, parrebbe che solo l'art. 50 L.A. e gli artt. 142 e 143 L.A. possano essere applicati a contratti atipici, tuttavia, di nuovo, conviene rimarcare la limitatezza delle situazioni che si prestano ad attivare il meccanismo. È allora del tutto comprensibile la necessità di una norma a carattere generale, capace di tutelare i creatori di fronte all'inerzia dei propri intermediari e quindi di riottenere il controllo sulle loro opere, cosicché siano in grado di ristabilire il loro discorso con il pubblico e trarne benefici anche economici. È proprio su questo punto che è intervenuta la direttiva UE 2019/790 sul diritto d'autore nel mercato unico digitale, che si analizzerà nel prossimo capitolo.

³³¹ M. BERTANI, *La disciplina del contratto di edizione nell'ordinamento italiano*, cit., p. 40.

³³² L'art. 142 co. 2 L.A. stabilisce la natura personale e intrasmissibile del diritto.

³³³ G. SPEDICATO, *Principi di diritto d'autore*, Il Mulino, Bologna, 2020, p. 147 ss.

³³⁴ M. BERTANI, *La disciplina del contratto di edizione nell'ordinamento italiano*, cit., p. 41, in P. MARCHETTI-L.C. UBERTAZZI, *Commentario breve alle leggi su proprietà intellettuale e concorrenza*, cit., art. 142 L.A., p. 2025, si riporta come opinione maggioritaria quella secondo cui la norma costituisce una "facoltà di recesso attribuita direttamente dalla legge".

³³⁵ Art. 142 co. 1 L.A.

³³⁶ Si segnala, per completezza, che altri articoli sono stati associati alla retrocessione nei diritti, ma questi riguardano situazioni che esulano dall'argomento qui trattato. Ad esempio, in V. FALCE-M. L. BIXIO, *Brevi note sul principio di fair remuneration e fair contract nella direttiva copyright*, cit., p. 285 nota 77 si nomina l'art. 35 L.A., concernente l'opera musicale, che, però, riguarda una tutela di un co-autore rispetto all'altro, dunque una situazione leggermente diversa rispetto all'inerzia dell'intermediario. Invece, in M. GRANIERI, *Right of revocation of authors and performers in the European online copyright directive*, cit., p. 136, nota 29 viene citato anche l'art. 39 L.A., che riguarda l'ambito giornalistico, ma come chiaramente stabilito dall'articolo e riportato dall'Autore, si tratta di una situazione in cui non vi è un contratto.

CAPITOLO 2. L'ARTICOLO 22 DELLA DIRETTIVA UE 2019/790 SUL DIRITTO D'AUTORE NEL MERCATO UNICO DIGITALE

1. Il contesto della direttiva, il procedimento legislativo e la *ratio* dell'art.22

L'argomento del diritto d'autore è stato quasi sempre affrontato a livello unionale sulla base di fini di armonizzazione³³⁷ piuttosto che di uniformazione, mediante lo strumento delle direttive³³⁸. Si riconosce, però, che rispetto ad altri diritti di proprietà intellettuale, il diritto d'autore incontra più ostacoli nel processo di armonizzazione delle discipline europee per una serie di ragioni, quali l'assenza di formalità perché esso nasca, nonché la vastità e diversità delle opere cui inerisce³³⁹. Un paragone particolarmente eloquente in questo senso è quello con la disciplina sui marchi, la quale gode di un elevato grado di armonizzazione europea³⁴⁰, cui si aggiunge la disciplina uniforme e unitaria degli *European Trade Marks* (EUTM), adottata con lo strumento del regolamento³⁴¹.

³³⁷ Si pensi alla c.d. direttiva *Infosoc*, Direttiva 2001/29/CE del Parlamento europeo e del Consiglio, del 22 maggio 2001, sull'armonizzazione di taluni aspetti del diritto d'autore e dei diritti connessi nella società dell'informazione, del quale risulta particolarmente interessante l'art. 5 co. 3, poiché lascia un certo margine di libertà agli Stati membri ("*Gli Stati Membri hanno la facoltà di disporre eccezioni o limitazioni ai diritti di cui agli articoli 2 e 3 nei casi seguenti: [...]*"), cui corrisponde in effetti un panorama europeo di eccezioni al diritto d'autore piuttosto frammentato. Sul tema, Cfr. *ex multis* L. GUIBAULT, *Why Cherry-Picking Never Leads to Harmonisation: The Case of the Limitations on Copyright under Directive 2001/29/EC*, in *JIPITEC – Journal of Intellectual Property, Information Technology and E-Commerce Law*, fasc. 1, 2, 2010, che considera la direttiva un tentativo fallito di armonizzazione.

³³⁸ Le precedenti direttive rilevanti in materia sono le seguenti: Dir. 96/9/CE del Parlamento europeo e del Consiglio, dell'11 marzo 1996, relativa alla tutela giuridica delle banche di dati; Dir. 2000/31/CE del Parlamento europeo e del Consiglio, dell'8 giugno 2000, relativa a taluni aspetti giuridici dei servizi della società dell'informazione, in particolare il commercio elettronico, nel mercato interno (direttiva sul commercio elettronico); Dir. 2001/29/CE del Parlamento europeo e del Consiglio, del 22 maggio 2001, sull'armonizzazione di taluni aspetti del diritto d'autore e dei diritti connessi nella società dell'informazione; Dir. 2006/115/CE del Parlamento europeo e del Consiglio, del 12 dicembre 2006, concernente il diritto di noleggio, il diritto di prestito e taluni diritti connessi al diritto di autore in materia di proprietà intellettuale; Dir. 2009/24/CE del Parlamento europeo e del Consiglio, del 23 aprile 2009, relativa alla tutela giuridica dei programmi per elaboratore; Dir. 2012/28/UE del Parlamento europeo e del Consiglio, del 25 ottobre 2012, su taluni utilizzi consentiti di opere orfane; Dir. 2014/26/UE del Parlamento europeo e del Consiglio, del 26 febbraio 2014, sulla gestione collettiva dei diritti d'autore e dei diritti connessi e sulla concessione di licenze multiterritoriali per i diritti su opere musicali per l'uso online nel mercato interno.

³³⁹ Sulle differenze tra diritti di proprietà intellettuale quanto a livello di armonizzazione europea Cfr. C. SEVILLE, *Intellectual Property*, in *The International and Comparative Law Quarterly*, fasc. 60, 4, 2011, pp. 1039–1055, p. 1041.

³⁴⁰ *Ibid.* 1047.

³⁴¹ Reg. (UE) 2017/1001 del Parlamento Europeo e del Consiglio del 14 giugno 2017 sul marchio dell'Unione europea.

Con la direttiva sul diritto d'autore e sui diritti connessi nel mercato unico digitale (CDSM) si raggiunge, però, un ulteriore livello di armonizzazione³⁴², che in parte assume profili regolatori e di uniformazione³⁴³. I primi considerando della direttiva sottolineano la necessità di assicurare il buon funzionamento del mercato unico, in particolare il terzo considerando ricollega l'esigenza dell'introduzione della direttiva all'evoluzione delle nuove tecnologie³⁴⁴, nonché all'emergere di nuovi modelli di business³⁴⁵. Oltre al "buon funzionamento" del mercato del *copyright* la direttiva si pone come obiettivo anche quello di assicurarne l'"equità" ("*fair marketplace for copyright*")³⁴⁶, che si esplica in un duplice significato nella direttiva³⁴⁷: da una parte l'equità è intesa nel senso di ambire a raggiungere un equilibrio nel rapporto tra titolari dei diritti e utenti, cosa evidente in

³⁴² Il considerando n. 2 della direttiva CDSM è forse troppo ottimista nel parlare dell'assetto giuridico europeo del *copyright* precedente alla direttiva come "*quadro armonizzato [che] contribuisce al buon funzionamento del mercato interno e stimola l'innovazione, la creatività, gli investimenti e la produzione di contenuti nuovi, anche in ambiente digitale, mirando a evitare la frammentazione del mercato interno.*".

³⁴³ Scrive Dusollier in S. DUSOLLIER, *The 2019 Directive on Copyright in the Digital Single Market: Some Progress, a Few Bad Choices, and an Overall Failed Ambition*, in *Common Market Law Review*, fasc. 57, 4, 2020, p. 979–1030., p. 981: "*this Directive marks the transition of the EU intervention from mainly harmonizing existing national rules and strengthening the rights of its creative sector, towards a genuine regulatory actor that purports to better organize a thriving European market and a fair society for creations, culture, and information. It remains to be seen if the measures laid down by the Directive are fit for that purpose.*"

³⁴⁴ Per un'analisi dell'assetto del diritto d'autore nel Mercato Unico Digitale Europeo precedente all'emanazione della direttiva CDSM v. M. FRANZOSI *et al.*, *The digital single market copyright: internet and copyright law in the European perspective: conference proceedings, Milan 4-5 november 2015*, Aracne, Ariccia (RM), 2016.

³⁴⁵ Il considerando n. 3 sembra riassumere al meglio i presupposti della direttiva, costituendone un buon riassunto: "*I rapidi sviluppi tecnologici continuano a trasformare il modo in cui le opere e altri materiali sono creati, prodotti, distribuiti e sfruttati, mentre emergono costantemente nuovi modelli di business e nuovi attori. È necessario che la legislazione in materia sia adeguata alle esigenze future, in modo da non limitare l'evoluzione tecnologica. Gli obiettivi e i principi stabiliti dal quadro giuridico dell'Unione sul diritto d'autore rimangono validi. Tuttavia, vi è ancora incertezza giuridica quanto a taluni utilizzi, anche transfrontalieri, delle opere e altri materiali in ambiente digitale, sia per i titolari dei diritti che per gli utilizzatori. In alcuni settori, come indicato nella comunicazione della Commissione del 9 dicembre 2015, dal titolo «Verso un quadro normativo moderno e più europeo sul diritto d'autore», è necessario adeguare e completare l'attuale quadro dell'Unione sul diritto d'autore salvaguardando un elevato livello di protezione del diritto d'autore e dei diritti connessi. La presente direttiva prevede norme miranti ad adeguare talune eccezioni e limitazioni al diritto d'autore e diritti connessi all'ambiente digitale e al contesto transfrontaliero, nonché misure volte a facilitare determinate procedure di concessione delle licenze, in particolare, ma non solo, per la divulgazione di opere fuori commercio e di altri materiali e la disponibilità online di opere audiovisive su piattaforme di video su richiesta, al fine di garantire un più ampio accesso ai contenuti. Essa contiene anche disposizioni volte a rendere più agevole l'utilizzo dei contenuti di pubblico dominio. Per garantire il buon funzionamento e l'equità del mercato per il diritto d'autore sono altresì opportune norme relative ai diritti sulle pubblicazioni, all'uso di opere o altri materiali da parte dei prestatori di servizi online che memorizzano contenuti caricati dagli utenti e vi danno accesso, alla trasparenza dei contratti per autori e artisti (interpreti o esecutori), alla remunerazione di autori e artisti (interpreti o esecutori), nonché a un meccanismo per la revoca dei diritti che autori e artisti (interpreti o esecutori) hanno trasferito in esclusiva.*"

³⁴⁶ *Ibid.*

³⁴⁷ G. PRIORA, *Catching sight of a glimmer of light: Fair remuneration and the emerging distributive rationale in the reform of EU copyright law*, in *JIPITEC*, fasc. 10, 3, 2020, pp. 330-343, p. 334.

primo luogo nel sistema delle eccezioni; dall'altra, il termine in questione è legato proprio alla soddisfazione economica dei titolari dei creatori nelle proprie relazioni contrattuali con gli intermediari³⁴⁸.

Il procedimento legislativo europeo è di per sé complesso, soprattutto nella regolamentazione del diritto d'autore³⁴⁹ per via della diversità degli interessi in gioco che vengono fatti valere mediante consultazioni³⁵⁰ e attività di *lobbying*³⁵¹. Ancor di più, tra le novità più importanti apportate dalla direttiva sono da annoverare sicuramente le nuove eccezioni previste³⁵² e la disposizione relativa alle opere d'arte visiva in pubblico dominio³⁵³, tuttavia è su altri due temi che si è concentrata più di altri l'attenzione degli interpreti. In primo luogo, gli articoli 15 e 16, riguardanti protezione delle pubblicazioni di carattere giornalistico in caso di utilizzo online³⁵⁴ e il già citato e controverso articolo 17, sulla responsabilità dei prestatori di servizi di condivisione di contenuti online³⁵⁵.

Vi è, poi, un altro nucleo tematico della direttiva che ha acceso un dibattito minore rispetto agli articoli precedenti, ma pur sempre consistente, ovvero, all'interno del titolo IV³⁵⁶, il Capo 3 rubricato "*Equa remunerazione di autori e artisti (interpreti o esecutori) nei contratti di sfruttamento*", le cui disposizioni creano un sistema di istituti a tutela degli autori e *performer* dal punto di vista contrattuale ed economico, essendo la loro soddisfazione in termini economici un prerequisito per un mercato culturale

³⁴⁸ *Ibid.*

³⁴⁹ Sul tema, S. VAN GOMPEL, *Copyright, Doctrine and Evidence-Based Reform*, in *JIPITEC*, fasc. 8, 4, 2017.

³⁵⁰ Per un'analisi delle consultazioni e del procedimento legislativo della direttiva CDSM v. S. LAVAGNINI, *La direttiva digital copyright: evoluzione normativa e interessi in campo*, in *AIDA. Annali italiani del diritto d'autore, della cultura e dello spettacolo*, fasc. 28, 2019, p. 208–234.

³⁵¹ Sul tema, Cfr. A. VETULANI-CEGIEL, *EU Copyright Law, Lobbying and Transparency of Policy-Making: The cases of sound recordings term extension and orphan works provisions*, in *JIPITEC*, fasc. 6, 2, 2015.

³⁵² Titolo III della direttiva (cfr. L. MANSANI, *Le eccezioni per estrazione di testo e dati, didattica e conservazione del patrimonio culturale*, in *AIDA. Annali italiani del diritto d'autore, della cultura e dello spettacolo*, fasc. 28, 2019, p. 3–21.), nello specifico Art. 3: "Estrazione di testo e di dati per scopi di ricerca scientifica"; Art. 4: "Eccezioni o limitazioni ai fini dell'estrazione di testo e di dati" (sul tema Cfr. R. DUCATO - A.M. STROWEL, *Ensuring Text and Data Mining: Remaining Issues With the EU Copyright Exceptions and Possible Ways Out*, CRIDES Working Paper Series no. 1/2021); Art.5: "Utilizzo di opere e altri materiali in attività didattiche digitali e transfrontaliere" (Sul tema Cfr. G. PRIORA *et al.*, *Copyright and Digital Teaching Exceptions in the EU: Legislative Developments and Implementation Models of Art. 5 CDSM Directive*, in *IIC - International Review of Intellectual Property and Competition Law*, fasc. 53, 4, 2022, p. 543–566.); Art.6: "Conservazione del patrimonio culturale". Per una mappatura completa delle eccezioni negli Stati membri alla luce della direttiva CDSM è possibile consultare i report del progetto "Recreating Europe" all'indirizzo <<https://recreating.eu/activities-resources/reports-and-studies/>>.

³⁵³ Art. 14 CDSM. Sul tema Cfr. M. ARISI, *Riproduzioni di opere d'arte visive in pubblico dominio: l'articolo 14 della Direttiva (EU) 2019/790 e la trasposizione in Italia*, in *Aedon rivista di arti e diritto online*, fasc. 1, 2021.

³⁵⁴ Sul tema, *ex multis*, U. FURGAŁ, *The EU press publishers' right: where do Member States stand?*, in *Journal of Intellectual Property Law & Practice*, fasc. 16, 8, 2021, p. 887–893.

³⁵⁵ V. *supra* Capitolo 1.5.

³⁵⁶ Rubricato "Misure miranti a garantire il buon funzionamento del mercato per il diritto d'autore".

sostenibile e funzionante³⁵⁷. Benché non sia una novità che contratti relativi al diritto d'autore siano assoggettati a regole autonome e speciali rispetto alla disciplina contrattuale³⁵⁸, sembrerebbe essere la prima occasione in cui il Legislatore europeo è intervenuto nell'armonizzare questo preciso aspetto, in una maniera così incisiva³⁵⁹. Viste le finalità e le modalità di intervento della direttiva, si è parlato a tal proposito di una *riforma paternalista* nei confronti di autori ed interpreti o esecutori³⁶⁰.

Se i primi articoli della direttiva sono dedicati a dinamiche peculiari del contesto digitale, gli articoli da 18 a 23 sono indubbiamente più ampi, poiché la loro esigenza è nata sì anche da problematiche legate all'evoluzione tecnologica, ma essi trascendono da questa e sono applicabili anche a dinamiche contrattuali più tradizionali³⁶¹, con l'obiettivo strategico di rafforzare il settore culturale nell'Unione Europea e di rendere più agevole la circolazione dei diritti sulle opere³⁶². Gli articoli più impattanti di questo Capo sono in particolare quello relativo al principio di equa remunerazione degli autori³⁶³, l'obbligo di trasparenza³⁶⁴ e il meccanismo di adeguamento dei contratti³⁶⁵, che di fatto si riferisce alla *best-seller clause* della prassi contrattuale³⁶⁶.

³⁵⁷ COMMISSIONE EUROPEA, "Impact assessment on the modernisation of EU copyright rules Accompanying the document Proposal for a Directive of the European Parliament and of the Council on copyright in the Digital Single Market and Proposal for a Regulation of the European Parliament and of the Council laying down rules on the exercise of copyright and related rights applicable to certain online transmissions of broadcasting organisations and retransmissions of television and radio programmes", parte 1/3, 14 Settembre 2016, p. 173-174, accessibile all'indirizzo <https://eur-lex.europa.eu/resource.html?uri=cellar:e065cd0d-7a57-11e6-b076-01aa75ed71a1.0001.02/DOC_1&format=PDF>.

³⁵⁸ M. GRANIERI, *Right of revocation of authors and performers in the European online copyright directive*, in *AIDA. Annali italiani del diritto d'autore, della cultura e dello spettacolo*, fasc. 28, 2019, p. 128-147, p. 129.

³⁵⁹ Sulla situazione contrattuale dei creatori nell'UE precedente alla Direttiva CDSM, Cfr. S. DUSOLLIER, *EU Contractual Protection of Creator: Blind Spots and Shortcomings*, in *Columbia Journal of Law & the Arts*, fasc. 41, 3, 2017, p. 435-458. Nell'articolo, per altro, si auspica l'introduzione di un particolarmente ampio meccanismo di *reversion* per mancato sfruttamento.

³⁶⁰ M. BERTANI, *Tra paternalismo ed autonomia negoziale: il nuovo assetto dei rapporti fra autore, artista ed impresa culturale nel digital single market*, in *Orizzonti del Diritto Commerciale*, 2, 2020, p. 453-518.

³⁶¹ Anzi, l'art. 23 co. 2 esclude dall'ambito applicativo del capo i programmi per elaboratore. V. *Infra* Capitolo 2.5.1 e si affronterà in seguito proprio il problema della mancata regolamentazione esplicita degli sfruttamenti digitali, V. *Infra* Capitolo 2.3.2.

³⁶² V. FALCE-M.L. BIXIO, *Brevi note sul principio di fair remuneration e fair contract nella direttiva copyright*, in *Rivista di Diritto Industriale*, I, n. 4-5, 2020, pp. 261-287, p. 261.

³⁶³ Art. 18 CDSM.

³⁶⁴ Art. 19 CDSM.

³⁶⁵ Art. 20 CDSM. Per un'analisi relativa agli artt. 18 e 20, si veda Y. PARAMYTHIOTIS, *Fairness in Copyright Contract Law: Remuneration for Authors and Performers Under the Copyright in the Digital Single Market Directive*, in T.-E. SYNODINOU ET AL. (a cura di), *EU Internet Law in the Digital Single Market*, Springer International Publishing, Cham, 2021, p. 77-97.

³⁶⁶ L'ispirazione del meccanismo di cui all'art. 20 CDSM alla clausola *best-seller* è quasi onnipresente in dottrina, *ex multis* V. FALCE-M. L. BIXIO, *Brevi note sul principio di fair remuneration e fair contract nella direttiva copyright*, in *Rivista di Diritto Industriale*, cit., p. 265.

Tra questi articoli però, l'art. 22, istituyente il diritto di revoca, è sorto in maniera del tutto inaspettata, non c'è stata particolare discussione ed è passato relativamente inosservato come un' "unexpected but welcome surprise"³⁶⁷. Tant'è che tale diritto non era previsto nella proposta della Commissione, bensì è emerso durante il trilogico³⁶⁸ e dagli spazi di discrezionalità lasciati agli Stati Membri, nonché dal linguaggio vago, è stata interpretata come una classica disposizione di compromesso³⁶⁹. La poca attenzione riservata all'articolo sia nella discussione durante il procedimento legislativo sia nel numero dei suoi commenti in letteratura lo hanno fatto passare per un istituto figlio di un dio minore, trascurandone le grandi potenzialità di tutela per i creatori.

Il fondamento dell'articolo sta nella consapevolezza della disparità di potere contrattuale nelle relazioni tra autore/performer e intermediario³⁷⁰, tuttavia a giudicare dalla collocazione sistematica dell'articolo ed in particolare dalla stessa denominazione del Capo 3, appare chiaro come nel testo della direttiva sia preponderante l'elemento economico di disequilibrio nella remunerazione dell'autore o performer rispetto agli intermediari, che è stato definito "the real value gap"³⁷¹. Il continuo riferimento agli aspetti patrimoniali dell'articolo ha fatto perdere l'occasione di enfatizzarne l'elemento morale di controllo sull'opera³⁷², di espressione del creatore e di relazione tra il soggetto che ha alienato i diritti e il pubblico³⁷³. Si è, però, osservato che l'art. 22, quale misura che penalizza l'inerzia, spinge il settore culturale ad essere dinamico³⁷⁴ ed incentiva la creatività degli autori³⁷⁵, da cui si può dedurre l'indiretto beneficio per la collettività.

Merita un'ulteriore considerazione, prima di entrare nel merito degli elementi dell'articolo, il fatto che l'intero capo è dedicato ai contratti di sfruttamento, escludendo

³⁶⁷ U. FURGAŁ, *Interpreting EU reversion rights: why 'use-it-or-lose-it' should be the guiding principle*, in *European Intellectual Property Review*, fasc. 43, 5, 2021, pp. 283–291, p. 284.

³⁶⁸ E. ROSATI, *Article 22—Right of Revocation*, in E. ROSATI (a cura di), *Copyright in the Digital Single Market: Article-by-Article Commentary to the Provisions of Directive 2019/790*, Oxford University Press, 2021, p. 402.

³⁶⁹ T. SHAPIRO, *Remuneration provisions in the DSM Copyright Directive and the audiovisual industry in the EU: the elusive quest for fairness*, in *European Intellectual Property Review*, fasc. 42, 12, 2020, p. 778.

³⁷⁰ Recita il considerando n. 72: "Gli autori e gli artisti (interpreti o esecutori) si trovano tendenzialmente in una posizione contrattuale più debole quando concedono una licenza o trasferiscono i loro diritti, anche attraverso le proprie società, ai fini dello sfruttamento in cambio di una remunerazione, e tali persone fisiche necessitano della protezione prevista dalla presente direttiva per poter beneficiare appieno dei diritti, armonizzati a norma del diritto dell'Unione. [...]"

³⁷¹ J.P. QUINTAIS, *The new copyright in the Digital Single Market Directive: a critical look*, cit., p. 39. L'espressione "value gap" è stata utilizzata in riferimento alla direttiva relativamente all'art. 17 CDSM per indicare la disparità tra autori e nuovi intermediari, cfr. Capitolo 1.5.

³⁷² Il mancato riferimento agli elementi etico-morali del meccanismo è messo in luce anche in R. CASO, G. DORE, *Academic Copyright, Open Access and the "Moral" Second Publication Right*, cit., p. 22.

³⁷³ Su questo si è già trattato nel Capitolo 1 e si ritornerà nel Capitolo 3.

³⁷⁴ M. BERTANI, *Tra paternalismo ed autonomia negoziale: il nuovo assetto dei rapporti fra autore, artista ed impresa culturale nel digital single market*, cit., p. 481.

³⁷⁵ *Ibid.*, p. 517.

chiaramente le situazioni di “uso diretto”³⁷⁶ in cui le controparti contrattuali degli autori o *performer* siano gli utenti finali³⁷⁷. Più complicata è l’ipotesi di alcuni contratti di lavoro, che vengono riportati nel considerando n. 72 come esempio di contratti esclusi dalla disciplina³⁷⁸. La *European Copyright Society* ha osservato, però, come sia necessario effettuare delle distinzioni relativamente ai contratti di lavoro, in particolare valutandone l’oggetto primario, poiché laddove l’obiettivo primario fosse la realizzazione di un *output* creativo da sfruttare, sarebbe ingiusto non assicurare le tutele previste per i contratti di sfruttamento³⁷⁹. In dottrina si osserva, tuttavia, che il testo dell’art. 22 non esclude esplicitamente i contratti di lavoro e questo potrebbe avere effetti negativi³⁸⁰.

2. I destinatari: non solo gli autori, ma anche i *performer*

La direttiva non limita ai soli autori l’attribuzione dei diritti di cui al capo 3, ma parifica a questi anche quelli che nella versione inglese sono detti *performer* (in italiano “artisti interpreti o esecutori”). In Italia la definizione³⁸¹ di questi soggetti si trova all’art. 80 co. 1 L.A.³⁸²: “*Si considerano artisti interpreti ed artisti esecutori gli attori, i cantanti, i musicisti, i ballerini e le altre persone inclusi i doppiatori che rappresentano, cantano, recitano, declamano o eseguono in qualunque modo opere dell’ingegno, siano esse*

³⁷⁶ “direct use” THE EUROPEAN COPYRIGHT SOCIETY, *Comment of the European Copyright Society Addressing Selected Aspects of the Implementation of Articles 18 to 22 of the Directive (EU) 2019/790 on Copyright in the Digital Single Market*, in *JIPITEC*, fasc. 11, 2, 2020, pp. 132-148.

³⁷⁷ Il considerando n. 72 continua: “*Tale necessità di protezione non sussiste nei casi in cui la controparte contrattuale agisce in qualità di utente finale e non sfrutta l’opera o l’esecuzione in sé, il che potrebbe, ad esempio, verificarsi nel caso di alcuni contratti di lavoro.*”

³⁷⁸ *Ibid.*

³⁷⁹ THE EUROPEAN COPYRIGHT SOCIETY, *Comment of the European Copyright Society Addressing Selected Aspects of the Implementation of Articles 18 to 22 of the Directive (EU) 2019/790 on Copyright in the Digital Single Market*, cit.

³⁸⁰ F. BENATTI, *Art. 22 – Diritto di revoca*, in E. GABRIELLI (diretto da), *Commentario del Codice Civile*, D. VALENTINO (a cura di), *Dei singoli contratti, Leggi collegate*, vol. III, 2020, p. 102.

³⁸¹ A livello internazionale, invece, una definizione della categoria è presente all’art. 2 lett. A) del WIPO Performances and Phonograms Treaty (WPPT), 1996: “*“performers” are actors, singers, musicians, dancers, and other persons who act, sing, deliver, declaim, play in, interpret, or otherwise perform literary or artistic works or expressions of folklore.*”

³⁸² Il comma è stato di recente riformato rendendo esplicito il riferimento ai doppiatori dall’art. 1 co. 1 lett. l) d.lgs. 8 novembre 2021, n. 177 “Attuazione della direttiva (UE) 2019/790 del Parlamento europeo e del Consiglio, del 17 aprile 2019, sul diritto d’autore e sui diritti connessi nel mercato unico digitale e che modifica le direttive 96/9/CE e 2001/29/CE”.

tutelate o di dominio pubblico”³⁸³, c’è chi parla al riguardo di una “*fattispecie aperta*”³⁸⁴. Interpreti ed esecutori sono titolari di diritti (“*artisticamente*”³⁸⁵) connessi³⁸⁶ sulle proprie *performance*, dei quali possono disporre contrattualmente.

2.1. Il confine sfumato tra autore e interprete o esecutore

Nonostante, quindi, la parziale diversità dei diritti oggetto della circolazione, la direttiva riconosce la similitudine fra autori e *performer* per la loro debolezza contrattuale nei confronti dei relativi intermediari³⁸⁷. Eppure, in fondo, il confine tra le figure di autore e interprete potrebbe essere più sfumato del previsto. Infatti, si osserva come nella L.A. l’oggetto della tutela di cui all’art. 80 sia “*l’interpretazione o esecuzione artistica, cioè la comunicazione al pubblico di un’opera dell’ingegno con l’impronta del proprio talento e della propria personalità*”³⁸⁸. Si può già notare un certo parallelismo con la nozione di originalità nel diritto d’autore, così come interpretata dalla Corte di Giustizia dell’Unione Europea, la quale ritiene che “*perché un oggetto possa essere considerato originale, è necessario e sufficiente che rifletta la personalità del suo autore, manifestando le scelte libere e creative di quest’ultimo*”³⁸⁹.

Bertani, nell’individuare le fattispecie costitutive dei diritti connessi dell’impresa culturale si riferisce a “*prestazioni che [...] realizzano tipicamente un’intermediazione tra l’autore e il pubblico*”³⁹⁰ inserendo nella stessa macrocategoria sia quelli che in questo elaborato sono chiamati “intermediari”, i quali hanno natura prevalentemente economica e di investimento³⁹¹, che i *performer*. Lo stesso autore, però, effettua una distinzione interna, sottolineando come alcune di queste “attività intermediarie” siano

³⁸³ L’elencazione non è tassativa. Ad esempio, il Consiglio di Stato si è espresso in senso favorevole al riconoscimento dei rumoristi quali esecutori, puntualizzando che “*Il limite di tale riconoscimento è che concorrano ad un’opera dell’ingegno, e dunque ad un’opera che abbia l’indispensabile requisito del “carattere creativo”, e che l’artista esecutore abbia un ruolo importante [...]*”. Consiglio di Stato sez. VI, 25/01/2007, (ud. 21/11/2006, dep. 25/01/2007), n.270.

³⁸⁴ P. DODARO, *I diritti connessi e il ruolo degli enti intermediari*, cit., p. 75.

³⁸⁵ G. SPEDICATO, *Principi di diritto d’autore*, cit., p. 164.

³⁸⁶ Art. 80 ss. L.A.

³⁸⁷ Considerando n. 72 CDSM.

³⁸⁸ P. MARCHETTI-L.C. UBERTAZZI, *Commentario breve alle leggi su proprietà intellettuale e concorrenza*, cit., p. 1823.

³⁸⁹ Corte di Giustizia dell’Unione Europea, 11 giugno 2020, C-833/18, *SI e Brompton Bicycle Ltd contro Chedech / Get2Get*, punto 23. La Corte ricorda che si tratta di una nozione ormai costante nella propria giurisprudenza, si possono a tal proposito citare CGUE, 12 settembre 2019, C-683/17, *Cofemel – Sociedade de Vestuário SA contro G-Star Raw CV*, punto 30; CGUE, 1 dicembre 2011, C-145/10, *Eva-Maria Painer contro Standard VerlagsGmbH e altri*, punto 94; CGUE, 7 agosto 2018, C-161/17, *Land Nordrhein-Westfalen contro Dirk Renckhoff*, punto 14.

³⁹⁰ M. BERTANI, *Impresa culturale e diritti esclusivi*, Giuffrè, Milano, 2000, p. 251.

³⁹¹ *Ibid.*

legate all'organizzazione e allo sfruttamento commerciale, mentre altre, tra cui quelle dei *performer* abbiano carattere "ausiliario" e "complementare" alla creazione dell'autore³⁹².

È forse più interessante la categorizzazione di chi include autori e *performer* nello stesso contenitore, enfatizzandone le similitudini e chiamandoli "artisti"³⁹³. Infatti, le affinità tra le figure di autore e *performer* si riflettono nello storico dibattito teorico dei paesi di *civil law circa* la natura dei rispettivi diritti, vedendosi contrapporre visioni del *performer*, tra cui quella per cui egli è autore della propria opera-*performance*³⁹⁴. Oggi è prevalente nel contesto dell'Unione Europea il riconoscimento dell'identica natura dei diritti di autori ed interpreti, benché questi vertano su oggetti diversi, non è pertanto più ritenuta accettabile ritenere gli interpreti quali meri intermediari³⁹⁵. La vicinanza tra le due categorie di soggetti è fomentata dal fatto che ad esecutori ed interpreti sono attribuiti diritti morali anche a livello internazionale³⁹⁶, come per gli autori³⁹⁷, sebbene sul tema emergano criticità e asimmetrie di tutela rispetto agli autori³⁹⁸.

2.2. *L'antesignano diritto di revoca della Term Directive*

Benché la situazione degli interpreti ed esecutori sia spesso marginalizzata nelle discussioni su questo Capo rispetto a quella degli autori, è proprio a questi soggetti che si deve un antesignano diritto di revoca previsto a livello europeo. Infatti, nella c.d. *Term Directive*³⁹⁹ era già stato introdotto, con otto anni di anticipo, uno specifico diritto di

³⁹² *Ibid.* p. 252.

³⁹³ C. BARONTINI, *Soggetti e persone giuridiche nel mondo dello spettacolo*, in F. DELL'AVERSANA-A. ALBORE (a cura di), *Manuale di diritto delle arti e dello spettacolo*, PM edizioni, Varazze (SV), 2016.

³⁹⁴ Durante in V. DURANTE, *I diritti dei musicisti interpreti*, CEDAM, Padova, 2000, p. 249 elenca tre tesi principali: "1) l'interprete esecutore come *autore* dell'opera costituita dalla sua interpretazione; 2) l'interprete esecutore come titolare di un mero diritto a compenso, ma *non di un diritto di proprietà intellettuale*; 3) l'interprete esecutore come titolare di un diritto di proprietà intellettuale di *natura identica* a quella dell'autore, ma gravante su *oggetti differenti*."

³⁹⁵ *Ibid.* p. 253.

³⁹⁶ Limitatamente all'ambito fonografico, art. 5 WIPO Performances and Phonograms Treaty (WPPT), 1996.

³⁹⁷ Art. 6-*bis* della Convenzione di Berna per la protezione delle opere letterarie e artistiche del 9 settembre 1886, completata a Parigi il 4 maggio 1896, riveduta a Berlino il 13 novembre 1908, completata a Berna il 20 marzo 1914 e riveduta a Roma il 2 giugno 1928, a Bruxelles il 26 giugno 1948, a Stoccolma il 14 luglio 1967 e a Parigi il 24 luglio 1971.

³⁹⁸ I. SIMON, *The introduction of performers' moral rights: Part 1*, in *European Intellectual Property Review*, fasc. 28, 11, 2006, p. 552-561 e, per un'analisi relativa al Regno Unito, Cfr. I. SIMON, *The introduction of performers' moral rights: Part 2*, in *European Intellectual Property Review*, fasc. 28, 12, 2006, p. 600-210.

³⁹⁹ Dir. 2006/116/CE del Parlamento Europeo e del Consiglio del 12 dicembre 2006 concernente la durata di protezione del diritto d'autore e di alcuni diritti connessi come modificata dalla Dir. 2011/77/UE del Parlamento Europeo e del Consiglio del 27 settembre 2011 che modifica la Direttiva 2006/116/CE concernente la durata di protezione del diritto d'autore e di alcuni diritti connessi.

revoca per i *performer* di fonogrammi, che rappresenta il primo meccanismo di questo tipo comune a tutti gli stati membri⁴⁰⁰. L'art. 3 co. 2-*bis* di questa direttiva, infatti, prevede: “*Se, decorsi cinquanta anni dalla pubblicazione lecita del fonogramma o, in mancanza di tale pubblicazione, decorsi cinquanta anni dalla sua lecita comunicazione al pubblico, il produttore del fonogramma non mette in vendita un numero sufficiente di copie del fonogramma o non lo mette a disposizione del pubblico, su filo o senza filo, in maniera tale che ciascun membro del pubblico possa accedervi dal luogo e nel momento da esso scelti, l'artista, interprete o esecutore, può risolvere il contratto con cui l'artista ha trasferito o ceduto i suoi diritti di fissazione dell'esecuzione al produttore di fonogrammi («contratto di trasferimento o cessione»). [...]»*. Nonostante il lungo termine temporale, l'articolo si dimostra ben più chiaro dell'art. 22 CDSM, sia nella descrizione del diritto che nelle sue modalità di esercizio⁴⁰¹, complice il più ridotto ambito di applicabilità dell'istituto, ed è immediato come questa chiarezza si traduca in un maggiore grado di armonizzazione europea. In Italia, questo diritto dei *performer*, definito come “diritto di recesso”⁴⁰² è stato trasposto nell'articolo 84-*ter*⁴⁰³. Un'opinione interessante ritiene che il più grande pregio del meccanismo *use-it-or-lose-it* di questa direttiva sia quello di diffondere tale tipologia di clausola standard⁴⁰⁴.

⁴⁰⁰ U. FURGAŁ, *Interpreting EU reversion rights: why 'use-it-or-lose-it' should be the guiding principle*, in *European Intellectual Property Review*, fasc. 43, 5, 2021, pp. 283–291, p. 285.

⁴⁰¹ L'articolo prosegue infatti: “[...] Il diritto di risolvere il contratto di trasferimento o cessione può essere esercitato se il produttore di fonogrammi, entro un anno dalla notifica dell'artista, interprete o esecutore, dell'intenzione di risolvere il contratto di trasferimento o cessione ai sensi della frase che precede, non realizza entrambe le forme di utilizzazione di cui a tale frase. L'artista, interprete o esecutore, non può rinunciare al diritto di risolvere il contratto. Qualora un fonogramma contenga la fissazione delle esecuzioni di una pluralità di artisti, interpreti o esecutori, essi possono risolvere i loro contratti di trasferimento o cessione in conformità delle pertinenti disposizioni nazionali. In caso di risoluzione del contratto di trasferimento o cessione in virtù del presente paragrafo, i diritti del produttore di fonogrammi sul fonogramma scadono.”.

⁴⁰² P. MARCHETTI-L.C. UBERTAZZI, *Commentario breve alle leggi su proprietà intellettuale e concorrenza*, cit., p. 1837.

⁴⁰³ Il comma 2 dell'art.84-*ter* L.A., in effetti, si riferisce al diritto in questione come ad un “diritto di recedere dal contratto di trasferimento o cessione”, a differenza del testo italiano della *Term Directive*, che parlava di “diritto di risolvere il contratto di trasferimento o cessione” (art. 3 co. 2-*bis*).

⁴⁰⁴ “[...] we believe the greatest impact of this provision will however be that such use-it-or-lose-it provisions will become standard in contracts between performers and their record companies.” D. HANISON, *Performers, session musicians and record producers set to have their rights extended from November 2013*, in *Entertainment Law Review*, fasc. 24, 3, 2013, pp. 73–77, p. 75.

3. Gli elementi dell'articolo 22 CDSM

3.1. Il presupposto dell'esclusività

Il presupposto logico dell'applicazione del diritto di revoca sta nell'esclusività, nel senso che la circolazione dei diritti dall'autore (o *performer*) all'intermediario deve avvenire alternativamente mediante licenza esclusiva oppure mediante cessione degli stessi⁴⁰⁵. La ragione sta proprio nella *ratio* dell'istituto, nel senso che l'istituto vuole evitare quella situazione di impotenza per la quale, dopo aver concesso o trasferito i propri diritti in via esclusiva, un autore o *performer* si ritrovi sprovvisto di tutele a fronte del mancato sfruttamento e non possa disporre nuovamente dei propri diritti, essendo il contratto ancora valido⁴⁰⁶.

È dunque fondamentale comprendere se la circolazione dei diritti sia avvenuta per via esclusiva. Se per il caso della cessione (*assignment*) l'esclusività ne costituisce un "elemento indefettibile"⁴⁰⁷, lo stesso non può dirsi per le licenze, che possono essere esclusive o non esclusive, sebbene il termine "licenza esclusiva" non sia ben definito a livello normativo per nessun diritto di proprietà intellettuale, dovendosi pertanto valutare ciò che le parti hanno stipulato⁴⁰⁸. Per quanto riguarda la forma degli atti di circolazione, la forma scritta è richiesta solo *ad probationem* e non *ad substantiam actus*, applicando l'art. 107 L.A. il principio di libertà delle forme⁴⁰⁹. Il problema che si pone in particolare è desumere l'esclusività della licenza in assenza di una clausola espressa. In Italia, tramite una lettura analogica dell'art. 119 co. 2 L.A.⁴¹⁰ relativo al solo contratto di edizione, si presume l'esclusività delle licenze⁴¹¹ in generale laddove non specificato, sebbene questo risulti inadeguato rispetto alla prassi commerciale⁴¹². In altri ordinamenti, invece, si applicano presunzioni opposte, è il caso della Grecia, la cui legge

⁴⁰⁵ "Gli Stati membri provvedono a che un autore o artista (interprete o esecutore) che abbia concesso in licenza o trasferito in esclusiva i propri diritti per un'opera o altri materiali protetti [...] Art. 22 co. 1 CDSM.

⁴⁰⁶ Il considerando n. 80 sottolinea "Se tali diritti sono stati trasferiti su base esclusiva, gli autori e gli artisti (interpreti o esecutori) non possono rivolgersi a un altro partner affinché le loro opere o esecuzioni vengano sfruttate."

⁴⁰⁷ G. SPEDICATO, *Principi di diritto d'autore*, cit., p. 211.

⁴⁰⁸ F. FERRERO – D. ANACLETO – D. AMITRANO, *Diritti IP e contratti*, in L. TREVISAN-G. CUONZO (a cura di), *Proprietà industriale, intellettuale e IT*, Wolters Kluwer, Milano, 2022, p. 1498.

⁴⁰⁹ G. SPEDICATO, *Principi di diritto d'autore*, cit., p. 208.

⁴¹⁰ "Salvo patto contrario, si presume che siano stati trasferiti i diritti esclusivi."

⁴¹¹ In riferimento al contratto di edizione, si ritiene infatti che tale presunzione di esclusività possa essere superata solamente mediante la prova del patto scritto e che l'autore non solo non possa rivolgersi ad altri intermediari per la pubblicazione della medesima opera, ma anche per altre opere che con questa possono essere confuse, poiché "della stessa specie o contenuto", VITT.M. DE SANCTIS-M. FABIANI, *I contratti di diritto d'autore*, cit., p. 110. La presunzione di esclusività deriva dalla prassi negoziale precedente alla tipizzazione del contratto di edizione, M. BERTANI, *Il contratto di edizione*, in BOCCHINI *et al.*, *I contratti di somministrazione e di distribuzione*, UTET giuridica, Torino, 2011, p. 835.

⁴¹² G. SPEDICATO, *Principi di diritto d'autore*, cit., pp. 211-212.

sul diritto d'autore prevede esplicitamente che, laddove vi fossero dubbi in merito, la licenza si considera non-esclusiva⁴¹³.

Laddove l'autore concedesse una licenza non esclusiva⁴¹⁴, verrebbe meno la necessità del soggetto di riacquisire il controllo sull'opera per poi vederla sfruttata da un altro intermediario o da egli stesso. Nulla vieta, infatti, che in presenza di una licenza non-esclusiva l'autore si rivolga a qualcun altro, mantenendo in vita la licenza non sfruttata. Eppure, risulta interessante notare come il presupposto dell'esclusività manchi nel precedente diritto di revoca proprio dei *performer* introdotto dalla *Term Directive*, potendo quindi ipotizzarsi anche la risoluzione della licenza non-esclusiva, laddove vengano soddisfatti gli altri requisiti previsti dall'art. 3 co. 2-*bis*.

3.2. Il mancato sfruttamento e il problema dei digital uses

Il mancato sfruttamento è il cuore della norma, nonché l'elemento che contraddistingue questo specifico meccanismo di *copyright reversion* da altri. Infatti, altre tipologie di *reversion*, come quella statunitense⁴¹⁵, si dicono *time-based*, mentre quello europeo appartiene alla categoria dei meccanismi *use-based*⁴¹⁶, come si approfondirà nel prossimo capitolo. È da notare soprattutto il fatto che non sia ammessa alcuna giustificazione da parte dell'intermediario rispetto al mancato sfruttamento dei diritti acquisiti⁴¹⁷.

La lettera della direttiva per quanto riguarda il "mancato sfruttamento" ("*lack of exploitation*") certamente genera una serie di dubbi e problemi dal punto di vista interpretativo, ma d'altronde nel diritto della proprietà intellettuale è frequente il ricorso ad espressioni indeterminate⁴¹⁸. Una preventiva considerazione da fare è che

⁴¹³ Art. 13 co 4 della legge 2121/1993 sul diritto d'autore, diritti connessi e materia culturale (Πνευματική Ιδιοκτησία, Συγγενικά Δικαιώματα και Πολιτιστικά Θέματα) "*Where doubt exists about the exclusivity of an exploitation contract or license the contract or license shall be deemed to be non-exclusive.*". La traduzione ufficiale in inglese è disponibile all'indirizzo <<https://opi.gr/en/library1/law-2121-1993>>.

⁴¹⁴ È il caso, ad esempio, delle licenze concesse mediante l'approvazione dei termini e condizioni per l'utilizzo delle piattaforme online di cui si è parlato nel definire i nuovi intermediari (v. Capitolo 1.5.).

⁴¹⁵ 17 USC §203 e §304.

⁴¹⁶ U. FURGAŁ, *Interpreting EU reversion rights: why 'use-it-or-lose-it' should be the guiding principle*, cit., p. 287.

⁴¹⁷ L. BOSSI, *An Interpretation of Articles 18-23 of Directive (EU) 2019/790: Open Issues in Contractual Copyright and Related Rights Law*, in *GRUR International*, fasc. 72, 6, 2023, p. 527–537.

⁴¹⁸ Sul tema, nella dottrina italiana, si segnalano i seguenti recenti articoli: M. BERTANI, *La concretizzazione delle clausole generali sulla proprietà intellettuale*, in *AIDA. Annali italiani del diritto d'autore, della cultura e dello spettacolo*, vol. 30, 2021, p. 24–51; L. NIVARRA, *Clausole e principi generali nel diritto della proprietà intellettuale*, in *AIDA. Annali italiani del diritto d'autore, della cultura e dello spettacolo*, vol. 30, 2021, p. 3–15; P. FABBIO, *Clausole e metodo delle Fallgruppen nel diritto della proprietà intellettuale*, in *AIDA. Annali italiani del diritto d'autore, della cultura e dello spettacolo*, vol. 30, 2021, p. 52–68; L. PASSANANTE, *Il*

una prima opinione⁴¹⁹ al riguardo ritiene che il mancato sfruttamento debba essere inteso come tale solo quando non vi è affatto uso dei diritti concessi e non quando l'uso in questione ci sia ma sia inadeguato, stando a quanto previsto dal considerando 80 della direttiva⁴²⁰. A questa interpretazione più restrittiva aderisce anche Granieri, il quale, però, ritiene che in sede di contenzioso possano facilmente essere parificati al mancato sfruttamento gli usi "maliziosi" o "fraudolenti" per i quali l'intermediario sfrutti in maniera limitata i diritti acquisiti con il solo fine di evitare il meccanismo di revoca⁴²¹. Lo stesso Autore adduce un'altra argomentazione a favore di questa esegesi che va oltre l'aspetto economico: solo laddove non vi sia affatto sfruttamento si verifica una situazione più grave in cui l'autore non può essere riconosciuto dal pubblico⁴²². Questa prospettiva ha per certo il pregio di essere una delle poche a considerare l'aspetto più "morale"⁴²³ dell'istituto; tuttavia, si potrebbe replicare asserendo che tale relazione autore-pubblico non è necessariamente come un interruttore, che può essere acceso o spento, *tertium non datur*. Sono ipotizzabili, infatti, situazioni di *zone grigie* in cui pur essendo stati sfruttati i diritti e quindi essendo *potenzialmente accessibile* l'opera, tale accesso è particolarmente difficile, come nel caso di un libro stampato in pochissime copie.

Rientrano sicuramente nella nozione di mancato sfruttamento, anche nel suo senso più restrittivo i cc.dd. *copyright trolls* (anche detti *non-practicing entities*⁴²⁴), ovvero soggetti che acquistano diritti d'autore col solo fine di lucrare, soprattutto

controllo della Cassazione sulle clausole generali in materia di proprietà intellettuale, in AIDA. *Annali italiani del diritto d'autore, della cultura e dello spettacolo*, vol. 30, 2021, p. 69–82; R. ROMANO, *Il giusto equilibrio tra diritti di proprietà intellettuale ed altri diritti fondamentali*, in AIDA. *Annali italiani del diritto d'autore, della cultura e dello spettacolo*, vol. 30, 2021, p. 83–93; A. OTTOLIA, *Le clausole generali organizzative dell'immateriale*, in AIDA. *Annali italiani del diritto d'autore, della cultura e dello spettacolo*, fasc. 30, 2021, p. 94–114.

⁴¹⁹ Es., T. SHAPIRO, *Remuneration provisions in the DSM Copyright Directive and the audiovisual industry in the EU: the elusive quest for fairness*, in *European Intellectual Property Review*, fasc. 42, 12, 2020, p. 778, p. 784.

⁴²⁰ "Quando concedono in licenza o trasferiscono i loro diritti, gli autori e gli artisti (interpreti o esecutori) si aspettano che le loro opere o esecuzioni vengano sfruttate. Tuttavia, potrebbe accadere che le opere o esecuzioni concesse in licenza o trasferite non vengano affatto sfruttate. Se tali diritti sono stati trasferiti su base esclusiva, gli autori e gli artisti (interpreti o esecutori) non possono rivolgersi a un altro partner affinché le loro opere o esecuzioni vengano sfruttate. In tal caso, e dopo un lasso di tempo ragionevole, gli autori e gli artisti (interpreti o esecutori) dovrebbero potersi avvalere di un meccanismo di revoca dei diritti che consenta loro di trasferire o concedere in licenza ad un'altra persona i loro diritti. [...]".

⁴²¹ M. GRANIERI, *Right of revocation of authors and performers in the European online copyright directive*, cit. p. 135.

⁴²² *Ibid.*

⁴²³ O "quasi-morale" per usare l'espressione di Granieri (*Ibid.*, p. 130), su questo si ritornerà, v. *infra* Capitolo 3.6.

⁴²⁴ L. ANSELMINI, *Commento alla sentenza CGUE, 17 Giugno 2021, 17 giugno 2021, Causa C-597/19, Mircom International Content Management & Consulting (MICM) Limited contro Telenet BVBA*, in AIDA *Annali italiani del diritto d'autore, della cultura e dello spettacolo*, vol. 30, 2021, pp. 580-587, p. 583.

tramite l'*enforcement*, senza sfruttare gli stessi⁴²⁵. Tale comportamento è molto diffuso non solo nell'ambito del diritto d'autore, ma anche relativamente ad altri diritti di proprietà intellettuale, soprattutto per i brevetti⁴²⁶. Sull'argomento si è espressa anche la Corte di Giustizia dell'UE⁴²⁷ confermando che, salvi abusi, anche ai *copyright trolls* devono essere corrisposti i risarcimenti richiesti⁴²⁸. Il diritto di revoca può essere un palese rimedio anche per condotte di questo tipo, volte al guadagno passivo, senza lo sfruttamento.

Oltre a questa prima impostazione, altri, tra cui Rosati, sostengono l'opposto, ovvero che sia sufficiente il non "*raggiungere una certa soglia di sfruttamento dell'opera o della performance*"⁴²⁹, essendo di fatto assecondata anche dalla lettera aperta firmata da esponenti della materia che richiede un ampliamento dell'istituto in fase di recepimento⁴³⁰. In questo documento, infatti, viene fatto notare come spesso "*colui che*

⁴²⁵ Una descrizione del fenomeno è proposta da Balganes in S. BALGANESH, *The Uneasy Case Against Copyright Trolls*, in *Southern California Law Review*, vol. 86, 2013, p. 723–781, p. 732: "A copyright troll refers to an entity whose business revolves around the systematic legal enforcement of copyrights in which it has acquired a limited ownership interest. Much like a patent troll, a copyright troll is generally a nonperforming entity, in the sense that it is not a creator, distributor, or indeed user of creative expression. It operates by obtaining an assignment—for valuable consideration—of one or more legal rights in another's creative work, which it then uses to threaten and bring actions for infringement against others. Focused almost entirely on the legal enforcement of these rights, it relies either on the threat of litigation to force a large monetary settlement or instead proceeds to litigate its rights with the sole objective of obtaining damages from a defendant. Having no interest in the use or exploitation of the work and dependent entirely on settlements and damages for its revenue, a copyright troll is almost never satisfied with an order merely enjoining the defendant's infringing activities."

⁴²⁶ Sul tema Cfr., M. FRANZOSI, *Standard Essential Patents (SEP) - Non Practicing Entities (NPE)*, in *Il Diritto Industriale*, 6, 2017, p. 515–521; S.K. SHRESTHA, *Trolls or Market-Makers? An Empirical Analysis of Nonpracticing Entities*, in *Columbia Law Review*, fasc. 110, 1, 2010, p. 114–160; J.F. McDONOUGH, *The Myth of the Patent Troll: An Alternative View of the Function of Patent Dealers in an Idea Economy*, in *Emory Law Journal*, fasc. 56, 2006, p. 189.

⁴²⁷ La Corte osserva riferendosi alla parte attrice che essa "*non sfrutta effettivamente i diritti ceduti dagli autori dei film in questione, ma si limita a chiedere un risarcimento del danno a presunti autori di violazioni; un siffatto modello assomiglia alla definizione di un «troll del diritto d'autore» (copyright troll)*" CGUE, 17 giugno 2021, Causa C-597/19, *Mircom International Content Management & Consulting (MICM) Limited contro Telenet BVBA*, punto 35.

⁴²⁸ *Ibid.*, nei PQM: "*La direttiva 2004/48/CE del Parlamento europeo e del Consiglio, del 29 aprile 2004, sul rispetto dei diritti di proprietà intellettuale, deve essere interpretata nel senso che un soggetto contrattualmente titolare di taluni diritti di proprietà intellettuale, che tuttavia non li sfrutta esso stesso, ma si limita a chiedere il risarcimento del danno a presunti autori di violazioni, può beneficiare, in linea di principio, delle misure, delle procedure e dei mezzi di ricorso di cui al capo II di tale direttiva, a meno che non si dimostri, in forza dell'obbligo generale di cui all'articolo 3, paragrafo 2, di quest'ultima e sulla base di un esame globale e circostanziato, che la sua domanda è abusiva.*" Per un commento della sentenza, L. ANSELMINI, in *AIDA*, cit.

⁴²⁹ E. ROSATI, *Article 22—Right of Revocation*, in E. ROSATI (a cura di), *Copyright in the Digital Single Market: Article-by-Article Commentary to the Provisions of Directive 2019/790*, Oxford University Press, 2021, p. 404.

⁴³⁰ M. KRETSCHMER *et al.*, "Open letter to the European Commission and the relevant authorities of Member States of the European Union 'Use-it-or-lose-it': an historic opportunity to achieve better copyright outcomes for creators—will it go to waste?", CREATE, (11.12.2020), disponibile all'indirizzo

detiene i diritti smette di sfruttarli molto prima del termine del contratto, non permettendo così al creatore di ottenere ulteriore profitto dalla propria opera e non permettendo al pubblico di accedervi”⁴³¹. Vengono pertanto proposte altre possibili applicazioni del principio *use-it-or-lose-it* ispirate proprio dalle esperienze degli Stati Membri, quali, ad esempio, per libri fuori stampa o per il mancato sfruttamento di diritti solo su alcune lingue per le traduzioni⁴³². In ogni caso, l’ambiguità tra l’interpretazione restrittiva e quella estensiva del mancato sfruttamento si riverbera anche nelle trasposizioni nazionali dell’articolo⁴³³ ed è, almeno economicamente⁴³⁴, più impattante l’ampiezza della nozione qualora il contratto tra creatore e intermediario preveda delle *royalties*, rispetto a quelli che contemplano solamente un pagamento tramite *lump sum*⁴³⁵.

Una criticità ulteriore, collegata a quanto appena esaminato, sta nella dimensione temporale del concetto di “mancato sfruttamento”, dato che nell’assetto normativo di diversi Stati Membri precedente alla direttiva vi sono differenze sul tema⁴³⁶, con Paesi in cui era già previsto un obbligo di sfruttamento dei diritti⁴³⁷, e divergenze tra obbligo di uso iniziale (cui corrisponde il “*lack of initial use*”⁴³⁸) e obbligo di uso continuato (“*continuous use requirement*”⁴³⁹). L’opinione maggioritaria al riguardo sembra essere quella di Furgał, la quale sostiene che solo questa seconda

<<https://www.create.ac.uk/wp-content/uploads/2020/12/Art-22-CDSM-open-letter-with-signatories.pdf?x76565>>.

⁴³¹ *Ibid.*, trad. personale dall’inglese: “[...] *the investor who holds those rights stops exploiting them long before the contract expires, leaving the creator unable to further profit from their work, and the public unable to gain access*”.

⁴³² *Ibid.* nell’elenco figura la possibile retroversione dei diritti: “*Over books that have gone out of print; Over languages (in the case of books) that have had rights assigned but were never exploited; Where the rightsholder has gone bankrupt; Where a creator contributed to a work that was never completed; Where royalties haven’t been paid, or appropriate royalty statements have not been provided; When the work has not been accepted for publication.*”.

⁴³³ Un primo esempio è quello della Francia che aderisce all’esegesi restrittiva: “*en l’absence de toute exploitation*” (Art. L. 131-5-2.-I Code de la propriété intellectuelle) Un altro esempio che è stato commentato è la differenza tra i tenori letterali delle trasposizioni di Irlanda e Malta, che, pur provenendo da tradizioni giuridiche simili, utilizzano rispettivamente le espressioni “*no exploitation*” e “*lack of exploitation*”, J. YUVARAJ, *Implementing copyright revocation in Ireland and Malta: lessons for lawmakers*, in *Journal of Intellectual Property Law & Practice*, fasc. 18, 7, 2023, p. 528–545.

⁴³⁴ Da un punto di vista più “morale”, invece, l’autore potrebbe avere interesse ad una maggiore diffusione dell’opera indipendentemente dal profitto.

⁴³⁵ J. YUVARAJ, *Implementing copyright revocation in Ireland and Malta: lessons for lawmakers*, cit., p. 535, per una disamina più approfondita Cfr. J.A. YUVARAJ, *Back to the start: Re-envisioning the role of copyright reversion in Australia and other Common law Countries*, 2021, (tesi di dottorato, Monash University).

⁴³⁶ U. FURGAŁ, *Interpreting EU reversion rights: why ‘use-it-or-lose-it’ should be the guiding principle*, cit., p. 287.

⁴³⁷ *Ibid.*, Furgał segnala: Slovacchia, Danimarca, Francia, Belgio e Grecia.

⁴³⁸ U. FURGAŁ, *Interpreting EU reversion rights: why ‘use-it-or-lose-it’ should be the guiding principle*, cit., p. 288.

⁴³⁹ *Ibid.*

ipotesi sia coerente con quanto richiesto dall'art. 22 CDSM, non potendo, dunque, gli Stati Membri limitarsi a trasposizioni regolanti il *lack of initial use*⁴⁴⁰. Simile sembra essere l'interpretazione di Aguilar, che nell'esemplificare una possibile applicazione dell'art. 22 porta il caso di un soggetto che abbia acquisito i diritti su una canzone smetta di smetterla a seguito di un calo di successo⁴⁴¹. Il testo dell'art. 22, però, non si esprime apertamente sul tema e si potrebbe quindi argomentare che l'aspetto continuato del mancato sfruttamento sia quello che meglio si addice al concetto di sfruttamento adeguato, mentre quello iniziale si colleghi concettualmente meglio all'interpretazione del mancato sfruttamento in senso assoluto, *tout court*, anche se sono comunque sempre possibili soluzioni miste.

Sebbene un problema dei contratti nel settore creativo sia il fatto che questi non possono prevedere *ex ante* le nuove modalità di sfruttamento derivanti dall'evoluzione tecnologica⁴⁴², la già citata lettera di alcuni accademici alla Commissione Europea mette in luce l'aspetto non chiarito dalla Direttiva dei *digital uses*⁴⁴³. Leggendo l'articolo nel contesto della direttiva, questa perplessità risulta paradossale, proprio perché il testo legislativo nella sua intenzione vuole far fronte alle novità tecnologiche, considerando i "nuovi utilizzi", poiché si è considerata non più sufficiente la semplice lettura estensiva delle disposizioni europee previgenti⁴⁴⁴. Si è osservato, infatti, che il mancato sfruttamento è più complesso nell'ambiente digitale, dove un'opera può rimanere online senza costi aggiuntivi⁴⁴⁵, non essendo pacifico se il mero fatto di permettere

⁴⁴⁰ *Ibid.*

⁴⁴¹ A. AGUILAR, *The New Copyright Directive: Fair remuneration in exploitation contracts of authors and performers - Part II, Articles 20-23*, in *Kluwer Copyright Blog*, 2019 <<https://copyrightblog.kluweriplaw.com/2019/08/01/the-new-copyright-directive-fair-remuneration-in-exploitation-contracts-of-authors-and-performers-part-ii-articles-20-23/>>.

⁴⁴² L. ATTOLICO, *L'equa remunerazione degli autori ed artisti*, in A. PAPA (a cura di), *Il diritto d'autore nell'era digitale*, Giappichelli, Torino, 2019, p. 88. L'Autore espone le due tesi diffuse a tal riguardo: da una parte quella secondo cui è necessario escludere gli eventuali utilizzi successivamente possibili (pp. 89-90) e dall'altra quella per cui è necessario guardare alla causa concreta del contratto (pp. 90-91), che ha portato la giurisprudenza, ad esempio ad includere gli utilizzi sviluppati dalla tecnologia successiva nel contratto di cessione dei diritti di utilizzazione sull'opera cinematografica (Cass. Civ., Sez. I, 17 maggio 2013, n. 12086) (p. 91).

⁴⁴³ M. KRETSCHMER *et al.*, "Open letter to the European Commission and the relevant authorities of Member States of the European Union 'Use-it-or-lose-it': an historic opportunity to achieve better copyright outcomes for creators—will it go to waste?", cit., p. 2.

⁴⁴⁴ V. FALCE, *La spinta adeguatrice della Direttiva Copyright. Il caso dell'eccezione di insegnamento*, in *Rivista di Diritto Industriale*, 6, 2019, p. 376.

⁴⁴⁵ P.B. HUGENHOLTZ, *Three Cheers for the DSM Directive's Rules on Author's Contracts – and a Cautionary Note from the Netherlands*, *Kluwer Copyright Blog*, 2021, disponibile all'indirizzo <<https://copyrightblog.kluweriplaw.com/2021/06/14/three-cheers-for-the-dsm-directives-rules-on-authors-contracts-and-a-cautionary-note-from-the-netherlands/>>.

l'accesso ad un'opera su una piattaforma possa costituire sfruttamento⁴⁴⁶. Invero, la problematica della *digital exploitation* riguarda l'intero Capo 3 del titolo IV. Ad esempio, la European Copyright Society ha segnalato gli inconvenienti dell'assenza di una disciplina al riguardo rispetto all'applicazione del principio di adeguata remunerazione, evidenziando le differenze, soprattutto in termini di costi, tra i canali più tradizionali e quelli digitali, dagli *e-book* ai servizi *subscription-based*, auspicando che si portasse l'attenzione necessaria sul tema in sede di trasposizione⁴⁴⁷.

Tornando al diritto di revoca, la Fair Internet Coalition, associazione attiva a tutela dei diritti dei *performer* aveva segnalato come l'implementazione dell'art. 22, laddove fossero stati considerati adeguati gli sfruttamenti digitali, avrebbe vanificato l'obiettivo posto dalla direttiva, ed allo stesso tempo richiedeva di prendere in considerazione al pari anche la mancata promozione⁴⁴⁸. D'altronde, lo stesso sopra citato considerando 80 sembra ben consapevole delle differenze tra le *creative industries* quanto alle modalità di sfruttamento⁴⁴⁹. È dunque del tutto comprensibile perché Dusollier, sposando l'interpretazione estensiva del concetto di mancato sfruttamento, ritenga che spetti agli Stati Membri la determinazione della soglia del ragionevole sfruttamento⁴⁵⁰.

⁴⁴⁶ A. LUKOSEVICIENE, *The contractual protection of authors in Copyright in the Digital Single Market Directive – does the reality live up to the expectations?*, NIR - Nordiskt Immateriellt Rättsskydd, 2019, <<https://www.nir.nu/notis/NIR2019W16>>.

⁴⁴⁷ THE EUROPEAN COPYRIGHT SOCIETY, *Comment of the European Copyright Society Addressing Selected Aspects of the Implementation of Articles 18 to 22 of the Directive (EU) 2019/790 on Copyright in the Digital Single Market*, in *JIPITEC*, fasc. 11, 2, 2020, p. 132-148, p. 137 ss.

⁴⁴⁸ FAIR INTERNET COALITION, "Joint Guidelines for the Implementation of the 2019 Copyright Directive", 2019, p. 26 <http://www.aepo-artis.org/usr/files/di/fi/9/FAIR-INTERNETCampaign-joint-guidelines--Implementation-of-the-2019Copyri_202012151620.pdf> citato in U. FURGAŁ, *Interpreting EU reversion rights: why 'use-it-or-lose-it' should be the guiding principle*, cit., p. 287.

⁴⁴⁹ "[...] Dato che lo sfruttamento di opere o esecuzioni altri materiali può variare a seconda dei settori [...]".

⁴⁵⁰ In particolare, in S. DUSOLLIER, *The 2019 Directive on Copyright in the Digital Single Market: Some Progress, a Few Bad Choices, and an Overall Failed Ambition*, in *Common Market Law Review*, fasc. 57, 4, 2020, pp. 979–1030 p. 1026 l'Autrice osserva: "The "lack of exploitation" that triggers the possible application of the revocation right is not fully defined in the Directive. What would be a satisfactory level of exploitation? Is the publishing of a few copies of a book sufficient, despite the refusal of the publisher to proceed to a reprint? Is the publishing of a novel in hard copies enough, while the publisher does not engage in the publication in e-book format? Does the lack of exploitation of a novel in a movie adaptation or in merchandising, where there is a demand, amount to a lack of exploitation? Those questions are illustrative of the precisions the Member States might need to add to the principle of revocation, namely by determining a threshold of a reasonable exploitation, in quantity and in different modes of exploitation, to be achieved by the transferee or licensee."

3.3. Il “*lasso di tempo ragionevole*”, il “*termine appropriato*” e l’“*informazione*” dell’intermediario

Benché l’articolo 22 si identifichi come un caso di *reversion use-based*, l’elemento temporale riveste un ruolo fondamentale, al punto che si possono individuare al suo interno tre riferimenti a termini temporali. Il più importante di questi è quello previsto dal comma 3 dell’articolo 22, il quale richiede agli Stati di assicurare che tale meccanismo di revoca possa essere esercitato “*solo dopo un lasso di tempo ragionevole in seguito alla conclusione dell’accordo di licenza o al trasferimento dei diritti*”⁴⁵¹. È chiaro che l’utilizzo del termine “ragionevole” non è del tutto funzionale alle esigenze di armonizzazione, poiché lascia liberi i legislatori degli stati membri nel riempire questo termine vago di contenuto, non per forza omogeneo. D’altra parte, però, una tale formulazione sembra pienamente in linea con la volontà del legislatore europeo che i singoli stati membri valutino le esigenze di dei diversi settori, come sottolineato dal considerando 80, ma anche dallo stesso articolo 22 co. 2. Lett. a), che appunto richiede di tenere conto “*delle specificità dei diversi settori e delle diverse tipologie di opere e esecuzioni*”. Ipoteticamente, la ragionevolezza del lasso di tempo relativamente al settore potrebbe essere valutata dalle Corti⁴⁵².

Tale lasso di tempo ragionevole, nel sistema creato dalla direttiva, è seguito da un ulteriore “*termine appropriato*” questa volta fissato dal creatore. L’autore o artista, infatti, deve informare l’intermediario della propria volontà di esercitare il diritto, fissando un termine appropriato per permettere lo sfruttamento dei diritti, in caso di ulteriore inerzia dell’intermediario nello sfruttare i diritti, ecco che per il creatore si apre la scelta tra la revoca dell’esclusività oppure la “*revoca*” della licenza o del trasferimento⁴⁵³. Si noti, a tal proposito, che sebbene la *reversion* di cui all’art. 22 non sembri richiedere di per sé il ricorso ad un’autorità giurisdizionale, essa non avviene in maniera automatica, ma necessita appunto di una notificazione all’intermediario⁴⁵⁴.

Un terzo (e ultimo) “*periodo determinato di tempo*” può essere previsto dagli Stati Membri quale termine finale oltre il quale non è possibile esercitare il diritto di

⁴⁵¹ Nella versione inglese “*Member States shall provide that the revocation provided for in paragraph 1 may only be exercised after a reasonable time following the conclusion of the licence or the transfer of the rights.*”.

⁴⁵² M. GRANIERI, *Right of revocation of authors and performers in the European online copyright directive*, cit., p. 137.

⁴⁵³ Art. 22 co. 3 seconda parte: “*L'autore o artista (interprete o esecutore) informa la persona cui i diritti sono stati concessi in licenza o trasferiti e stabilisce un termine appropriato entro il quale deve avvenire lo sfruttamento dei diritti concessi in licenza o trasferiti. Allo scadere di tale termine, l'autore o l'artista (interprete o esecutore) può scegliere di porre fine all'esclusività del contratto anziché revocare la licenza o il trasferimento dei diritti.*”

⁴⁵⁴ M. GRANIERI, *Right of revocation of authors and performers in the European online copyright directive*, cit. p. 136.

revoca⁴⁵⁵. In proposito c'è chi ritiene che la determinazione di un termine per l'esercizio del diritto possa in realtà giovare a tutte le parti, ma che questo dipenda essenzialmente, anche in questo caso, dalle peculiarità del settore⁴⁵⁶.

3.4. La "revoca" dell'esclusività o del contratto

Per comprendere al meglio il meccanismo di revoca, conviene contestualizzarlo riassumendo il sistema creato dal Capo 3 della direttiva. In primo luogo (1), si potrebbe dire a priori nell'ordinamento, l'art. 18 delinea il principio dell'equa remunerazione che in questo senso orienta la stipulazione delle clausole del contratto⁴⁵⁷ che, *ex ante*⁴⁵⁸, determinano il compenso di autori e *performer*⁴⁵⁹. In una fase successiva (2) alla conclusione del contratto la direttiva impone ex art. 19 un obbligo di trasparenza tramite la ricezione cadenzata di informazioni sullo sfruttamento delle opere, cui segue eventualmente in una terza fase (3A) l'applicazione del meccanismo di adeguamento dei contratti ex art. 20, considerato quale "*diritto alla remunerazione addizionale*"⁴⁶⁰, con la possibilità di risolvere i contenziosi relativi agli ultimi due articoli citati per mezzo dello strumento di risoluzione alternativa delle controversie (ADR) di cui all'art. 21.

⁴⁵⁵ Art. 22 co. 2, penultima parte.

⁴⁵⁶ Si riporta quanto scritto da Aguilar in A. AGUILAR, *The New Copyright Directive: Fair remuneration in exploitation contracts of authors and performers - Part II, Articles 20-23*, cit.: "But, in principle, setting a timeframe may not be a bad idea (as also explained in Recital 80). As Chair of the Ivors Academy and elected Director at both PRS and PPL Crispin Hunt pointed out in interview with me, setting a timeframe for the revocation right to kick in makes sense in contexts where works do not peak within a three-month timeframe, as pop songs often do. In classical music, for example, investment is recovered over a much longer timeframe, often decades, and so a revocation right without any established timeframe may be detrimental to the sector as a whole."

⁴⁵⁷ Nella trasposizione italiana si è optato per una scelta particolarmente incisiva, poiché l'art. 107 co. 2 L.A. stabilisce la nullità dei contratti conclusi in violazione del principio di remunerazione adeguata e proporzionata. Al riguardo Mazzoni ritiene si tratti di una *nullità di protezione* (E. C. MAZZONI, *L'attuazione in Italia della Direttiva 2019/790/UE sulla trasmissione dei diritti di utilizzazione spettanti agli autori e artisti (interpreti o esecutori) (Prima parte)*, Le Nuove Leggi Civili Commentate, n. 2, 1 marzo 2023, pp. 295-328, p. 321), facendo riferimento a A. GENTILI, *Le invalidità*, in E. GABRIELLI-P. RESCIGNO, *I contratti in generale*, UTET, Torino, 2006, sottolineando l'elemento di protezione del contraente debole in un contesto di equilibrio contrattuale.

⁴⁵⁸ P. FABBIO, *Il diritto del creativo ad una remunerazione adeguata e proporzionata nella Direttiva Digital Copyright*, in AIDA. *Annali italiani del diritto d'autore, della cultura e dello spettacolo*, fasc. 28, 2019, pp. 88-111.

⁴⁵⁹ D'altronde, si è osservato come il concetto di "equità" in questo contesto derivi al più da retaggi ideologici neo-liberali in A. AGUILAR, *'We want Artists to be Fully and Fairly Paid for their Work': Discourses on Fairness in the Neoliberal European Copyright Reform*, in JIPITEC, fasc. 9, 2, 2018.

⁴⁶⁰ A. COGO, *Artt. 18-23 dir. UE 2019/790. Il principio della remunerazione adeguata e proporzionata*, in A. COGO (a cura di), *Il diritto d'autore nel mercato unico digitale*, in *Giurisprudenza Italiana*, fasc. n. 5, 1 maggio 2022, pp. 1253-1306, p. 1297.

L'art. 22 si può collocare quindi in una terza fase alternativa (3B) e ancor più patologica. Poiché infatti l'obbligo di trasparenza include, include non solo le informazioni sulla circolazione dei diritti acquisiti e i relativi guadagni, ma anche e forse verrebbe da dire *soprattutto* le modalità di sfruttamento, il titolare originario dei diritti è ben cosciente dell'eventuale mancato sfruttamento e può pertanto applicare il proprio diritto di revoca. Nella formulazione del Parlamento, poi emendata, il diritto di revoca era pensato come più ampio, potendo questo essere esercitato anche nel caso di persistente violazione dell'obbligo di trasparenza e, dunque, per la mancata ricezione di informazioni sullo sfruttamento dell'opera⁴⁶¹ (diventando in questo caso una fase 2B).

Nel paragrafo precedente si è detto delle formalità e dell'importanza del termine temporale del meccanismo, ma non dei suoi effetti. Il testo della direttiva stabilisce che “[...] *l'autore o l'artista (interprete o esecutore) può scegliere di porre fine all'esclusività del contratto anziché revocare la licenza o il trasferimento dei diritti.*”⁴⁶². Autori e performer, dunque sono liberi di valutare la situazione e optare per il mantenimento della validità del contratto, tranne che per la clausola di esclusività, ovvero per il venir meno dello stesso. La dottrina è divisa riguardo a questa scelta. A tal proposito, c'è chi ha considerato superflua questa seconda opzione, poiché la revoca dell'esclusività sarebbe stata sufficiente a fornire ai soggetti interessati la tutela richiesta⁴⁶³. Altri, al contrario, ritengono che la revoca dell'esclusività complichino la situazione contrattuale in maniera non necessaria, aumentando la complessità dei rapporti contrattuali⁴⁶⁴.

Se la prima ipotesi di revoca dell'esclusività è chiara, il termine “revoca” della licenza o della cessione è più ambiguo, poiché esso è utilizzato in senso atecnico dal legislatore europeo, riferendosi questo agli effetti del meccanismo piuttosto che al mezzo⁴⁶⁵. La direttiva permette un'ulteriore scelta in questo secondo caso, ovvero tra una revoca totale oppure revoca parziale, mantenendo in vita altre parti del contratto.

In ultima analisi rispetto al tema dell'uso, è necessario mettere in chiaro la relazione tra questo ed eventuali sub-licenze. Pur non essendo del tutto chiaro sull'argomento, sembrerebbe ipotizzabile un'interpretazione estensiva che guardi ai soggetti destinatari del meccanismo di aggiustamento contrattuale di cui all'art. 20 CDSM, così da ricomprendere l'applicabilità della revoca anche a sub-licenziatari e cessionari del primo

⁴⁶¹ E. ROSATI, *Article 22—Right of Revocation*, cit., p. 402.

⁴⁶² Art. 22 co. 3.

⁴⁶³ V. FALCE-M.L. BIXIO, *Brevi note sul principio di fair remuneration e fair contract nella direttiva copyright*, cit., p. 284.

⁴⁶⁴ A. AGUILAR, *The New Copyright Directive: Fair remuneration in exploitation contracts of authors and performers - Part II, Articles 20-23*, cit.

⁴⁶⁵ M. GRANIERI, *Right of revocation of authors and performers in the European online copyright directive*, cit., p.134.

intermediario contraente⁴⁶⁶. In questo caso, dunque, si avrebbe un'ipotesi di deroga dal principio secondo cui *res inter alios acta, tertio neque nocet neque prodest*⁴⁶⁷.

4. Il caso dei contributi di una pluralità di creatori

Agli Stati membri, oltre alla libertà di valutare le specificità dei diversi settori adottando norme specifiche⁴⁶⁸, viene anche lasciata carta bianca relativamente alle opere che contengono il contributo di una pluralità di autori o *performer* nelle modalità di valutazione dei singoli contributi⁴⁶⁹. Infatti, la complessità degli interessi in gioco in questo caso aumenta, dovendosi considerare le esigenze di tutti i co-autori o *performer*.

A tal proposito, alcuni interpreti hanno suggerito di tenere conto di quanto proposto dalla direttiva e di sfruttare la discrezionalità lasciata agli Stati Membri di escludere a priori dall'applicazione del meccanismo le opere create da una pluralità di autori⁴⁷⁰, ovvero di stabilire a priori delle gerarchie tra questi⁴⁷¹, ovvero ancora di richiederne l'applicazione contestuale da parte di tutti gli interessati⁴⁷². Si è anche auspicato, tenendo presenti al contempo le possibilità previste dalle lettere a) e b) dell'art. 22 co. 2, di separare la disciplina del settore audiovisivo (e di escluderla), per via delle sue specificità che impongono il convergere di contributi creativi, poiché le tempistiche possono essere molto lunghe e c'è il serio rischio di disincentivare il settore⁴⁷³. Questo approccio è stato seguito, ad esempio, dal legislatore francese, che al pari degli autori di programmi per elaboratore ha escluso dalla disciplina generale del diritto di revoca⁴⁷⁴.

5. Le opere e le circostanze escluse

Nel sistema del Capo 3 del Titolo IV emergono due situazioni nelle quali il diritto di revoca di cui all'art. 22 non può essere applicato. La prima ha natura assoluta e riguarda

⁴⁶⁶ M. GRANIERI, *Right of revocation of authors and performers in the European online copyright directive*, cit., p. 134.

⁴⁶⁷ *Ibid.*

⁴⁶⁸ Art. 22 co. 2 lett. a).

⁴⁶⁹ Art. 22 co. 2 lett. b).

⁴⁷⁰ Tale possibilità è esplicitamente prevista nel periodo successivo dell'articolo.

⁴⁷¹ Falce e Bixio si riferiscono, a titolo esemplificativo all'art. 34 L.A. V. FALCE-M.L. BIXIO, *Brevi note sul principio di fair remuneration e fair contract nella direttiva copyright*, cit., p. 285.

⁴⁷² *Ibid.*

⁴⁷³ T. SHAPIRO, *Remuneration provisions in the DSM Copyright Directive and the audiovisual industry in the EU: the elusive quest for fairness*, cit.

⁴⁷⁴ Articolo L131-5-2 c.p.i. francese: "V. - *Les dispositions du présent article ne sont pas applicables aux auteurs de logiciels et aux auteurs d'une œuvre audiovisuelle.*".

la *subject matter* cui il diritto d'autore si riferisce, in questo senso si potrebbe definire come un'esclusione *ex ante*. La seconda, invece, concerne situazioni specifiche che precludono la possibilità di accedere ai benefici dell'istituto, secondo una logica valutabile *ex post*.

5.1. I programmi per elaboratore

Non all'interno dell'art. 22, bensì all'art. 23, recante disposizioni comuni all'intero Capo, si trova l'esclusione dell'intera disciplina agli autori di programmi per elaboratore, per tali intendendo, secondo quanto previsto anche dallo stesso articolo, coloro che rientrano in tutte le categorie⁴⁷⁵ di cui all'art. 2 della direttiva 2009/24/CE⁴⁷⁶. Le ragioni poste a fondamento di questa esclusione sono diverse, Granieri ne ipotizza alcune, tra cui il fatto che probabilmente gli autori di programmi per elaboratore siano meno deboli a livello contrattuale o perché solitamente sono lavoratori dipendenti⁴⁷⁷, ma questa seconda ipotesi non sembra molto convincente, poiché si è già notato che per potersi applicare il Capo 3 del Titolo IV, è necessario che vi sia un contratto di sfruttamento, cosa rara (ma da valutare caso per caso) nei contratti di lavoro⁴⁷⁸. Inoltre, non si può ignorare che, stanti le diversità del mercato dei *software*, anche in questo contesto si può notare la disparità di potere contrattuale degli autori rispetto ai rispettivi intermediari⁴⁷⁹.

Un'altra ragione ipotizzata è quella per cui in presenza di autori di opere tradizionali, in caso di mancato sfruttamento, vi sia l'ulteriore danno di non apparire al pubblico, mentre per gli autori di *software* le conseguenze negative sarebbero meramente economiche⁴⁸⁰. In realtà, a questa prospettiva particolarmente intrigante si potrebbe chiosare che questo aspetto potrebbe essere valido anche per gli autori di programmi per elaboratore, tenendo conto del fatto che affinché essi siano tutelati, il *software* deve essere "il risultato della creazione intellettuale dell'autore"⁴⁸¹ e che, pertanto, potrebbero vedere il programma quale espressione personale⁴⁸².

⁴⁷⁵ E. ROSATI, *Article 22—Right of Revocation*, cit., p. 403.

⁴⁷⁶ Direttiva 2009/24/CE del Parlamento Europeo e del Consiglio del 23 aprile 2009 relativa alla tutela giuridica dei programmi per elaboratore.

⁴⁷⁷ M. GRANIERI, *Right of revocation of authors and performers in the European online copyright directive*, cit. p. 139.

⁴⁷⁸ V. *Supra*, Capitolo 2.1, ultimo paragrafo.

⁴⁷⁹ A. PALMIERI, *Autonomia contrattuale e disciplina della proprietà intellettuale: pregi e misfatti della dimensione digitale*, Giuffrè, Milano, 2009, p. 3.

⁴⁸⁰ *Ibid.* 140.

⁴⁸¹ Art. 1 co. 3 Direttiva 2009/24/CE.

⁴⁸² Il tema è complesso e dibattuto. Si può fare riferimento all'opinione dell'avvocato generale Paolo Mengozzi nel caso CGUE C-604/10, *Football Dataco v. Yahoo*, 2012. In quel contesto lo standard di

Non bisogna dimenticare, però, che non possono essere estromessi dalle tutele del Capo 3 Titolo IV le opere complesse che includono programmi per elaboratore, quali i videogiochi⁴⁸³, coerentemente con quanto affermato dalla Corte di Giustizia dell'Unione Europea nel caso *Nintendo*⁴⁸⁴. Al già complicato *framework* applicabile ai videogiochi, poi, si aggiungono le ulteriori sfide date dai fenomeni di *gaming* nei quali emerge anche la creatività dell'utente, con le relative conseguenze, non solo sul piano della proprietà intellettuale, ma anche del diritto della concorrenza⁴⁸⁵.

5.2. *Le circostanze in cui è ragionevolmente lecito attendersi che il creatore possa rimediare*

La seconda esclusione è data dalle situazioni in cui *“il mancato sfruttamento è principalmente dovuto a circostanze cui è ragionevolmente lecito attendersi che l'autore o l'artista (interprete o esecutore) possa rimediare.”*⁴⁸⁶. Poco si è detto in relazione a questo comma, poiché risulta abbastanza difficile immaginare situazioni in cui sia l'autore o *performer* ad ostacolare lo sfruttamento. A tal proposito, in relazione alla trasposizione italiana del comma, che utilizza un linguaggio molto simile, ma non uguale al testo della direttiva⁴⁸⁷, c'è chi in dottrina si è riferito alle rare ipotesi in cui il contratto contenga *“obblighi propedeutici allo sfruttamento dell'opera”*⁴⁸⁸. Appare comunque chiaro l'intento di escludere eventuali condotte dolose o colpose dell'autore o *performer*⁴⁸⁹, coerentemente con la richiesta del considerando n. 80 di evitare gli abusi dei titolari del diritto di revoca.

originalità richiesto alle banche dati dalla Direttiva 96/9/CE del Parlamento europeo e del Consiglio, dell'11 marzo 1996, il quale invero risulta quasi identico (*“una creazione dell'ingegno propria del loro autore”* art. 3 della direttiva) a quello dei software, veniva ricollegato alla tradizione continentale del diritto d'autore, di per sé legata alle teorie personalistiche volte ad enfatizzare l'espressione della personalità dell'autore. *Contra* T. MARGONI, *The Harmonisation of EU Copyright Law: The Originality Standard*, cit., il quale colloca una tale definizione tra la tradizione continentale e quella di *Common law*, ma più vicina a quest'ultima.

⁴⁸³ E. ROSATI, *Article 22—Right of Revocation*, cit., p. 403.

⁴⁸⁴ Corte di Giustizia dell'Unione Europea, IV sez., 23 gennaio 2014, Causa C-355/12, *Nintendo Co. Ltd e altri contro PC Box Srl e 9Net Srl*.

⁴⁸⁵ Per un'analisi sul tema, A. GIZEM YAŞAR- A. THOMAS- K. BARR-M. EBEN., *Gaming without Frontiers: Copyright and Competition in the Changing Video Game Sector*, CREATE Working Paper 10/2023, 2023, accessibile all'indirizzo <<https://doi.org/10.5281/zenodo.8375402>>.

⁴⁸⁶ Art. 22 co. 4.

⁴⁸⁷ Art. 110-septies co. 2 L.A.: *“Il comma 1 non si applica quando il mancato sfruttamento è dovuto a circostanze alle quali l'autore, l'artista interprete o esecutore può ragionevolmente porre rimedio.”*

⁴⁸⁸ F. GHIRETTI-F. MILANI, *Il nuovo “Statuto” di autori ed artisti nel mercato unico digitale*, in *Il Diritto Industriale*, fasc. n. 4, 1 luglio 2022, pp. 331-350, p. 349 ss.. Nell'articolo vengono inseriti a titolo esemplificativo il rilascio di bozze ed obblighi relativi alla promozione.

⁴⁸⁹ Si ritornerà sull'argomento nel paragrafo dedicato all'attuazione italiana della direttiva (v. *Infra* Capitolo 2.6) per leggere in questa esclusione l'espressione dei principî di causalità e autoresponsabilità.

Come già osservato, invece, non sono ammesse giustificazioni da parte dell'intermediario⁴⁹⁰, non rilevando l'elemento soggettivo del mancato sfruttamento, ovvero se questo (non) sia avvenuto volontariamente o colposamente⁴⁹¹. D'altra parte, non è neppure adducibile alcuna giustificazione fondata sull'incapacità tecnica dell'intermediario, poiché egli, laddove non dovesse essere nelle condizioni di sfruttare l'opera per questo motivo, potrebbe superare questo ostacolo sublicenziando o cedendo ulteriormente i diritti acquisiti⁴⁹².

6. Il recepimento dell'articolo 22 CDSM in Italia

La trasposizione dell'articolo 22 in Italia non ha rappresentato un tema particolarmente sconvolgente per l'ordinamento, proprio perché, come già esaminato⁴⁹³, già vigevano alcuni specifici meccanismi di tutela dell'autore in caso di mancato sfruttamento. È tuttavia curioso notare come il recepimento di questo articolo sia stato definito "scottante"⁴⁹⁴, dato che, proprio per via dei preesistenti istituti, bisognerebbe collegare questo interesse non tanto all'introduzione di un diritto del tutto alieno al sistema, ma piuttosto alla sfida che questo avrebbe comportato in termini di tecnica legislativa. Infatti, la trasposizione dell'articolo poneva al più problemi di coordinamento e tra le preesistenti fattispecie e con la disciplina contrattuale generale prevista dal codice civile, che avrebbero potuto essere affrontati con le soluzioni più fantasiose, considerando il margine di libertà lasciato dal testo dell'articolo.

In realtà, questa libertà non è stata sfruttata, poiché il legislatore italiano si è limitato a riportare in maniera "tendenzialmente letterale"⁴⁹⁵ il Capo 3⁴⁹⁶, anche se

⁴⁹⁰ L. BOSSI, *An Interpretation of Articles 18-23 of Directive (EU) 2019/790: Open Issues in Contractual Copyright and Related Rights Law*, cit., p. 10. Bossi segnala però la precedente formulazione dell'art. XI.196(1) belga, che permetteva la possibilità per l'intermediario di addurre una legittima ragione per il mancato sfruttamento.

⁴⁹¹ M. GRANIERI, *Right of revocation of authors and performers in the European online copyright directive*, cit., p. 134.

⁴⁹² M. GRANIERI, *Right of revocation of authors and performers in the European online copyright directive*, cit., p. 134.

⁴⁹³ Vedi *Supra* Capitolo 1.9.

⁴⁹⁴ Report convegno organizzato dalla Direzione Generale Biblioteche ed Istituti Culturali del MIBACT - "La Direttiva Copyright, le sfide del recepimento in Italia" - Roma - 11 settembre 2019, in *Il Diritto d'Autore*, fasc. 3, 2019, p. 515.

⁴⁹⁵ A. BURA, *L'equa remunerazione di autori e artisti ed impatto sul diritto dei contratti*, in S. LAVAGNINI (a cura di), *Il diritto d'autore nel mercato unico digitale: direttiva (UE) 2019/790 e d.lgs. n. 177/2021 di recepimento*, Giappichelli, Torino, 2022, p. 317.

⁴⁹⁶ Quanto a tecniche di recepimento della direttiva CDSM si è dibattuto ampiamente in dottrina su quale approccio fosse il più adatto, se letterale o più creativo, in particolare relativamente all'articolo 17 si segnala la diversità di vedute tra E. ROSATI, *What does the CJEU judgment in the Polish challenge to Article 17 (C-401/19) mean for the transposition and application of that provision?*, *The IPKat*, 2022

prima del recepimento della direttiva Falce e Bixio argomentavano la necessità di una trasposizione minimalista in Italia, tenendo conto degli istituti preesistenti che avrebbero potuto essere facilmente adeguati a quanto imposto⁴⁹⁷. Nel sostenere questa tesi, le Autrici enfatizzavano il rischio, in caso di “*recepimento sterzato, se non forzato*”⁴⁹⁸, di compressione dell’autonomia negoziale degli operatori del settore culturale nonché di violazione del principio di proporzionalità ex art. 5 TUE⁴⁹⁹.

Il recepimento della Direttiva in Italia è avvenuto in ritardo rispetto a quanto previsto dalla stessa (7 giugno 2021⁵⁰⁰), mentre tra i primi Stati Membri a conformarsi sono stati Germania e Francia⁵⁰¹, per i quali, però, è stato osservato come la riforma risultasse meno impattante in considerazione del loro assetto legislativo precedente⁵⁰². La trasposizione italiana è avvenuta tramite lo strumento del decreto legislativo, il d.lgs. 8 novembre 2021, n. 177⁵⁰³, a seguito della legge di delegazione europea 22 aprile 2021, n. 53⁵⁰⁴. L’associazione Communia, nel dare un voto alle trasposizioni nazionali, ha assegnato un punteggio particolarmente basso all’Italia, oltre che per il recepimento dell’art. 17, proprio per le modalità in cui questo è avvenuto, poiché si è limitata fortemente la partecipazione degli *stakeholders* e non sono state organizzate consultazioni pubbliche⁵⁰⁵. Le dichiarazioni dell’allora Ministro della Cultura Dario Franceschini andavano invece nel senso opposto, vantando il grande traguardo raggiunto per la tutela degli autori e sottolineando l’attenzione che l’esecutivo aveva posto “*a seguito di una ampia consultazione pubblica con le diverse realtà del*

<<https://ipkitten.blogspot.com/2022/05/what-does-cjeu-judgment-in-polish.html>> e J.P. QUINTAIS *et al.*, *Safeguarding User Freedoms in Implementing Article 17 of the Copyright in the Digital Single Market Directive: Recommendations from European Academics*, in *JIPITEC*, fasc. 10, 3, 2020.

⁴⁹⁷ V. FALCE-M.L. BIXIO, *Brevi note sul principio di fair remuneration e fair contract nella direttiva copyright*, in *Rivista di Diritto Industriale*, fasc. I, 4–5, 2020, p. 261–287, p. 287. Le Autrici sostenevano, prima del recepimento italiano della direttiva: “[...] nel processo di attuazione il legislatore nazionale potrà ed anzi dovrà confermare i meccanismi esistenti, che attuano i principi che informano il Capo III [...]”.

⁴⁹⁸ *Ibid.*

⁴⁹⁹ *Ibid.*

⁵⁰⁰ Art. 29 co. 1 CDSM.

⁵⁰¹ Per quanto riguarda la Francia ciò non vale per tutta la direttiva, ma perlomeno per gli artt. 17 e da 18 a 23, recepiti con *Ordonnance n° 2021-580 du 12 mai 2021 portant transposition du 6 de l’article 2 et des articles 17 à 23 de la directive 2019/790 du Parlement européen et du Conseil du 17 avril 2019 sur le droit d’auteur et les droits voisins dans le marché unique numérique et modifiant les directives 96/9/CE et 2001/29/CE*.

⁵⁰² A. BURA, *L’equa remunerazione di autori e artisti ed impatto sul diritto dei contratti*, cit., p. 313.

⁵⁰³ In G.U. n. 283 del 27/11/2021.

⁵⁰⁴ In G.U. n. 97 del 23/04/2021.

⁵⁰⁵ COMMUNIA, *Eurovision DSM contest - Italy*, <<https://www.eurovision.communia-association.org/detail/italy/>>.

settore”⁵⁰⁶, che in effetti ha portato, rispetto alla proposta di art. 110-septies, ad un allungamento dei termini temporali del meccanismo⁵⁰⁷.

Relativamente al Capo 3 del titolo IV della direttiva, il d.lgs 177/2021 ha aggiunto alla legge sul diritto d’autore un nuovo comma 2 all’art. 107, relativamente alla remunerazione adeguata e proporzionata, dimostrando nella sua formulazione una certa riluttanza alle mere statuizioni di principio⁵⁰⁸, gli articoli da 110-ter a 110-septies, l’art. 114-bis e l’art. 180-ter.

6.1. L’articolo 110-septies L.A.

Coerentemente con l’approccio letterale alla trasposizione di cui si è detto, il legislatore italiano ha scelto di attuare il meccanismo di revoca mediante l’introduzione di una norma di valore generale, l’art. 110-septies L.A., benché l’art. 22 co. 2 lett. a), così come il considerando 80 già menzionato, ben riconosca le peculiarità delle diverse industrie creative e per questo avrebbe permesso una trasposizione “a geometrie variabili” tra i settori culturali⁵⁰⁹, sulla scia di quanto finora previsto. Rileva, inoltre, l’art. 114-bis co. 3, che riflette il contenuto dell’art. 23 co. 2 CDSM nell’escludere i programmi per elaboratore dall’ambito applicativo degli articoli precedenti.

Il primo comma dell’articolo dispone: “L’autore o l’artista interprete o esecutore che ha concesso in licenza o trasferito in esclusiva i propri diritti relativi ad un’opera o ad altri materiali, in caso di mancato sfruttamento può agire per la risoluzione, anche parziale, del contratto di licenza o di trasferimento dei diritti dell’opera o degli altri materiali protetti, oppure revocare l’esclusiva del contratto. Si applicano le disposizioni del Codice civile in materia di risoluzione contrattuale.”. Dalla spiccata corrispondenza al

⁵⁰⁶ MINISTERO DELLA CULTURA, *Diritto d’autore: Franceschini, Italia recepisce direttiva copyright, nuove opportunità per industria creativa, Ministero per i Beni e le Attività culturali e per il Turismo*, 2021 <<https://cultura.gov.it/comunicato/diritto-dautore-franceschini-italia-recepisce-direttiva-copyright-nuove-opportunita-per-industria-creativa>>.

⁵⁰⁷ Lo schema del decreto di recepimento e il calendario delle consultazioni sono disponibili all’indirizzo: AUDIOCOOP, *SCHEMA DI DECRETO LEGISLATIVO, RECANTE: Attuazione della direttiva (UE) Direttiva (UE) 2019/790 del Parlamento europeo e del Consiglio sul diritto d’autore e sui diritti connessi nel mercato unico digitale*, in *MEI – Meeting degli Indipendenti*, 13 luglio 2021, <<https://meiweb.it/2021/07/13/schema-di-decreto-legislativo-recante-attuazione-della-direttiva-ue-direttiva-ue-2019790-del-parlamento-europeo-e-del-consiglio-sul-diritto-dautore-e-sui-diritti-connessi-nel-mercato-unico-di/>>.

⁵⁰⁸ A. COGO, *Artt. 18-23 dir. UE 2019/790. Il principio della remunerazione adeguata e proporzionata*, cit., p. 1298.

⁵⁰⁹ Il considerando 80 infatti ipotizza: “[...] si potrebbero stabilire disposizioni specifiche a livello nazionale al fine di tenere conto delle specificità dei diversi settori, ad esempio il settore audiovisivo, o delle opere o esecuzioni, in particolare fissando i termini temporali per l’esercizio del diritto di revoca. [...]”.

testo della direttiva, balza all'occhio il permanere dell'espressione "*mancato sfruttamento*", è stata quindi mantenuta l'ambiguità di questo concetto che potrebbe applicarsi in maniera restrittiva oppure (auspicabilmente) essere ampliato. In questo avranno un ruolo fondamentale le Corti, che probabilmente si troveranno ad includere nel concetto di mancato sfruttamento anche gli utilizzi volutamente insufficienti o inadeguati posti in essere al solo fine di escludere l'applicazione del meccanismo di revoca⁵¹⁰. Resta il fatto che tale recepimento prevalentemente pedissequo può essere considerato un'occasione persa per ampliare l'istituto secondo logiche di tutela non solo dell'autore, ma anche del pubblico, come suggerito da parte della dottrina internazionale⁵¹¹.

Il secondo comma riporta in maniera pressoché invariata il testo della direttiva, escludendo il meccanismo di revoca nei casi in cui "*il mancato sfruttamento è dovuto a circostanze alle quali l'autore, l'artista interprete o esecutore può ragionevolmente porre rimedio*". Questa disposizione è del tutto coerente con il sistema civilistico preesistente, nel quale si collocano norme dello stesso tenore. Rileva, infatti, il fatto che nel sistema del diritto civile il comportamento volontario del soggetto leso nella propria sfera giuridica che si espliciti in modalità tale da poter essere ricondotto al consenso, fa venire meno l'illiceità del comportamento del danneggiante, secondo il principio *volenti non fit iniuria*⁵¹². Un discorso simile vale per il concorso colposo, previsto dall'art. 1227 c.c.⁵¹³. Dunque, la dottrina, nell'interpretare quest'ultimo articolo, vi ha letto congiuntamente i principî di causalità⁵¹⁴ e di autoresponsabilità⁵¹⁵, dei quali il co. 2 dell'art. 110-*septies* può rappresentare una nuova esplicazione.

Se è vero che il Legislatore italiano non è stato affatto fantasioso nel recepimento dell'articolo, egli ha, però, sfruttato la libertà assegnatagli di valutare l'applicabilità dell'istituto alle opere costituite da una pluralità di contributi. La soluzione del

⁵¹⁰ F. GHIRETTI-F. MILANI, *Il nuovo "Statuto" di autori ed artisti nel mercato unico digitale*, in *Il Diritto Industriale*, cit., p. 349.

⁵¹¹ M. KRETSCHMER *et al.*, *Open letter to the European Commission and the relevant authorities of Member States of the European Union: "Use-it-or-lose-it": an historic opportunity to achieve better copyright outcomes for creators - will it go to waste?*, Cit.

⁵¹² V. CAREDDA, *Concorso del fatto colposo del creditore*, Giuffrè Francis Lefebvre, Milano, II ed., 2020, p. 72.

⁵¹³ "*il 1° co. della norma concernerebbe il concorso colposo del danneggiato nella produz. dell'evento che configura l'inademp., mentre nel 2° co. si avrebbe riguardo alle conseguenze lesive da quell'inademp. derivanti*" G. CIAN-A. TRABUCCHI, *Commentario breve al codice civile*, Cedam, Milano, 2022.

⁵¹⁴ Sul tema, Cfr. N. RIZZO, *Il problema delle concause dell'evento dannoso nella costruzione del modello civile di causalità giuridica: introduzione a una teoria*, in *Responsabilità Civile e Previdenza*, 3, 2022, p. 713.

⁵¹⁵ Relativamente all'art. 1227, Cfr. V. CAREDDA, *Concorso del fatto colposo del creditore*, cit.; per un'analisi dell'autoresponsabilità in diverse norme del diritto privato, Cfr. V. CAREDDA, *Autoresponsabilità e autonomia privata*, Giappichelli, Torino, 2004, in particolare nella Sezione II Caredda analizza l'autoresponsabilità quale "principio dell'ordinamento" (p. 121 ss.).

legislatore al problema della titolarità del diritto di revoca è interessante e in parte in linea con quanto auspicato prima della trasposizione⁵¹⁶. Il comma 3 recita: *“Nel caso di opera collettiva la risoluzione di cui al comma 1 deve essere chiesta da tutti gli autori ed artisti interpreti o esecutori con il maggior rilievo nel contributo all’opera o all’esecuzione.”*. Questa disposizione riguarda le sole opere collettive, schiva, dunque, il problema complesso della comunione nel diritto d’autore⁵¹⁷ ex art. 10 L.A. e si è detto al riguardo che viene attribuita una “legittimazione speciale”⁵¹⁸ ai creatori con il maggior contributo. Si potrebbe predire relativamente all’applicazione della norma che le criticità principali riguarderanno *in primis* la determinazione dei creatori con il maggior contributo⁵¹⁹, non essendo chiaro se il termine “maggiore” abbia valenza qualitativa o quantitativa ed essendo facilmente sindacabile ogni valutazione al riguardo. *In secundis*, la norma sembrerebbe richiedere l’esercizio congiunto del diritto da parte di tutti i legittimati, cosa che potrebbe risultare non del tutto agevole, soprattutto in caso di disaccordo⁵²⁰.

Il quarto (e penultimo) comma scende più nel dettaglio delle modalità applicative e dei termini temporali: *“Salvo diversa previsione contrattuale o diversa disposizione di legge, lo sfruttamento dell’opera o della prestazione artistica deve avvenire nel termine stabilito dal contratto, comunque non superiore a cinque anni o a due anni successivi alla disponibilità dell’opera da parte dell’editore o del produttore. In mancanza, l’autore o artista interprete o esecutore assegna un termine congruo per lo sfruttamento dei diritti concessi in licenza o trasferiti. Decorso il termine, l’autore o l’artista interprete o esecutore può revocare l’esclusiva del contratto o risolvere il contratto, ai sensi del comma 1. Nel caso di opera collettiva, per l’assegnazione del termine e la risoluzione del contratto o la revoca dell’esclusiva si applica il comma 3.”*. Ciliberti osserva l’ambiguità del momento da cui vengono computati i cinque anni, che sembrerebbero contare dal momento della sottoscrizione del contratto⁵²¹.

⁵¹⁶ V. FALCE-M.L. BIXIO, *Brevi note sul principio di fair remuneration e fair contract nella direttiva copyright*, cit., p. 285.

⁵¹⁷ Sul tema L.C. UBERTAZZI, *Spunti sulla comunione di diritti d’autore*, in AIDA. *Annali italiani del diritto d’autore, della cultura e dello spettacolo*, fasc. XII, 2003, p. 506–519, nel quale l’Autore critica la prospettiva di Piola Caselli in E. PIOLA CASELLI, *Codice del diritto di autore: commentario della nuova legge 22 aprile 1941-19., N. 633 corredato dei lavori preparatori e di un indice analitico delle leggi interessanti la materia*, UTET, Torino, 1943.

⁵¹⁸ E.C. MAZZONI, *Gli effetti dell’attuazione in Italia della direttiva (UE) 2019/790 sulla trasmissione dei diritti di utilizzazione spettanti agli autori e artisti (interpreti o esecutori) (Seconda Parte)*, in *Le Nuove Leggi Civili Commentate*, n. 3, 2023, p. 641.

⁵¹⁹ F. GHIRETTI-F. MILANI, *Il nuovo “Statuto” di autori ed artisti nel mercato unico digitale*, cit., 349.

⁵²⁰ *Ibid.*

⁵²¹ L. CILIBERTI, *Direttiva UE 2019/790 sul diritto d’autore e sui diritti connessi nel mercato unico digitale. Equa remunerazione di autori e artisti (interpreti o esecutori) nei contratti di sfruttamento (Capo III) - Il recepimento italiano*, *MediaLaws*, 2022, Accessibile all’indirizzo: <<https://www.medialaws.eu/direttiva->

Il Legislatore, dunque, adotta una tecnica interessante e bilanciata nel lasciare in prima battuta la determinazione del “*lasso di tempo ragionevole*”⁵²² alle parti, valorizzandone l’autonomia negoziale⁵²³ ed imponendo solo un termine temporale massimo⁵²⁴. L’aspetto più ambiguo del comma sta sicuramente nell’infelice utilizzo dell’espressione “[i]n mancanza”, poiché non è chiaro se questa si riferisca al termine contrattuale per lo sfruttamento o allo sfruttamento stesso, anche se sembra più corretta la seconda ipotesi⁵²⁵. A favore di questa interpretazione si possono considerare due argomenti. Il primo è che i termini massimi di cinque e due anni previsti dal legislatore sembrerebbero atteggiarsi non solo da termini massimi derogabili (in negativo), ma anche da termini suppletivi nel caso in cui non sia previsto alcun termine dalle parti⁵²⁶. Il secondo è che solo laddove quel “[i]n mancanza” alludesse al mancato sfruttamento si risponderebbe all’architettura che si potrebbe definire “a doppio termine” dell’articolo 22 CDSM. Di più, l’espressione non dà delucidazioni sul fatto che lo sfruttamento debba essere iniziale o continuato⁵²⁷.

Quanto a quello che era chiamato “*un termine appropriato*”⁵²⁸, ovvero quello fissato dal creatore, questo è stato reso con l’analoga espressione “*termine congruo*”. In questo, dunque, risulta sottinteso l’elemento dell’informazione all’intermediario⁵²⁹, che

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

⁵²² Per usare la terminologia dell’art. 22 CDSM.

⁵²³ E.C. MAZZONI, *Gli effetti dell’attuazione in Italia della direttiva (UE) 2019/790 sulla trasmissione dei diritti di utilizzazione spettanti agli autori e artisti (interpreti o esecutori) (Seconda Parte)*, cit., p. 641.

⁵²⁴ Un’altra soluzione degna di nota è quella del Legislatore francese (Art. L. 131-5-2. c.p.i. francese), il quale nel determinare le modalità rimanda ad accordi di settore tra organismi rappresentativi di creatori ed intermediari (“II.-*Les modalités d'exercice du droit de résiliation mentionné au I sont définies par voie d'accord professionnel conclu entre, d'une part, les organismes professionnels d'auteurs ou les organismes de gestion collective mentionnés au titre II du livre III du présent code et, d'autre part, les organisations représentatives des cessionnaires du secteur concerné. Cet accord définit le délai à partir duquel l'auteur peut exercer le droit de résiliation.*”), in questo modo valorizzando le differenze tra le varie industrie creative. Si evidenzia, inoltre, l’elemento pubblicistico dato dal ruolo del Ministro della Cultura e dalla possibilità, in caso di assenza di accordo, che il Consiglio di Stato intervenga per decreto (“III.-*Tout accord mentionné au II peut être étendu à l'ensemble des intéressés par arrêté du ministre chargé de la culture. A défaut d'accord dans un délai de douze mois [...] les modalités d'exercice du droit de résiliation sont fixées par décret en Conseil d'Etat. [...]*”).

⁵²⁵ *Ibid.*, l’Autrice argomenta per analogia rispetto all’art. 84-ter, ma un ragionamento di questo tipo non sembra del tutto inattuabile, in ragione della diversa disciplina, che in un caso richiama la risoluzione contrattuale, nell’altra il recesso. Più semplicemente, potrebbe essere sufficiente guardare al costruito normativo della direttiva CDSM.

⁵²⁶ Ciò può essere confermato anche da un’interpretazione analogica fondata sull’art. 127 L.A.

⁵²⁷ Si è tratta la questione relativamente all’art. 22 CDSM. V. *Supra*, Capitolo 2.3.2. L’unica sentenza al riguardo sembra aderire alla seconda tesi, v. *Infra*, Capitolo 2.6.3.

⁵²⁸ Art. 22 co. 3 CDSM.

⁵²⁹ *Ibid.*

assumerà le forme di una sorta di “diffida a sfruttare”. Non viene, invece, recepita la facoltà di introdurre un termine finale per l’esercizio del diritto di revoca⁵³⁰.

6.2. Le disposizioni del Codice civile in materia di risoluzione contrattuale

Prima della trasposizione italiana dell’articolo ci si chiedeva se l’art. 22 potesse essere ricondotto al recesso o se ne costituisse una fattispecie autonoma⁵³¹, parlando di recesso probabilmente in analogia con quanto previsto dall’art. 84-ter. In verità, inaspettatamente, il Legislatore fa riferimento alla risoluzione e non al recesso. Sulla questione dell’autonomia dell’istituto, essa si può sostenere in particolare interpretando il diritto di revoca come un diritto che può essere esercitato attraverso due modalità diverse, cioè attraverso la revoca dell’esclusività, ovvero mediante la risoluzione del contratto, anche parziale.

È stato detto che il meccanismo di risoluzione *deve* essere previsto dai contratti⁵³², in realtà ciò potrebbe non essere del tutto vero, perlomeno se si confronta la trasposizione del diritto di revoca con quella del principio di remunerazione adeguata e proporzionata. Se, infatti, per questo il legislatore ha specificamente previsto un regime di nullità contrattuale in caso di sua violazione⁵³³, nulla è detto in tal senso per il diritto di revoca *ex* 110-septies. Come accennato in precedenza, poiché la volontà delle parti sembra rilevare solo in relazione alla determinazione del termine per lo sfruttamento, che comunque non deve superare i limiti imposti dalla norma, appare più ragionevole che in caso di mancata indicazione dello stesso, si applichino in via suppletiva i termini massimi.

Il comma 1 dell’art. 110-septies rimanda alle disposizioni del codice civile in materia di risoluzione, in maniera ambigua e sbrigativa. Proprio a causa di questa enigmaticità, sorgono degli evidenti problemi applicativi. Basti pensare al fatto che nel Codice civile sono presenti tre tipologie di risoluzione⁵³⁴: la risoluzione per

⁵³⁰ Art. 22 co. 2 CDSM.

⁵³¹ “Non è ancora chiaro se tale diritto possa essere ricondotto all’istituto del recesso o se, invece, debba essere considerato come rimedio autonomo. È ragionevole ritenere che gli stati membri abbiano un ampio margine di discrezionalità nell’inquadramento formale e sostanziale del nuovo istituto.” F. COLANGELO ROCCANOVA, commento alla sentenza Trib. Milano Sez. spec. Impresa, 09/03/2020, n. 2063, in *AIDA Annali italiani del diritto d’autore, della cultura e dello spettacolo*, vol. 29, 2020, pp. 711-719, p. 715.

⁵³² S. ERCOLANI - V. FALCE - F. GRAZIADEI, *Diritto d’autore*, in G. GHIDINI - G. CAVANI (a cura di), *Proprietà intellettuale e concorrenza: corso di diritto industriale*, Zanichelli, Bologna, 2022, 2ª ed., p. 207.

⁵³³ Art. 107 co. 2 L.A.

⁵³⁴ Si fa qui riferimento alle tre tipologie di risoluzione *legale*, che si affiancano alla risoluzione *volontaria*, Cfr. A. TRABUCCHI, *Istituzioni di diritto civile*, Wolters Kluwer, Milano, 2021, §324; F. GALGANO, *Il contratto*, Wolters Kluwer CEDAM, Milano, 2020, Cap. XIV; C.M. BIANCA, *Diritto Civile - Vol. 3: Il Contratto*, Giuffrè, Milano, 2019, §396.

inadempimento (art. 1453 – 1462 c.c.), la risoluzione per impossibilità sopravvenuta (artt. 1463 – 1466 c.c.) e la risoluzione per eccessiva onerosità (artt. 1467 – 1469 c.c.). Si è puntualizzato come gli ultimi due istituti citati non rispondano alle esigenze di tutela dell'autore o *performer*, dovendosi quindi ritenere applicabile la disciplina dell'art. 1453 c.c.⁵³⁵, ma si tratta pur sempre di una scelta per esclusione.

Sembrerebbe che la risoluzione pensata dal legislatore in applicazione dell'articolo 22 sia una risoluzione autonoma, che però segue le modalità della risoluzione per inadempimento. Infatti, sono da segnalare alcune differenze rispetto alla risoluzione per inadempimento. Per prima cosa, si pensi al fatto che la risoluzione per inadempimento è conseguenza di due scelte della parte che se ne avvale: la prima sta nella scelta tra il rimanere inadempienti rispetto alla controprestazione o agire, la seconda tra l'agire per l'adempimento o per la risoluzione⁵³⁶. Quanto alla prima scelta, il rimanere inerti non è un'opzione per autori e *interpreti*, quanto alla seconda la questione è più complessa. Si potrebbe ritenere infatti, che vi sia una differenza tra l'implicitamente introdotto "obbligo di sfruttamento" (o forse sarebbe meglio dire "onere di sfruttamento") e la prestazione da cui dipende l'adempimento.

Un altro dubbio riguarda le effettive modalità di esercizio del diritto. Al riguardo i primi interpreti hanno supposto che la risoluzione *ex* 110-*septies* L.A. si comportasse da clausola risolutiva espressa⁵³⁷, oppure che per la risoluzione fosse necessario, oltre ad una "diffida ad adempiere", un successivo atto di risoluzione (a meno che egli non abbia specificato nella diffida che a decorrere dal termine il contratto si considera risolto) lasciando però la possibilità alla controparte di agire in giudizio⁵³⁸. Ciononostante, è forse d'uopo ritornare alla lettera dell'articolo per determinare se, stante la sua natura di "*situazione giuridica potestativa*"⁵³⁹, si tratti di un "*potere formativo ad esercizio stragiudiziale*"⁵⁴⁰ oppure di una "*situazione potestativa ad esercizio giudiziario*"⁵⁴¹. Guardando alla sintassi del co. 1, che diverge però dal co. 2, la scelta che può compiere il creatore è tra l'"*agire per la risoluzione*" e il "*revocare*" l'esclusiva. La revoca dell'esclusiva dà quindi l'impressione di essere l'opzione più diretta, di tipo stragiudiziale.

⁵³⁵ E.C. MAZZONI, *Gli effetti dell'attuazione in Italia della direttiva (UE) 2019/790 sulla trasmissione dei diritti di utilizzazione spettanti agli autori e artisti (interpreti o esecutori) (Seconda Parte)*, cit., p. 642 ss.

⁵³⁶ A. TRABUCCHI, *Istituzioni di diritto civile*, cit. § 325-ter.

⁵³⁷ F. GHIRETTI-F. MILANI, *Il nuovo "Statuto" di autori ed artisti nel mercato unico digitale*, cit., 349.

⁵³⁸ E.C. MAZZONI, *Gli effetti dell'attuazione in Italia della direttiva (UE) 2019/790 sulla trasmissione dei diritti di utilizzazione spettanti agli autori e artisti (interpreti o esecutori) (Seconda Parte)*, cit., p. 643.

⁵³⁹ C. CONSOLO, *Spiegazioni di diritto processuale civile*, Giappichelli, Torino, 2019, p. 31, Consolo li definisce come "diritti di (o alla) modificazione giuridica".

⁵⁴⁰ *Ibid.*

⁵⁴¹ *Ibid.* p. 32, Consolo porta quale esempio di questa seconda categoria proprio l'art. 1453, riferendo, però, alla prima gli artt. 1454 e 1456.

Sfortunatamente, quanto alla scelta della risoluzione, l'interpretazione più letterale dell'articolo sembrerebbe suggerire l'opposto, ovvero che si tratti di una risoluzione giudiziale, per via dell'utilizzo del termine "agire". Ciò sarebbe coerente anche con quanto proposto da parte della dottrina prima della formulazione dell'articolo 22 CDSM⁵⁴², ed in linea con la disciplina dell'art. 128 L.A.⁵⁴³, ma non si tratta di un'interpretazione priva di criticità. Se a favore di una scelta legislativa di questo tipo rientra sicuramente la certezza nei rapporti giuridici, d'altra parte l'onere di agire in giudizio potrebbe dissuadere gli autori o *performer*, soprattutto i meno abbienti o informati, a far valere il proprio diritto, facendo venire meno l'*effet utile* della disposizione europea. È dunque forte, a favore di questa interpretazione, l'argomento teleologico⁵⁴⁴. D'altronde i primi interpreti dell'articolo avevano notato come, sebbene non sembrasse che il meccanismo di revoca potesse produrre i propri effetti automaticamente, non appariva nemmeno che fosse necessario ricorrere al potere giurisdizionale⁵⁴⁵. Sarebbe stato meglio, allora, ritenere sufficiente, integrati gli estremi temporali, materiali e oggettivi per l'esercizio del diritto, l'esplicarsi dei suoi effetti per mezzo della sola "diffida a sfruttare", che aderendo all'interpretazione letterale, invece, appare quale atto necessario e propedeutico alla revoca dell'esclusiva o all'azione.

6.3. La sentenza n. 1094/2023 del Tribunale di Firenze

Tutte le possibili soluzioni interpretative restano per ora supposizioni che attendono di essere confermate o smentite dalla giurisprudenza. Alla data in cui si scrive, l'unico caso relativo all'art. 110-*septies* sembra essere la sentenza n. 1094/2023 del Tribunale di Firenze⁵⁴⁶, che conviene allora qui riportare in sintesi.

⁵⁴² A. LUCAS-SCHLOETTER, *European Copyright Contract Law: A Plea for Harmonisation*, in *IIC - International Review of Intellectual Property and Competition Law*, fasc. 48, 8, 2017, p. 897-899, p. 899.

⁵⁴³ Cfr. M. BERTANI, *La disciplina del contratto di edizione nell'ordinamento italiano*, cit., p. 45.

⁵⁴⁴ "L'argomento teleologico, o ipotesi del legislatore provvisto di fini, è quello che suggerisce di interpretare secondo i fini o scopi propri della legge, che non sono quelli psicologici dell'autore della legge bensì quelli della legge come entità astratta che incorpora una scelta o un arbitrato tra interessi tipici confliggenti. Si tratta di uno dei veicoli di interpretazioni estensive e, in genere, di traslazione di poteri di creazione del diritto agli organi dell'applicazione, tanto giudiziari quanto amministrativi." G. TARELLO, *Argomenti interpretativi*, in *Digesto civ.*, vol. I, Torino, UTET, 1987, pp. 419-423, p. 422 riportato anche in R. CASO, *La società della mercificazione e della sorveglianza: dalla persona ai dati: Casi e problemi di diritto civile*, cit., p. 48.

⁵⁴⁵ M. GRANIERI, *Right of revocation of authors and performers in the European online copyright directive*, cit., p. 136.

⁵⁴⁶ Pubblicata il 12 Aprile 2023, accessibile dall'archivio di *Giurisprudenza delle imprese* <https://www.giurisprudenzadelleimprese.it/wp-content/uploads/2023/06/12042023_RG2312-2022-4.pdf>.

Tre autori-compositori nonché interpreti esecutori appartenenti al gruppo *Joecool* citavano in giudizio l'editore musicale *Tumtumpà*, con il quale avevano sottoscritto nel 1993 un contratto di cessione dei diritti di utilizzazione economica relativi ad un album contenente undici brani musicali. Gli attori lamentavano l'inadempimento del contratto per il mancato sfruttamento dei diritti, in particolare poiché la convenuta si era obbligata a *"pubblicare e/o a far pubblicare e a porre in commercio e/o a far porre in commercio le predette riproduzioni dell'opera"*, poiché vi era stato solo uno sfruttamento iniziale data dalla prima tiratura dei supporti fisici, cui sono seguiti più di 20 anni senza ulteriori sfruttamenti, al punto che gli attori sottolineavano l'assenza dei brani anche dai negozi digitali e dalle piattaforme. Pertanto, a seguito della notifica di un'intimazione ad adempiere, gli attori basavano la loro azione sull'art. 110-*septies* e per questo hanno visto rigettare la loro domanda, poiché i giudici hanno riaffermato l'irretroattività della norma che non può essere applicata ai contratti conclusi fino al 6 giugno 2021⁵⁴⁷.

La sentenza non solo rileva per le cose che afferma, ma nel non detto potrebbe lasciare intendere elementi ulteriori utili per i casi futuri. La decisione, infatti, riporta l'art. 110-*septies* L.A. e l'art. 22 CDSM, ricordandone la *ratio* di tutela dei creatori. Quanto alle modalità applicative dell'art. 110-*septies*, il Collegio parla al riguardo di *"una sorta di messa in mora"*, mantenendo una certa ambiguità. Infatti, il riferimento all'istituto della costituzione in mora è presente due volte nel testo della sentenza, la prima nel virgolettato⁵⁴⁸ e la seconda nella forma appena citata, seguita da *"a seguito della quale il contratto si intende risolto"*, apparendo chiaro l'intento di riconoscere la fissazione del termine ad opera del creatore come qualcosa di simile, ma nuovo e diverso dall'istituto della messa in mora. Ferma restando tale autonomia⁵⁴⁹, non sembra argomentata l'ipotesi per cui si tratti di una risoluzione stragiudiziale, scontata invece per la revoca dell'esclusività, ed in questo è stata una scelta lessicale positiva quella dei giudici di non riferirsi all'istituto della diffida ad adempiere. Tuttavia, per il futuro è auspicabile un'argomentazione teleologica da parte delle Corti, che motivi le ragioni per

⁵⁴⁷ La sentenza cita l'art. 3 d.lgs. 177/2021: *"Le disposizioni del presente decreto si applicano anche alle opere e agli altri materiali protetti dalla normativa nazionale in materia di diritto d'autore e diritti connessi vigente alla data del 7 giugno 2021. Sono fatti salvi i contratti conclusi e i diritti acquisiti fino al 6 giugno 2021"*. Sulla questione dell'irretroattività del meccanismo si potrebbe dibattere vivacemente, poiché essa può comportare una tutela ben minore e ingiustificata degli autori o performer. Infatti, la parte attorea sosteneva che l'irretroattività fosse *"contraria allo spirito e alle previsioni della citata Direttiva"*.

⁵⁴⁸ *"[...] la Direttiva postula che il mancato esercizio dei diritti sia protratto per un lasso di tempo ragionevole così attribuendo all'autore o all'interprete la possibilità di "mettere in mora" il titolare dell'esclusiva e di far cessare gli effetti del contratto [...]"*.

⁵⁴⁹ L'autonomia dell'istituto in questione giustifica la scelta di utilizzare in questo scritto la diversa espressione *"diffida a sfruttare"*.

cui anche la risoluzione per mancato sfruttamento sia esercitabile stragiudizialmente, nonostante la formulazione testuale dell'articolo.

Gli ultimi aspetti da sottolineare rispetto alla sentenza sono presenti nella sua parte finale, nella quale, appurata l'inapplicabilità dell'art. 110-*septies*, la domanda è trattata da risoluzione per inadempimento ex art. 1453, sicché in tale contesto emerge la differenza tra gli oggetti delle due norme. Il Tribunale, infatti, nega la sussistenza di un inadempimento, poiché *Tumtumpà* aveva effettivamente adempiuto all'obbligo di pubblicare l'opera tramite i supporti fisici. La sentenza puntualizza: “[...] *col contratto sono stati ceduti diritti di sfruttamento e non obblighi di sfruttamento; sicché il mancato esercizio di quei diritti non può configurare inadempimento. Ed è proprio questa, infatti, la ragione per la quale il legislatore comunitario ha sentito l'esigenza di costruire uno strumento a favore del cedente che altrimenti, avendo dismesso i diritti di sfruttamento delle proprie opere, è costretto ad affidarsi completamente all'uso che di quelle farà il cessionario.*”. Tra le righe il Tribunale sembra riconoscere il disvalore del mancato sfruttamento anche nelle situazioni in cui vi sia stato sfruttamento iniziale, come nel caso di specie, ammiccando a possibili applicazioni dell'istituto del diritto di revoca in casi simili, ma relativi a contratti stipulati dopo il 7 giugno 2021. La sentenza sembra confermare, in ultima analisi, il “*continuous use requirement*” (in opposizione all'obbligo di “*initial use*”) auspicato da parte della dottrina per le trasposizioni nazionali⁵⁵⁰ e non esplicitamente chiarito dal testo dell'art. 110-*septies* L.A..

7. (In)derogabilità contrattuale e l'ipotesi della norma di applicazione necessaria

L'articolo 23 co. 1 della direttiva⁵⁵¹ stabilisce l'inderogabilità contrattuale degli articoli 19, 20 e 21, con alcune trasposizioni della direttiva che parlano a tal proposito di “ordine pubblico”⁵⁵². Per l'articolo 22, invece, la tutela in questo senso è ridotta, essendo prevista all'art. 22 co. 5 la facoltà per gli stati membri di rendere esecutiva un'eventuale deroga contrattuale solamente se basata su un accordo collettivo⁵⁵³. Nella sua

⁵⁵⁰ U. FURGAŁ, *Interpreting EU reversion rights: why 'use-it-or-lose-it' should be the guiding principle*, cit., p. 288.

⁵⁵¹ “Gli Stati membri provvedono a che qualsiasi disposizione contrattuale che impedisca il rispetto degli articoli 19, 20 e 21 sia inapplicabile in relazione ad autori e artisti (interpreti o esecutori).”.

⁵⁵² Es., la trasposizione francese della direttiva (introdotta con *Ordonnance n° 2021-580 du 12 mai 2021 portant transposition du 6 de l'article 2 et des articles 17 à 23 de la directive 2019/790 du Parlement européen et du Conseil du 17 avril 2019 sur le droit d'auteur et les droits voisins dans le marché unique numérique et modifiant les directives 96/9/CE et 2001/29/CE*), che al nuovo Art. L. 131-5-3 stabilisce: «*Les dispositions des articles L. 131-4 à L. 131-5-1 sont d'ordre public.*».

⁵⁵³ “Gli Stati membri possono disporre che qualsiasi disposizione contrattuale che deroga al meccanismo di revoca di cui al paragrafo 1 sia esecutiva solo se basata su un accordo collettivo.”.

formulazione, questo comma potrebbe risultare ambiguo⁵⁵⁴, a differenza del preesistente diritto dei *performer* introdotto dalla *Term Directive*⁵⁵⁵, poiché parrebbe ammettere la derogabilità dell'istituto⁵⁵⁶. Tuttavia, Rosati sottolinea come gli spazi di discrezionalità nella trasposizione dell'articolo non debbano privare lo stesso del suo *effet utile* e devono permettere al creatore di poter esercitare il proprio diritto senza difficoltà⁵⁵⁷. Pertanto, per riflettere a pieno l'intento di tutela del contraente debole, sarebbe auspicabile sancire la definitiva inderogabilità contrattuale del diritto di revoca.

In Italia, l'art. 110-*septies* co. 5 L.A. esercita la facoltà di cui all'art. 22 co. 5 CDSM, recitando: "*Qualsiasi disposizione contrattuale in deroga al diritto di agire per la risoluzione o per la revoca di cui al comma 1 è nulla salvo che sia prevista da un accordo collettivo*" e parrebbe che il "*Salvo diversa previsione contrattuale*" di cui al comma 4 sia da ricollegare proprio a questa riserva di deroga⁵⁵⁸. La ragione per la quale l'accordo collettivo permette una deroga specifica all'istituto sta proprio nella *ratio* dell'art. 22, poiché si pensa che la contrattazione collettiva possa riequilibrare quella situazione di disparità di potere contrattuale, rafforzando la posizione dei creatori⁵⁵⁹.

La questione più complessa, però, riguarda i contratti ai quali sia applicabile una legge diversa, sprovvista di un tale sistema inderogabile di *reversion*. Già prima del sorgere dell'ipotesi di un diritto di revoca armonizzato quale quello dell'art. 22, ci si interrogava sulla disciplina da applicare ai meccanismi di *copyright reversion* preesistenti (in particolare quello del Regno Unito e quello spagnolo), evidenziando come a seconda del loro essere caratterizzati quali elementi del contratto o del diritto d'autore in quanto tale, essi dovessero essere considerati contrattualmente derogabili tramite la scelta di

⁵⁵⁴ T. SHAPIRO, *Remuneration provisions in the DSM Copyright Directive and the audiovisual industry in the EU: the elusive quest for fairness*, in *European Intellectual Property Review*, op.cit.

⁵⁵⁵ Infatti, l'art. 3 co. 2-*bis* è cristallino nello stabilire che "*L'artista, interprete o esecutore, non può rinunciare al diritto di risolvere il contratto.*".

⁵⁵⁶ Pur non prevedendo un massimo nell'armonizzazione e quindi permettendo agli Stati Membri di optare per l'inderogabilità del meccanismo THE EUROPEAN COPYRIGHT SOCIETY, *Comment of the European Copyright Society Addressing Selected Aspects of the Implementation of Articles 18 to 22 of the Directive (EU) 2019/790 on Copyright in the Digital Single Market*, cit.

⁵⁵⁷ E. ROSATI, *Article 22—Right of Revocation*, in E. ROSATI (a cura di), *Copyright in the Digital Single Market: Article-by-Article Commentary to the Provisions of Directive 2019/790*, Oxford University Press, 2021, p. 406.

⁵⁵⁸ E.C. MAZZONI, *Gli effetti dell'attuazione in Italia della direttiva (UE) 2019/790 sulla trasmissione dei diritti di utilizzazione spettanti agli autori e artisti (interpreti o esecutori) (Seconda Parte)*, cit., p. 642.

⁵⁵⁹ "*Il presupposto su cui si fonda la norma è che la contrattazione collettiva possa essere un utile meccanismo di bilanciamento della posizione debole di autori e interpreti rispetto alla controparte contrattuale e che il frutto della negoziazione a livello collettivo possa rappresentare un miglioramento delle loro posizioni individuali.*" F. BENATTI, *Art. 22 – Diritto di revoca*, in E. GABRIELLI (diretto da), *Commentario del Codice Civile*, D. VALENTINO (a cura di), *Dei singoli contratti, Leggi collegate*, vol. III, 2020, p. 98 e M. GRANIERI, *Right of revocation of authors and performers in the European online copyright directive*, cit. p. 136.

una diversa legge applicabile, oppure nel secondo caso sempre inderogabili⁵⁶⁰. Torremans e Otero García-Castrillón sostengono in maniera efficace la seconda ipotesi, argomentando la natura della *reversion* quale “*right as such*” strettamente connessa alla giurisdizione cui il diritto d’autore si riferisce, piuttosto che un diritto relativo al contratto e dunque alla legge applicabile scelta dalle parti⁵⁶¹.

Questa riflessione, oggi un po’ meno rilevante all’interno dei confini dell’UE proprio grazie all’armonizzazione del diritto di revoca per mezzo della direttiva CDSM, mantiene un forte interesse soprattutto nel caso in cui un contratto internazionale abbia ad oggetto un’opera protetta da uno stato extra-UE, ma la cui legge applicabile sia quella di uno Stato Membro. In questo caso, quindi, vale ancora la pena di chiedersi se il diritto di revoca sia collegato alla *lex contractus* o al sistema che ne ha determinato in primo luogo la protezione autoriale. Arnold e Ginsburg in particolare con riferimento alla §203 del *Copyright Act* statunitense, che tale meccanismo di *copyright reversion* (*rectius: termination*, nel caso di specie), che con il diritto di revoca europeo condivide alcune affinità⁵⁶², sia una norma di applicazione necessaria⁵⁶³. Riportando la definizione normativa prevista dall’art. 9 del Regolamento Roma I⁵⁶⁴, con quest’ultima espressione si intendono, nel diritto internazionale privato le “*disposizioni il cui rispetto è ritenuto cruciale da un paese per la salvaguardia dei suoi interessi pubblici, quali la sua organizzazione politica, sociale o economica, al punto da esigerne l’applicazione a tutte le situazioni che rientrino nel loro campo d’applicazione, qualunque sia la legge applicabile al contratto secondo il presente regolamento*”⁵⁶⁵. È chiaro che facendo

⁵⁶⁰ P. TORREMANS-C. OTERO GARCÍA-CASTRILLÓN, *Reversionary Copyright: A Ghost of the Past or a Current Trap to Assignments of Copyright?*, in *Intellectual Property Quarterly*, fasc. 2, p. 77–93, p. 82: “*If one classifies the trap provision [ovvero il meccanismo di copyright reversion] as contractual there is a possibility that it forms part (only) of the law applicable to the assignment contract. A choice for a foreign law can therefore avoid the application of the trap provision. If on the other hand the trap provision [la reversion] is classified as relating to the copyright itself, rather than the contract transferring it, the law of the country for which protection is sought may apply and that would lead to the application of the UK trap provision in any case where copyright is claimed in the United Kingdom and of the Spanish trap provision whenever copyright is claimed in Spain.*”.

⁵⁶¹ *Ibid.*

⁵⁶² V. *Infra* Capitolo 3.3.

⁵⁶³ R. ARNOLD-J. GINSBURG, *Comment: Foreign Contracts and U.S. Copyright Termination Rights: What Law Applies?*, in *Columbia Journal of Law & the Arts*, 437, 2020. Gli Autori commentano il caso americano *Ennio Morricone Music Inc. v. Bixio Music Group Ltd*, 936 F.3d 69 (2d Cir. 2019) e il caso inglese *Gloucester Place Music Ltd v. Le Bon*, [2016] EWHC 3091 (Ch), [2017] FSR 27 (Eng.), deducendo il carattere di norma di applicazione necessaria della §203, purché, giova sottolineare questo aspetto, l’opera sia protetta dal diritto d’autore statunitense.

⁵⁶⁴ Regolamento (CE) n. 593/2008 del Parlamento Europeo e del Consiglio del 17 giugno 2008 sulla legge applicabile alle obbligazioni contrattuali (Roma I).

⁵⁶⁵ Relativamente alle norme di applicazione necessaria Marrella in F. MARRELLA, *Manuale di diritto del commercio internazionale*, Wolters Kluwer, Milano, 2020, p. 338, riportando le espressioni della dottrina le categorizza come “*fattori di interferenza*” rispetto al diritto internazionale privato del foro, nonché

rientrare il diritto di revoca in questa categoria, si sancirebbe definitivamente l'importanza sistematica dello stesso e quanto esso sia strettamente connesso ai valori fondamentali e irrinunciabili dello Stato.

In realtà, il recepimento italiano sembrerebbe escludere questa possibilità. Infatti, l'art. 114-*bis* L.A., dopo aver confermato al co. 1 l'inderogabilità contrattuale agli articoli corrispondenti agli articoli 19, 20 e 21 CDSM⁵⁶⁶ stabilisce chiaramente al co. 2 che *“Le disposizioni di cui agli articoli 110-quater e 110-quinquies costituiscono norme di applicazione necessaria ai sensi dell'articolo 3, paragrafo 4, del regolamento CE n. 593/2008 del Parlamento europeo e del Consiglio del 17 giugno 2008 sulla legge applicabile alle obbligazioni contrattuali (Roma I)”*. Sorge spontaneo chiedersi il perché dell'esclusione del diritto di revoca dall'art. 114-*bis*, dato che questa mancanza potrebbe menomare la situazione dei creatori, in contrasto con l'intento della direttiva. Inoltre, si potrebbe obiettare che la disciplina del diritto di revoca, per come recepita, sia, nell'ipotesi di creatore-contraente individuale, tanto inderogabile contrattualmente quanto i corrispettivi articoli citati all'art. 114-*bis*⁵⁶⁷. Pertanto, considerando che vi è corrispondenza tra art. 114 co. 1 (sull'inderogabilità contrattuale) e 114 co. 2 (sulle norme di applicazione necessaria) con la sola eccezione dell'art.110-*sexies*⁵⁶⁸, che riguarda però la risoluzione delle controversie, sarebbe stato ragionevole mettere sullo stesso piano i tre diritti di natura sostanziale⁵⁶⁹.

limite *“preventivo”* all'applicazione del diritto straniero, sottolineando il fatto che tali norme sono *“un limite al principio di autonomia della volontà in senso internazionalprivatistico”*.

⁵⁶⁶ *“Qualsiasi pattuizione contraria agli articoli 110-quater, 110-quinquies e 110-sexies è inopponibile agli autori, artisti interpreti o esecutori dell'opera o di altro materiale al quale la pattuizione si riferisce.”*

⁵⁶⁷ L'eccezione degli accordi collettivi non sembra argomento sufficiente a sminuire l'importanza della norma.

⁵⁶⁸ Tale esclusione è curiosa, visto che il considerando n. 81 annovera le procedure di ADR tra le norme di applicazione necessaria: *“Dovrebbe pertanto applicarsi l'articolo 3, paragrafo 4, del regolamento (CE) n. 593/2008 del Parlamento europeo e del Consiglio (17) in virtù del quale, qualora tutti gli altri elementi pertinenti alla situazione siano ubicati, nel momento in cui si opera la scelta della legge applicabile, in uno o più Stati membri, la scelta di una legge applicabile diversa da quella di uno Stato membro ad opera delle parti fa salva l'applicazione delle disposizioni relative alla trasparenza, ai meccanismi di adeguamento contrattuale e alla procedure di risoluzione alternativa delle controversie stabilite nella presente direttiva, come applicate nello Stato membro del foro.”*

⁵⁶⁹ Nel commento al Capo 3, la *European Copyright Society*, pur non considerando l'art. 22 come contrattualmente inderogabile, lo annovera tra le norme che non possono essere derogate tramite la scelta di un'altra legge applicabile laddove un elemento del contratto sia localizzato in UE: *“Should any of such elements be located in the EU, Member States need to state clearly that provisions on a right of fair remuneration, transparency, contract adjustment, alternative dispute resolution and revocation right cannot be set aside by the application of a foreign law.”* THE EUROPEAN COPYRIGHT SOCIETY, *Comment of the European Copyright Society Addressing Selected Aspects of the Implementation of Articles 18 to 22 of the Directive (EU) 2019/790 on Copyright in the Digital Single Market*, cit.

CAPITOLO 3. ESPERIENZE CONTRASTANTI: UN'ANALISI COMPARATA DEI *REVERSION RIGHTS*

1. Il *genus dei reversion rights* e le fattispecie europee

Per meglio comprendere la natura e la dinamica del diritto di revoca di cui all'articolo 22 CDSM è d'uopo contestualizzarlo analizzando i finora solo superficialmente trattati *reversion rights*.

Nella letteratura giuridica internazionale (anglofona) non è rinvenibile un'univoca definizione di questa categoria, per il semplice fatto che essa risulterebbe tautologica. In breve, quindi, possiamo dire che si tratti di meccanismi per i quali, al verificarsi di una certa soluzione (*trigger*), l'autore o *performer* può recuperare i propri diritti dopo averne disposto mediante licenza, cessione o altro atto rilevante, potendo terminare l'atto dispositivo, revocarne l'esclusività oppure potendo l'autore compiere atti a lui prima preclusi⁵⁷⁰. Volendo tradurre il termine in italiano, l'equivalente più adeguato sembrerebbe essere quello di "*meccanismi di retrocessione dei diritti*"⁵⁷¹, oppure si potrebbe utilizzare "*retroversione dei diritti*", espressione solitamente usata in riferimento agli utili nei contenziosi relativi alla proprietà intellettuale⁵⁷².

Sempre nella dottrina comparatista e internazionalista sul tema (inevitabilmente soprattutto in lingua inglese), al termine "*reversion*", che sembra essere il più generico,

⁵⁷⁰ Furgał in U. FURGAŁ, *Reversion rights in the European Union Member States*, CREATE Working Paper 2020/11, 2020 disponibile all'indirizzo <<https://zenodo.org/record/4281035#.YJjm1aEo9hE>> nel definire l'oggetto della propria ricerca di mappatura delle norme di legge rilevanti in materia nell'Unione Europea si riferisce a "*provisions allowing authors and performers to reclaim their rights*" e osserva "*Termination is only one of the options offered by the existing reversion provisions. Others include the change of exclusive into non-exclusive assignments and an authorisation to perform acts otherwise reserved to other parties*" (p. 1). Nello stesso senso S. DUSOLLIER *et al.*, *Contractual arrangements applicable to creators: law and practice of selected Member States*, EU Parliament – Directorate-General for internal policies, 2019, p. 77

<https://www.europarl.europa.eu/meetdocs/2009_2014/documents/juri/dv/contractualarrangements_/contractualarrangements_en.pdf> "*Rights reversion refers to the opportunity for the artist to regain ownership of works that have been transferred to the transferee.*". Contra P. J. HEALD, *Copyright Reversion to Authors (and the Rosetta Effect): An Empirical Study of Reappearing Books*, in *Journal of the Copyright Society of the USA*, fasc. 66, 1, 2018, p. 59–114, Heald utilizza il termine "*reversion*" proprio in contrapposizione alle "*use-it-or-lose-it provisions*", per riferirsi unicamente ai meccanismi per cui i diritti tornano all'autore dopo un certo lasso di tempo (includendovi, quindi, anche i *termination rights*). Questa accezione è sicuramente minoritaria nella letteratura in materia.

⁵⁷¹ V. FALCE-M.L. BIXIO, *Brevi note sul principio di fair remuneration e fair contract nella direttiva copyright*, cit., 285.

⁵⁷² Sul tema, *ex multis*, C. GALLI, *Il risarcimento del danno e la retroversione degli utili nel diritto della concorrenza e della proprietà intellettuale*, in *Rivista di Diritto Industriale*, fasc. 2, 1 aprile 2019, p. 57.

si accostano spesso altri vocaboli simili, come “*right to recapture*”⁵⁷³. Tra le varie espressioni si distingue in particolare quella di *termination*⁵⁷⁴, che indica nello specifico un meccanismo di “risoluzione” del contratto, pertanto la *termination* può essere sistematizzata come una sottocategoria delle *reversion*. Lo stesso si potrebbe dire del termine “*revocation*” utilizzato nella Direttiva CDSM, poiché indica nello specifico “*un potere conferito agli autori (interpreti o esecutori) al quale corrisponde una situazione di soggezione dell’intermediario*”⁵⁷⁵ che corrisponde alla risoluzione ovvero alla revoca dell’esclusività. In effetti, Furgał nota la diversità del linguaggio utilizzato per indicare sistemi di *reversion* non solo tra i diversi Stati Membri, ma anche all’interno dello stesso ordinamento giuridico⁵⁷⁶. Ne consegue una non ignorabile imprecisione di qualsiasi tentativo di riportare *tutti* i meccanismi di questo genere, specie se interpretato estensivamente.

Una prima distinzione da effettuare sta nella fonte della *reversion*, che può provenire da una disposizione di legge, come quella dell’art. 22 CDSM, oppure da un contratto, come la già trattata clausola “*use-it-or-lose-it*” della prassi contrattuale⁵⁷⁷. Nell’ipotesi della previsione contrattuale, si noterà come rispondano alla definizione data una vastità di situazioni, per via dell’autonomia contrattuale, anche rinvenibili in contratti risalenti nel tempo⁵⁷⁸ rientrando nella definizione potenzialmente anche le clausole risolutive e la semplice apposizione di termini finali⁵⁷⁹.

⁵⁷³ Il termine è utilizzato, ad esempio, nella discussione circa l’introduzione di un nuovo meccanismo di questo tipo nel Regno Unito, cfr. Capitolo 3.4.3.

⁵⁷⁴ Espressione utilizzata dal Legislatore statunitense, cfr. Capitolo 3.3.

⁵⁷⁵ M. GRANIERI, *Le «sopravvenienze tecnologiche» nella direttiva sul diritto d’autore on line e la prospettiva del quarto contratto*, cit., p. 13.

⁵⁷⁶ U. FURGAŁ, *Reversion rights in the European Union Member States*, cit., p. 3.

⁵⁷⁷ V. *Supra*, Capitolo 1.7.

⁵⁷⁸ In J.A. YUVARAJ, *Back to the start: Re-envisioning the role of copyright reversion in Australia and other Common law Countries*, cit., p. 4, l’Autore ritiene di aver rinvenuto il primo esempio di *reversion* in un contratto relativo alla traduzione delle opere di Virgilio, risalente al 1694: “*It is further Covenanted granted Concluded and agreed upon by and betweene the Said Parties to these presents that if the persons who Shall Subscribe . . . in manner aforementioned doe not amount to the number of one hundred . . . by the time that the Said Translacion of the afore-said Ecclogs Georgicks and Six books of the Eneids Shall be perfected that then upon the Said Iohn Drydens his Executors or Administrators returning back to the Said Iacob Tonson all the mony aswell for Subscriptions as what he Shall otherwise have reciv’d from the Said Iacob Tonson . . . for Copy mony or otherwise then the Said Iohn Dryden Shall be at the liberty of making a new agreement with the Said Iacob Tonson or any other person whatsoever for the Said Translacion . . . (emphasis added).*” (Il testo riportato da Yuvaraj è presente nell’ Appendice A di VI JOHN DRYDEN, *The Works of Virgil in English*, in *The Works of John Dryden*, p. 1182 (W. FROST - V.A. DEARING (a cura di), 1987), citato in R.S. CURTIN, *The Transactional Origins of Authors’ Copyright*, in *The Columbia Journal of Law & the Arts*, fasc. 40, 2, 2017, p. 175–235, p. 213.

⁵⁷⁹ Come si vedrà, a livello legislativo ci sono norme considerate meccanismi di *reversion* aventi quali *trigger* il semplice superamento di un certo lasso di tempo, pertanto, non sembrano esserci ragioni a sfavore del considerare un termine temporale finale previsto contrattualmente quale meccanismo di *reversion*, se non il fatto di banalizzare la categoria. A tal proposito, Furgał in U. FURGAŁ, *Reversion rights*

Altra suddivisione rilevante è quella tra meccanismi di *reversion* automatici, come ad esempio quello canadese⁵⁸⁰ e quelli che invece richiedono delle formalità, che solitamente si esplicano in una notifica alla controparte contrattuale, come appunto nel caso dell'art. 22 CDSM.

1.1. / trigger

Il fatto che si tratti di una categoria eterogenea è evidente dalla pluralità di *trigger* che possono attivare il meccanismo. È possibile però, a partire da questi, provvedere ad una classificazione delle *reversion*.

Limitatamente alle discipline legislative relative ai contratti di edizione, Clark, nel 1992, individuava tre situazioni in grado di innescare la *termination*: (1) nel caso in cui un libro sia fuori stampa e dunque il pubblico non vi possa accedere; (2) l'inadempimento dell'editore; (3) il fallimento dell'editore⁵⁸¹. Questa classificazione appare, oggi, piuttosto approssimativa e poco rappresentativa della varietà dei *trigger* presenti nelle normative nazionali.

Al contrario, CREATE offre una distinzione ben più precisa, recente e in questo caso non limitata ai soli contratti di edizione (ma sviluppata dall'osservazione dei soli Stati Membri dell'UE), in una pagina web a questo dedicata⁵⁸². Questa presenta una mappatura che utilizza categorie dettagliate, suddividendo in otto macrogruppi i meccanismi di *reversion* (generale, diritti morali, editoria, audiovisivo, performance, adattamento, opere giornalistiche, ripubblicazione) ulteriormente suddivise sulla base del *trigger* (solo la categoria generale ne ha dieci⁵⁸³, quella relativa all'editoria addirittura quindici⁵⁸⁴). Da tale ricerca così analitica si può cogliere il panorama variegato

in the European Union Member States, cit., p. 3 si riferisce alle norme che fissano una durata massima del contratto come a norme che "are not reversion rights sensu strictu".

⁵⁸⁰ V. *Infra*, Capitolo 3.4.4.

⁵⁸¹ C. CLARK, *Contracts between authors and publishers*, in *Copyright Bulletin*, fasc. XXVI, 4, 1992, p. 17–26, p. 23 ss.

⁵⁸² CREATE, *Reversion Rights Resource Page – CREATE*, s.d. <<https://www.create.ac.uk/reversion-rights-resource-page/>>, l'analisi giuridica è di U. Furgat.

⁵⁸³ Si tratta di "Non-use or insufficient use; Time-based termination; Lack of initial exploitation; Inappropriate exploitation; Transfer of business to a third party; Bankruptcy, liquidation, death etc.; Max term of agreement; Default term of agreement; Future works; Employee works", *Ibid*.

⁵⁸⁴ "Time-based termination; Max term; Lack of acceptance; Lack of initial publication; Lack of subsequent publication (next edition); Out-of-print; Lack of publication in all languages; Non-use; Inappropriate use; Reporting on remuneration; Lack of payment of royalties; Transfer of rights to a third party; Bankruptcy, liquidation, death etc.; Priority to publish work in electronic form", *Ibid*.

europeo, ricco di disposizioni specifiche che permettono il ritorno all'autore dei diritti trasferiti.

Furgal riassume questo assortimento di *trigger* in quattro insiemi: (1) quelli che riguardano lo sfruttamento o l'uso dell'opera; (2) quelli inerenti all'autore (tra cui alcuni diritti morali); (3) quelli che riguardano il cessionario o licenziatario (ad esempio, il suo fallimento⁵⁸⁵); (4) quelli per il quale il *trigger* è temporale⁵⁸⁶. Quest'ultima classificazione appare ottimale perché facilita la comprensione degli istituti, rimanendo però valida per tutte le norme di *reversion*.

Spiccano, tra tutti, due raggruppamenti, vale a dire la distinzione tra meccanismi di *reversion* su base temporale (*time-based*) oppure che dipendono dall'uso dei diritti sull'opera cui si riferiscono (*use-based*). Nell'analisi di Heald questa sembra quasi essere la *summa divisio* in materia, dato che egli analizza diversi ordinamenti giuridici verificando se essi hanno meccanismi che lui chiama di "*reversion*" (sottintendendone la base temporale) oppure "*use it or lose it*"⁵⁸⁷. Alla prima appartengono, ad esempio, i meccanismi di tradizione anglo-americana, che meglio si vedranno nel prosieguo⁵⁸⁸, ma anche una norma spagnola risalente al 1879 e ormai abrogata. Quanto alla seconda, l'esempio più rilevante è quello della Germania, che già molto prima della Direttiva CDSM è intervenuta a favore degli autori regolandone i rapporti contrattuali⁵⁸⁹ e

⁵⁸⁵ Un esempio è presente in Austria al § 32 Bundesgesetz über das Urheberrecht an Werken der Literatur und der Kunst und über verwandte Schutzrechte (Urheberrechtsgesetz) (UrhG Austriaco). Anche l'art. 135 co. 2 L.A., limitatamente ai contratti di edizione, si connette al fallimento dell'editore che non prosegue nell'esercizio della sua attività.

⁵⁸⁶ Questa categorizzazione è presente in U. FURGAŁ, *Reversion rights in the European Union Member States*, cit., p. 4.

⁵⁸⁷ P.J. HEALD, *Copyright Reversion to Authors (and the Rosetta Effect): An Empirical Study of Reappearing Books*, cit.

⁵⁸⁸ V. *Infra*, Capitolo 3.

⁵⁸⁹ Cfr. K. GUTSCHE, *New copyright contract legislation in Germany: rules on equitable remuneration provide «just rewards» to authors and performers*, in *European Intellectual Property Review*, fasc. 25, 8, 2003, p. 366–372.

disponeva di meccanismi di revoca analoghi a quello dell'art. 22 CDSM⁵⁹⁰, per questo motivo il recepimento dell'articolo non ha stravolto le disposizioni precedenti⁵⁹¹.

Come si vedrà nei prossimi paragrafi, comunque, gli ordinamenti di tradizione anglo-americana conoscono solamente meccanismi di *reversion* su base temporale, essendo sprovvisti di norme innescate da altri *trigger*, come il mancato sfruttamento, quindi, gli autori possono solo prevedere contrattualmente tali sistemi⁵⁹².

2. La *reversion* nello *Statute of Anne*: le origini del modello anglo-americano

Conviene, a questo punto, esaminare i meccanismi di *reversion* di sistemi di *common law*, per meglio comprendere il funzionamento e, soprattutto, le motivazioni di questo genere di diritti. Per farlo, però, è necessario risalire nuovamente alle origini stesse del diritto d'autore.

Infatti, nei sistemi anglo-americani l'origine dei *reversion rights* si trova proprio all'interno del famoso Statuto di Anna⁵⁹³, il quale, alla Sezione XI, prevedeva che la

⁵⁹⁰ La Germania disponeva di diverse norme di *reversion*, ma tra tutte la più rilevante è sicuramente quella prevista dalla Sezione 41 UrhG Tedesco, nella sua versione precedente alla Direttiva CDSM. La disposizione merita di essere riportata almeno nei suoi elementi più importanti, poiché è evidente la sua somiglianza all'art. 22 CDSM: “§ 41 *Right of revocation for non-exercise*: (1) *Where the holder of an exclusive right of use does not exercise the right or only does so insufficiently and this significantly impairs the author's legitimate interests, the author may revoke the right of use. [...] (2) The right of revocation may not be exercised before the expiry of two years following the grant or transfer of the right of use or, if the work is delivered at a later date, since its delivery. [...] (3) The revocation may not be declared until after the author has, upon notification of the revocation, granted the holder of the right of use an appropriate extension to sufficiently exploit the right of use. It shall not be necessary to determine an extension if it is impossible for the rightsholder to exercise the right of use or he refuses to do so or if granting an extension would prejudice the author's overriding interests. (4) Derogation from subsections (1) to (3) to the detriment of the author shall be possible only by an agreement which is based on a joint remuneration agreement (section 36) or collective agreement. [...]*” (questa traduzione del testo precedente alla riforma del 2021 è del Ministero della Giustizia Tedesco ed è riportata in U. FURGAL, *Reversion rights in the European Union Member States*, cit., p. 99).

⁵⁹¹ J.B. NORDEMANN – J. PUKAS – J. WAIBLINGER., *The EU DSM Copyright Directive: Implementation in Germany 2021 – Part I*, *Kluwer Copyright Blog*, 2023, <<https://copyrightblog.kluweriplaw.com/2023/01/16/the-eu-dsm-copyright-directive-implementation-in-germany-2021-part-i/>>. A seguito del recepimento dell'art. 22 CDSM, la Sezione 41 UrhG Tedesco è stata riformulata, la sua traduzione in inglese offerta dal Ministero della Giustizia Tedesco è disponibile all'indirizzo <https://www.gesetze-im-internet.de/englisch_urhg/englisch_urhg.html#p0294>.

⁵⁹² J. YUVARAJ-R. GIBLIN, *Are contracts enough? An empirical study of author rights in Australian publishing agreements*, cit., p. 387.

⁵⁹³ L. BENTLY-J.C. GINSBURG, «*The Sole Right . . . Shall Return to the Authors*»: *Anglo-American Authors' Reversion Rights from the Statute of Anne to Contemporary U.S. Copyright*, cit.. Il primo *Copyright Act* Statunitense è infatti “[m]odeled closely on the Statute of Anne” P. BALDWIN, *From Royal Privilege to*

durata del *copyright* fosse di due periodi temporali di quattordici anni, o meglio, che allo scadere dei quattordici anni, se l'autore fosse stato ancora in vita, a lui sarebbero tornati i diritti per ulteriori quattordici anni: “*Provided always, that after the expiration of the said term of fourteen years, the sole right of printing or disposing of copies shall return to the authors thereof, if they are then living, for another term of fourteen years*”.

Sulla *ratio* e sulle modalità applicative di questo doppio termine si è molto discusso. Soprattutto, è stato notato da Curtis come, sebbene ad una prima lettura possa sembrare che questa previsione volesse tutelare gli autori nei loro rapporti contrattuali con gli intermediari, la sola funzione del doppio termine stava nel prolungare la durata del *copyright* unicamente nell'ipotesi in cui l'autore fosse ancora in vita⁵⁹⁴. Non la pensano allo stesso modo Bently e Ginsburg, i quali argomentano l'intento della Sezione XI di tutelare l'autore, trovandone conferme nel testo dello Statuto e nell'interpretazione data da altri studiosi⁵⁹⁵. In questo senso, cercando l'origine della prospettiva “*author-centered*”⁵⁹⁶, gli Autori si riferiscono alla tesi di Astbury, dagli stessi Autori ritenuta fallace⁵⁹⁷, secondo cui una lettera di Locke avrebbe anticipato i termini dello *Statute of Anne*⁵⁹⁸.

Inoltre, questo meccanismo è stato toccato dal dibattito riguardante il conflitto tra un eventuale diritto perpetuo di *copyright* nel *Common law* (riconosciuto in *Millar v. Taylor*⁵⁹⁹) e i limiti dello *Statute of Anne* (la cui primazia è invece stabilita in *Donaldson v. Becket*⁶⁰⁰). Infatti, nel sottolineare i difetti dello Statuto, fonti risalenti ritengono che

Literary Property: a common start to copyright in the Eighteenth Century, in *The Copyright Wars*, Princeton University Press, 2014, pp. 53–81, p. 70.

⁵⁹⁴ F.R. CURTIS, *Protecting Authors in Copyright Transfers: Revision Bill Section 203 and the Alternatives*, in *Columbia Law Review*, fasc. 72, 5, 1972, p. 799–846, p. 802 ss.

⁵⁹⁵ L. BENTLY-J.C. GINSBURG, «*The Sole Right . . . Shall Return to the Authors*»: *Anglo-American Authors' Reversion Rights from the Statute of Anne to Contemporary U.S. Copyright*, cit.

⁵⁹⁶ *Ibid.*, 1485.

⁵⁹⁷ *Ibid.*

⁵⁹⁸ “*Locke was especially concerned about authors' rights and he advocated the inclusion of a clause which stipulated either that anyone who printed an author's name on a publication without his permission should be liable to forfeit to the author all the copies he had printed, or that when copies of new books were delivered to the libraries, the King's Librarian and the Vice Chancellors of the universities should issue certificates which in effect vested in the authors the sole right to' reprint these books for a certain number of years after the publication of the first edition. In making this recommendation that authors should have the power to control the publication of reprints Locke anticipated the terms of the Copyright Act of 1709.*”

R. ASTBURY, *The Renewal of the Licensing Act in 1693 and its Lapse in 1695*, in *The Library*, fasc. s5-XXXIII, 4, 1978, pp. 296–322, p. 313.

⁵⁹⁹ *Millar v. Taylor* (1769) 4 Burr. 2303, per un commento del caso Cfr. R. DEAZLEY, “*Commentary on Millar v. Taylor* (1769)”, in *Primary Sources on Copyright (1450-1900)*, L. BENTLY & M. KRETSCHMER (a cura di), 2008 <https://www.copyrighthistory.org/cam/tools/request/showRecord.php?id=commentary_uk_1769> e P. GOLDSTEIN, *Copyright's highway: from Gutenberg to the celestial jukebox*, Stanford, Calif. : Stanford Law and Politics/Stanford University Press, 2003, p. 36 ss.

⁶⁰⁰ *Donaldson v. Becket* (1774) *Hansard*, 1st ser., 17 (1774): 953-1003, sul caso, si veda M. ROSE, *The Author as Proprietor: Donaldson v. Becket and the Genealogy of Modern Authorship*, in *Representations*, 23, 1988,

questa *reversion* in realtà non sia mai stata davvero applicata, poiché i diritti venivano trasferiti dagli autori agli editori per l'intera durata dei ventotto anni⁶⁰¹. In effetti, anche Bently e Ginsburg riportano l'inadeguatezza pratica dell'istituto, esaminando la prassi contrattuale⁶⁰² e argomentando a favore di un approccio regolatorio orientato al rapporto contrattuale piuttosto che al diritto proprietario⁶⁰³. La criticità dell'istituto stava *in primis* nelle diverse posizioni relativamente alla sua eventuale derogabilità, culminate nel caso *Carnan v. Bowels*⁶⁰⁴, la cui interpretazione più diffusa avrebbe consentito l'alienazione anticipata dei diritti relativi al secondo termine di quattordici anni, purché questa risultasse espressamente⁶⁰⁵.

3. Il diritto statunitense e i *termination rights*

3.1. *Un sistema statunitense di reversion*

L'analisi del sistema statunitense risulta a questo punto di notevole interesse, non solo per l'influenza che questo ordinamento ha sul diritto d'autore globale⁶⁰⁶, ma anche perché l'esperienza americana appare curiosa quanto a *reversion rights*.

Il sistema statunitense è improntato su logiche liberiste nelle quali si colloca il principio della *freedom of contracts*, per il quale il legislatore è particolarmente restio a

p. 51–85 e R. DEAZLEY, "Commentary on *Donaldson v. Becket* (1774)", in *Primary Sources on Copyright (1450-1900)*, L. BENTLY & M. KRETSCHMER (a cura di), 2008 <https://www.copyrighthistory.org/cam/tools/request/showRecord.php?id=commentary_uk_1774>.

⁶⁰¹ "In reference to the "reversionary," or "two-term" copyright, under the statute, a return to which has been proposed of late years, the witness stated that he never saw or heard of any assignment of copy where the second term of fourteen years was reserved to the author, the assignments being usually to booksellers and their assigns for ever; and that undoubtedly the bookseller gave more money for twenty-eight years' copy than he would for fourteen." SIR T.E. SCRUTTON, *The Laws of Copyright: An Examination of the Principles which Should Regulate Literary and Artistic Property in England and Other Countries*, J. Murray, London, 1883, p. 105, accessibile all'indirizzo <<https://archive.org/details/lawscopyrightan00scrugooq/page/n25/mode/2up>>.

⁶⁰² L. BENTLY-J.C. GINSBURG, «*The Sole Right . . . Shall Return to the Authors*»: *Anglo-American Authors' Reversion Rights from the Statute of Anne to Contemporary U.S. Copyright*, cit., p. 1494 ss. gli Autori esaminano alcuni contratti risalenti al XVIII secolo, ma successivi all'entrata in vigore dello Statuto. Da ciò, in breve, emergono: il ruolo delle formalità contrattuali, la varietà dei vocaboli utilizzati per indicare i diritti alienati, la durata spesso perpetua delle cessioni, ma soprattutto il fatto che alcuni contratti escludessero la *reversion* implicitamente o, (in soli tre casi) per espresso riferimento.

⁶⁰³ *Ibid.*

⁶⁰⁴ *Carnan v. Bowels*, (1786) 29 Eng. Rep. 45.

⁶⁰⁵ L. BENTLY-J.C. GINSBURG, «*The Sole Right . . . Shall Return to the Authors*»: *Anglo-American Authors' Reversion Rights from the Statute of Anne to Contemporary U.S. Copyright*, cit., p. 1534.

⁶⁰⁶ Sul tema B. HAGGART, *Copyfight: The Global Politics of Digital Copyright Reform*, University of Toronto Press, Toronto, Canada, 2014.

limitare la volontà delle parti⁶⁰⁷. Si possono però individuare delle eccezioni a questo principio, tra cui, circoscrivendole a quanto di maggior interesse per la trattazione, spiccano la *doctrine of unconscionability* e i *termination rights*. Quanto alla prima, si può qui riassumere come un rimedio generale⁶⁰⁸ alla disparità di potere contrattuale, che permette di rendere inefficaci una o più clausole oppure un intero contratto⁶⁰⁹. I secondi invece, riguardano un meccanismo che consente, dopo un certo lasso di tempo dalla concessione di diritti d'autore, di riacquisirli, secondo una logica che è stata definita "*Second Chance doctrine*"⁶¹⁰. Conviene, in questa sede approfondire i *termination rights* esaminandone i singoli elementi, in quanto si tratta di un sistema proprio del *copyright* e appartenente alla famiglia dei *reversion rights*.

Senza dilungarsi sulle vicissitudini storiche dell'istituto⁶¹¹, già nel *Copyright Act* del 1909 era previsto un *renewal right*⁶¹² che si è poi riversato negli attuali *termination rights* a seguito dell'abbandono delle formalità relative alla protezione autoriale⁶¹³. Dal 1976, dunque, le norme di riferimento in tema sono le sezioni 203 e 304(c) del *Copyright Act* statunitense⁶¹⁴. L'applicabilità dell'una o l'altra sezione è determinata dalla data

⁶⁰⁷ Sul tema, N.W. NETANEL, *Alienability Restrictions and the Enhancement of Author Autonomy in United States and Continental Copyright Law*, in *Cardozo Law's Arts & Entertainment Law Journal*, fasc. 12, 1, 1994, p. 1–78; M.J. TREBILCOCK, *The limits of freedom of contract*, Harvard University press, Cambridge, Mass., 1993.

⁶⁰⁸ Giblin osserva, in effetti, che i limiti alle condotte degli intermediari non sono necessariamente statuari o specificamente previsti per il *copyright*. "There are of course certain "floors" to what publishers can or will offer even in the absence of statutory limits on what authors can transfer. These may exist as part of copyright law (such as mandated minimum remuneration rights for authors), general law (for example, prohibitions on "unconscionable" contracts), as a matter of competition (where the offered amount is so low that a rational competitor would outbid it) or morality (where publishers are "shamed" for paying below a certain level)." R. GIBLIN, *A New Copyright Bargain? Reclaiming Lost Culture and Getting Authors Paid*, in *The Columbia Journal of Law & the Arts*, fasc. 41, 3, 2018, pp. 369–411, p. 386.

⁶⁰⁹ Tale rimedio è previsto anche nella sezione 2-302 dello Uniform Commercial Code statunitense (UCC). Il tema è copiosamente discusso in dottrina, ad esempio, si veda R.A. EPSTEIN, *Unconscionability: A Critical Reappraisal*, in *The Journal of Law & Economics*, fasc. 18, 2, 1975, pp. 293–315; D.T. OSTAS, *Economics and the Law of Unconscionability*, in *Journal of Economic Issues*, fasc. 27, 2, 1993, pp. 647–655; A. WERTHEIMER, *Unconscionability and Contracts*, in *Business Ethics Quarterly*, fasc. 2, 4, 1992, pp. 479–496; *Section 2-302 of the Uniform Commercial Code: The Consequences of Unconscionability in Sales Contracts*, in *The Yale Law Journal*, fasc. 63, 4, 1954, pp. 560–569.

⁶¹⁰ S.W. TROPP, *It Had to Be Murder or Will Be Soon - 17 U.S.C. Sec. 203 Termination of Transfers: A Call for Legislative Reform*, in *Journal of the Copyright Society of the U.S.A.*, fasc. 51, 4, 2003, p. 797-826.

⁶¹¹ Si rimanda sul punto a L. BENTLY-J.C. GINSBURG, «*The Sole Right . . . Shall Return to the Authors*»: *Anglo-American Authors' Reversion Rights from the Statute of Anne to Contemporary U.S. Copyright*, cit., p. 1549 ss.

⁶¹² V. MOSCON, *Copyright, contratto e accesso alla conoscenza: un'analisi comparata*, in *Trento Law and Technology Research Group Research Paper*, n. 17, 2013, pp. 101 ss.

⁶¹³ V. MOSCON, *La circolazione inter vivos delle opere d'autore nel sistema di copyright statunitense: written works e new media*, Presentato al convegno "Diritto d'autore ed autonomia negoziale", Progetto SIAE – CRUI, Università di Foggia, 2011, p. 65.

⁶¹⁴ *Copyright Law of the United States and Related Laws Contained in Title 17 of the United States Code*, 1976.

della circolazione dei diritti, poiché la Sezione 304 si applica ai soli trasferimenti effettuati prima del 1 gennaio 1978⁶¹⁵, risultando le due disposizioni prevalentemente simili⁶¹⁶ se non per i relativi termini temporali⁶¹⁷. Proprio per questa similitudine l'analisi dell'istituto si focalizzerà sulla sola sezione 203, comparandola con il diritto di revoca europeo. In effetti, è interessante notare come Moscon, già nel 2011, abbia tradotto tale *termination right* in italiano come "diritto di revoca"⁶¹⁸, poiché, in effetti, questo meccanismo condivide con quello di cui all'art. 22 CDSM non poche similitudini.

Tuttavia, è d'uopo specificare che oltre ad alcune differenze operative e nella formulazione delle disposizioni, una prima divergenza sta nel fatto che la §203 trova sì, tra i suoi presupposti logici la disparità di potere contrattuale proprio come l'art. 22 CDSM, ma la sua *ratio* sta soprattutto nel permettere agli autori e alle loro famiglie di partecipare al successo economico delle proprie opere, di cui sono stati concessi i diritti⁶¹⁹. Forse, proprio sulla base delle diverse sfumature nelle *rationes* dei due istituti si potrebbe dire che la §203 si collochi in realtà in una posizione intermedia tra il meccanismo di adeguamento contrattuale di cui all'art. 20 CDSM, derivante dalla c.d. *best-seller clause*⁶²⁰, e l'art. 22 CDSM, che come ampiamente discusso deriva dalla logica *use-it-or-lose-it*.

⁶¹⁵ Al riguardo si è posto il problema del "termination gap" per i "gap works", ovvero le opere i cui diritti furono concessi prima del 1 gennaio 1978, ma che vennero effettivamente create solo successivamente a questa data. P.B. PINE, *You're terminated! Termination and reversion of copyright grants and the termination gap dilemma*, in *The Entertainment and Sports Lawyer*, fasc. 31, 1, 2014.

⁶¹⁶ V. MOSCON, *La circolazione inter vivos delle opere d'autore nel sistema di copyright statunitense: written works e new media*, cit., 74.

⁶¹⁷ Per la §304 il lasso temporale dopo il quale può essere esercitato il *termination right* è di cinquantasei anni, contro i trentacinque (o quaranta, v. *infra*) della §203. USC 17 §304(c): "[...] (3) *Termination of the grant may be effected at any time during a period of five years beginning at the end of fifty-six years from the date copyright was originally secured, or beginning on January 1, 1978, whichever is later.* [...]".

⁶¹⁸ V. MOSCON, *La circolazione inter vivos delle opere d'autore nel sistema di copyright statunitense: written works e new media*, cit., p. 71.

⁶¹⁹ Ad esempio, *Millis Music, Inc. v. Snyder*, 469 U.S. 153, 1985, p. 172-173: "[...] *the termination right was expressly intended to relieve authors of the consequences of ill-advised and unremunerative grants that had been made before the author had a fair opportunity to appreciate the true value of his work product. That general purpose is plainly defined in the legislative history and, indeed, is fairly inferable from the text of § 304 itself.*" In questo contesto, pur trattandosi di un caso relativo alla §304, vengono citati in nota i lavori parlamentari relativi alla §203: "*A provision of this sort is needed because of the unequal bargaining position of authors, resulting in part from the impossibility of determining a work's value until it has been exploited. Section 203 reflects a practical compromise that will further the objectives of the copyright law while recognizing the problems and legitimate needs of all interests involved.*" *H. R. Rep. No. 94-1476, at 124.*". In L.P. LOREN, *Renegotiating the Copyright Deal in the Shadow of the 'Inalienable' Right to Terminate*, in *Florida Law Review*, fasc. 62, 2010, p. 1329-1372, p. 1346 l'Autrice pone l'accento sul fatto che spesso la norma sia stata letta come una norma paternalista vedendo gli autori come dei "*poor businessmen*", quando in realtà il problema che i *termination right* sopperiscono semplicemente all'asimmetria informativa.

⁶²⁰ V. *supra*, Capitolo 2.1.

3.2. La Section 203

La formulazione della sezione 203 è molto corposa⁶²¹, a partire dal comma (a) nel quale si definisce l'ambito di applicazione dell'istituto. *In primis* viene escluso il caso del “*work made for hire*”⁶²², in questo senso ponendosi parzialmente d'accordo con l'istituto europeo, che è attuabile nei soli casi di contratti di sfruttamento, estromettendo molte ipotesi di contratti di lavoro⁶²³. Sono, inoltre, esclusi i trasferimenti di diritti avvenuti tramite testamento⁶²⁴. Perché si possa attivare il meccanismo di *termination*, la circolazione dei diritti può avvenire sia tramite cessione, che tramite licenza, sia esclusiva che non esclusiva⁶²⁵. Qui emerge una notevole divergenza rispetto all'art. 22 CDSM, il quale trova la sua *raison d'être* proprio nell'esclusività del contratto. Oltretutto, a differenza del diritto di revoca europeo, non è esclusa *ex ante* una determinata tipologia di opere⁶²⁶. Per via dell'ampia portata del *termination right*, tuttavia, si è osservato che esso può anche nuocere al pubblico, potendo essere esercitato anche rispetto a “*open content*”⁶²⁷.

⁶²¹ In L.A. ALTER, *Termination of Transfers under the U.S. Copyright Act*, in *Entertainment and Sports Lawyer*, fasc. 33, 3, 2016, p. 32–50, l'Autrice sostiene che la formulazione della Sezione sia particolarmente complessa, dovendo quindi sia autori che intermediari prestare la massima attenzione e che tale complessità includa delle incongruenze dovute alla volontà del Legislatore di trovare un compromesso normativo.

⁶²² La questione è particolarmente importante ed è al centro di buona parte dei contenziosi in materia di *termination rights*, ad esempio, *ex multis*, *Marvel Characters, Inc. v. Kirby*, No. 11-3333 (2d Cir. 2013). Parte delle discussioni dottrinali si sono quindi focalizzate proprio sull'applicabilità dell'istituto sotto questo profilo, soprattutto per le registrazioni musicali, come D. NIMMER-P. S. MENELL, *Sound Recordings, Works for Hire, and the Termination-of-Transfers Time Bomb*, in *Journal of the Copyright Society of the U.S.A.*, fasc. 49, 2002, p. 387–416, K. ABDO-T. MATSON-J. ABDO *Termination of Music Copyright Transfers: The Renegotiation Reality*, in *Landslide*, fasc. 11, 2, 2018, p. 25–29 e A. BARTOW, *Using the Lessons of Copyright's Excess to Analyze the Political Economic of Section 203 Termination Rights Symposium: Copyright's Excess*, in *Texas A&M Journal of Property Law*, fasc. 6, 1, 2020, p. 23–36, p. 29 ss.

⁶²³ V. *supra*, Capitolo 1.1.

⁶²⁴ 17 USC §203(a): “[...] otherwise than by will [...]”.

⁶²⁵ 17 USC §203(a): “[...] the exclusive or nonexclusive grant of a transfer or license of copyright or of any right under a copyright [...]”.

⁶²⁶ Il problema si è posto in particolare relativamente ai “technical standards”, Cfr. J.L. CONTRERAS-A.T. HERNACKI, *Copyright Termination and Technical Standards*, in *University of Baltimore Law Review*, fasc. 43, 2, 2014, p. 221–254.

⁶²⁷ T. ARMSTRONG, *Shrinking the Commons: Termination of Copyright Licenses and Transfers for the Benefit of the Public*, in *Faculty Articles and Other Publications*, University of Cincinnati – College of Law, 2010. L'Autore suggerisce un intervento legislativo per evitare le possibili conseguenze disastrose dell'istituto a licenze aperte. Va in questa direzione anche la trattazione relativa ai software in J.L. PHELPS, *Copyleft Termination: Will the Termination Provision of the Copyright Act of 1976 Undermine the Free Software Foundation's General Public License?*, in *Jurimetrics*, fasc. 50, 2, 2010, p. 261–273 e G. EMRICH, *Cracking the Code: How to Prevent Copyright Termination From Upending the Proprietary and Open Source Software Markets*, in *Fordham Law Review*, fasc. 90, 3, 2021, p. 1245, nel quale si propone, in alternativa, un'interpretazione estensiva della nozione di “*works made for hire*”. Per quanto riguarda le licenze

Quanto ai soggetti legittimati all'esercizio del diritto, essi sono previsti dai commi (a)(1) e (a)(2): si tratta in primo luogo dell'autore, ma nel caso in cui costui sia deceduto⁶²⁸, possono esercitare il diritto anche i suoi familiari (il/la vedovo/a, i figli, i nipoti) e nell'ipotesi in cui non ve ne siano rilevano financo soggetti a lui non necessariamente imparentati, ma con ruoli di rappresentanza, purché agiscano nell'interesse dell'autore⁶²⁹. Qui si può apprezzare una portata più ampia dei soggetti legittimati rispetto all'art. 22 CDSM, coerentemente con le sfumature tra le *rationes* dei due istituti, da cui, però, il legislatore europeo potrebbe trarre ispirazione. Allo stesso modo, un altro aspetto meglio specificato nella disposizione statunitense è l'ipotesi della pluralità di autori nei cc.dd. "*joint works*", per i quali il *termination right* può essere esercitato dalla maggioranza degli stessi⁶³⁰. Si è già osservato che la direttiva CDSM ha lasciato un ampio margine di discrezionalità agli Stati Membri nelle ipotesi di opere che contengano i contributi di una pluralità di creatori⁶³¹, limitandone la tutela in tali situazioni. È poi da sottolineare che in una delle prime decisioni relative all'esercizio del *termination right* di cui alla §203, riguardante trentatré brani musicali dei *Village People*, una Corte ha stabilito che, pure nei casi in cui si tratti di un "*joint work*" la notifica della *termination* può essere effettuata anche dalla sola persona che ha concesso i diritti, rimarcando l'obiettivo di sopperire alla disparità di potere contrattuale e quindi valorizzando l'intenzione originaria del Legislatore di non ostacolare l'esercizio del diritto⁶³².

Gli elementi temporali del meccanismo sono previsti dal comma (a)(3) e rappresentano il *trigger* di questa tipologia di *reversion*. È fissato un termine dopo il quale è possibile esercitare il diritto, commisurato in trentacinque anni dall'esecuzione

Creative Commons, Cfr. L.P. LOREN, *Building a Reliable Semicommons of Creative Works: Enforcement of Creative Commons Licenses and Limited Abandonment of Copyright*, in *George Mason Law Review*, fasc. 14, 2007, p. 271–328, p. 318 ss.

⁶²⁸ 17 USC §203(a)(1): "[...] by that author or, if the author is dead, by the person or persons who, under clause (2) of this subsection, own and are entitled to exercise a total of more than one-half of that author's termination interest [...]".

⁶²⁹ 17 USC §203(a)(2): "(2) Where an author is dead, his or her termination interest is owned, and may be exercised, as follows:

(A) The widow or widower [...]

(B) The author's surviving children, and the surviving children of any dead child of the author [...]

(C) [...]

(D) In the event that the author's widow or widower, children, and grandchildren are not living, the author's executor, administrator, personal representative [...].

⁶³⁰ 17 USC §203(a)(1). Nel caso in cui parte dei coautori siano deceduti, la *termination* deve essere esercitata congiuntamente agli altri soggetti legittimati in luogo del defunto.

⁶³¹ V. Capitolo 2.4.

⁶³² *Scorpio Music S.A. v. Victor Willis*, No. 11-cv-1557 BTM (RBB) (S.D. Cal. 7 Maggio 2012) commentato in D.A. HANSWIRTH, «'I'll Be Back»: *Termination rights under Section 203 of the Copyright Act*, in *Intellectual Property Magazine*, Luglio/Agosto 2012, p. 59–60, per un commento analitico del caso, Cfr., S.M.M. MORALES, *Scorpio v Willis: an opening act in the conflict over termination of copyright assignments under US copyright law*, in *European Intellectual Property Review*, fasc. 35, 8, 2013, p. 481–487.

della concessione dei diritti o, nell'ipotesi del diritto di pubblicazione, dopo quarant'anni dalla pubblicazione, ma solo se questo termine è più favorevole all'autore. A questo si aggiunge, però, un ulteriore periodo utile per attivare la *termination*, a pena di decadenza. Curiosamente, nel commentare questo termine finale a discapito degli autori, si è osservato come questo risponda ad una logica "use-it-or-lose-it"⁶³³. A differenza dell'art. 22 CDSM, però, tale espressione è riferita agli autori, sarebbe più adeguato riferirsi al brocardo *vigilantibus non dormientibus iura succurrunt*. È interessante notare come nel testo dell'art. 22 CDSM sia stata data agli Stati Membri la possibilità di stabilire un termine massimo per l'esercizio del diritto di revoca⁶³⁴, ma che il Legislatore italiano non si sia avvalso di una tale facoltà, allontanandosi quindi dal modello americano.

Dato che il meccanismo non si verifica automaticamente⁶³⁵, il comma (a)(4) prescrive le modalità e i tempi della notifica relativa alla *termination*. Questa deve prevedere la data della "revoca" (nell'arco temporale dei cinque anni appena trattato) e deve essere eseguita con un anticipo compreso tra i due e i dieci anni rispetto alla data della *termination*⁶³⁶. Bisogna, poi, notare il ruolo che ha il *Copyright Office* nella tenuta del meccanismo. Infatti, questo non ha effetto se la notifica non viene depositata presso l'ufficio e questa deve rispondere ai requisiti previsti dal *Register of Copyrights*⁶³⁷. Ciononostante, bisogna specificare a tal proposito che il *Copyright Office* ha una funzione di registro delle notifiche e non di *enforcement*, sicché non ne può determinare l'efficacia⁶³⁸. Un sistema di pubblicità di questo tipo può aumentare la certezza dei rapporti giuridici in maniera apprezzabile. Oltretutto, è solo grazie all'obbligo di deposito della *notice* che è possibile ottenere dati empirici circa l'applicazione del meccanismo⁶³⁹,

⁶³³ L. BENTLY-J.C. GINSBURG, «*The Sole Right . . . Shall Return to the Authors*»: *Anglo-American Authors' Reversion Rights from the Statute of Anne to Contemporary U.S. Copyright*, cit., p. 1567.

⁶³⁴ Art. 22 co. 2 penultimo capoverso CDSM.

⁶³⁵ Sul punto, L.E. MULRAINE, *Unintended Repercussions: Copyright Termination and the Punitive Effect of Sec. 203(A)(3) on the Rights of Creators*, in *UIC Review of Intellectual Property Law*, fasc. 22, 1, 2022, p. [i]-49. L'Autrice sostiene che sarebbe stato più coerente alla *ratio* dell'istituto prevederne un'attivazione automatica per evitarne gli "effetti punitivi" e favorire gli autori. Simile è la tesi sostenuta in A. BARTOW, *Using the Lessons of Copyright's Excess to Analyze the Political Economic of Section 203 Termination Rights Symposium: Copyright's Excess*, cit., alternativamente al rafforzamento del *termination right* riducendone i tempi e semplificandolo.

⁶³⁶ 17 USC §203(a)(4): "(4) The termination shall be effected by serving an advance notice in writing [...] (A) The notice shall state the effective date of the termination, which shall fall within the five-year period specified by clause (3) of this subsection, and the notice shall be served not less than two or more than ten years before that date. [...]"

⁶³⁷ 17 USC §203(a)(4): "[...] (A) [...] A copy of the notice shall be recorded in the Copyright Office before the effective date of termination, as a condition to its taking effect. (B) The notice shall comply, in form, content, and manner of service, with requirements that the Register of Copyrights shall prescribe by regulation."

⁶³⁸ *The Ray Charles Found. v. Robinson*, No. 13-55421 (9th Cir. 2015).

⁶³⁹ J. YUVARAJ – R. GIBLIN – D. RUSSO-BATTERHAM – G. GRANT, *U.S. Copyright Termination Notices 1977–2020: Introducing New Datasets*, in *Journal of Empirical Legal Studies*, fasc. 19, 1, 2022, p. 250–292. In questa

verificandone il numero⁶⁴⁰, la distribuzione temporale⁶⁴¹ e le tipologie di opere oggetto della *termination*⁶⁴².

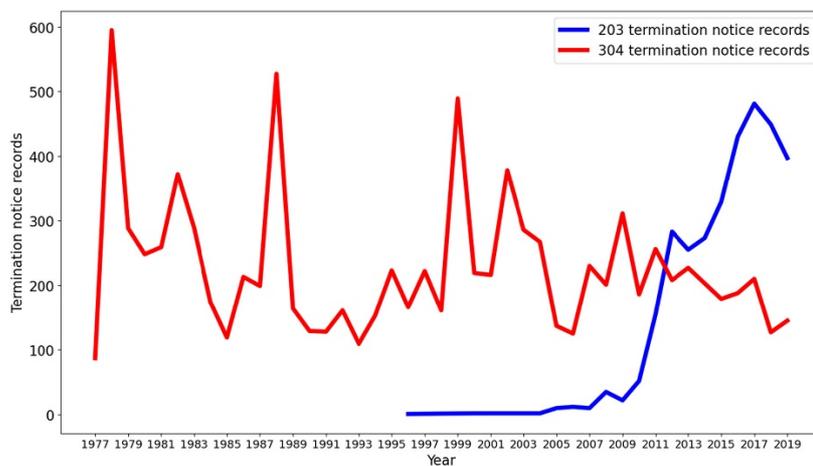


Figura 1 Distribuzione temporale delle notices nel periodo 1977-2019 (Grafico di J. YUVARAJ et al., U.S. Copyright Termination Notices 1977–2020: Introducing New Datasets, in *Journal of Empirical Legal Studies*, fasc. 19, 1, 2022, p. 267)

ricerca viene riportata un'analisi empirica dei dati relativi alle notifiche nel periodo compreso tra il 1977 e il 2020.

⁶⁴⁰ *Ibid.* p. 261, "Our scraper captured 3306 § 203 termination notice records, corresponding to 42,280 distinct titles" (p. 261).

⁶⁴¹ Figura 1, *Ibid.* p. 267, il grafico è disponibile all'indirizzo <<https://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/jels.12310>>.

⁶⁴² Figura 2, *Ibid.*, p. 271, il grafico è disponibile all'indirizzo <<https://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/jels.12310>>.

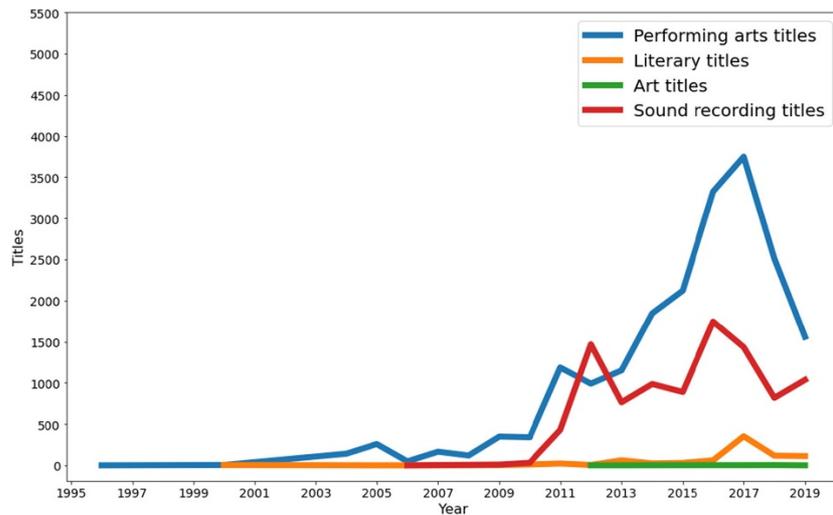


Figura 2 Tipologie di opere soggette a notifica di termination nel periodo 1996-2019 (Grafico di J. YUVARAJ et al., U.S. Copyright Termination Notices 1977–2020: Introducing New Datasets, cit., p. 271)

Una caratteristica fondamentale della Sezione è la sua espressa inderogabilità, sancita dal comma (a)(5)⁶⁴³. L'inderogabilità è in parte rafforzata anche dalla previsione di una disciplina specifica per gli accordi successivi al periodo di tempo oltre il quale può essere esercitata la *termination*⁶⁴⁴. Tuttavia, vi è una criticata giurisprudenza relativa alla §304, la quale, argomentando sulla base della *ratio* dell'istituto, ritiene che la rinegoziazione della concessione dei diritti sia sostanzialmente equivalente all'esercizio del *termination right*, per questo considera valido il secondo accordo e nega la successiva applicazione del meccanismo⁶⁴⁵.

Arrivando finalmente agli effetti della *termination* (§203(b)) questi sono enunciati in maniera piuttosto semplice: “*Upon the effective date of termination, all rights under this title that were covered by the terminated grants revert* [enfasi aggiunta]

⁶⁴³ 17 USC §203(a)(5): “(5) *Termination of the grant may be effected notwithstanding any agreement to the contrary, including an agreement to make a will or to make any future grant.*”.

⁶⁴⁴ 17 USC §203(b)(3) e (4). Questi commi impongono le condizioni di validità dell'ulteriore concessione dei diritti, esse sono sia soggettive (“(3) [...] *a further grant, or agreement to make a further grant, of any right covered by a terminated grant is valid only if it is signed by the same number and proportion of the owners, in whom the right has vested under clause [...]*”) che temporali (“(4) [...] *a further grant, of any right covered by a terminated grant is valid only if it is made after the effective date of the termination.[...]*”).

⁶⁴⁵ *Penguin Group (USA) Inc. v. Steinbeck*, 537 F.3d 193, 204 (2d Cir. 2008), caso commentato e criticato in A.R. BLANKENHEIMER, *Of Rights and Men: The Re-Alienability of Termination of Transfer Rights in Penguin Group v. Steinbeck*, in *Berkeley Technology Law Journal*, fasc. 24, 1, 2009, p. 321–340. L'Autore sostiene che la sentenza sia frutto di una resistenza da parte della giurisprudenza ad allontanarsi dal principio della *freedom of contract* e che la legge statutaria non sia stata interpretata correttamente. Su quest'ultimo punto Cfr. anche P.S. MENELL-D. NIMMER, *Pooh-Poohing Copyright Law's Inalienable Termination Rights*, in *Journal of the Copyright Society of the U.S.A.*, fasc. 57, 4, 2009, p. 799–858, nel quale si mettono in risalto le ragioni della previsione di una regola di inalienabilità della *termination* a livello legislativo.

to the author, authors, and other persons owning termination interests [...]”⁶⁴⁶. Si noti la scelta del verbo “revert”, che fuga qualsiasi possibile dubbio circa l’appartenenza dei *termination rights* americani all’alveo dei *reversion rights*.

Se la disciplina appare finora piuttosto chiara ed estremamente favorevole all’autore (e ai suoi familiari) con le sole eccezioni del termine finale di cinque anni per l’esercizio del diritto e dell’esclusione dei “*works made for hire*”, lo stesso non può dirsi quanto alle limitazioni del meccanismo. La più rilevante in tal senso è quella che prevede la possibilità per i licenziatari o cessionari di continuare a sfruttare i diritti sulle opere derivate⁶⁴⁷. Tra le ragioni poste a fondamento di questo trattamento riservato ai “*derivative works*”⁶⁴⁸, si trova innanzitutto il fattore economico e di investimento posto alla base degli stessi, soprattutto in alcuni settori come quello cinematografico⁶⁴⁹. Ciò nondimeno, non si possono ignorare i rischi di una siffatta formulazione normativa, che se largamente intesa potrebbe menomare la tutela degli autori. Per questo in dottrina c’è chi cerca di ridurre l’ambito applicativo di tale limite alla *termination* o negando la natura di opere derivate di alcuni prodotti tipici dei settori creativi⁶⁵⁰, oppure sostenendo che la nozione di opera derivata in questa Sezione debba essere più ristretta rispetto a quella cui ci si riferisce generalmente con questo termine⁶⁵¹.

Da questa breve analisi della Sezione 203 si evince il fatto che si tratti di una disciplina apparentemente più precisamente articolata rispetto, ad esempio, al neo-introdotta diritto di revoca italiano, ma è comunque una disciplina molto complessa e che si presta ad inconvenienti pratici per i titolari del diritto di *termination*⁶⁵². Per questa

⁶⁴⁶ La *reversion* si estende anche a coloro che non hanno effettuato la notifica, 17 USC §203(b): “[...] including those owners who did not join in signing the notice of termination under clause (4) of subsection (a) [...]”.

⁶⁴⁷ 17 USC §203(b)(1). Il comma, però, specifica: “*this privilege does not extend to the preparation after the termination of other derivative works based upon the copyrighted work covered by the terminated grant.*”.

⁶⁴⁸ Per una trattazione relativa delle opere derivate nel Sistema statunitense, Cfr., P. GOLDSTEIN, *Derivative Rights and Derivative Works in Copyright Part I*, in *Journal of the Copyright Society of the U.S.A.*, fasc. 30, 3, 1982, p. 209–252.

⁶⁴⁹ J.A. COHEN, *Derivative Works under the Termination Provisions in the 1976 Copyright Act*, in *Bulletin of the Copyright Society of the U.S.A.*, fasc. 28, 4, 1980, pp. 380–425, p. 386 ss..

⁶⁵⁰ Ad esempio, in R. BROUDY, *Remastering Termination Rights: Why Remastered Sound Recordings Should Never Be Considered Derivative Works as to Circumvent Copyright Termination Comments*, in *George Mason Law Review*, fasc. 27, 3, 2019, p. 939–968, si nega che i “*remastered sound recording*” possano costituire opere derivate, tali da poter eludere il meccanismo di *termination*.

⁶⁵¹ F.R. CURTIS, *Caveat Emptor in Copyright: A Practical Guide to the Termination-of-Transfers Provisions of the New Copyright Code Part I*, in *Bulletin of the Copyright Society of the U.S.A.*, fasc. 25, 1, 1977, pp. 19–76, p. 55. L’Autore definisce “*unfortunate*” la scelta di applicare una stessa definizione in diversi contesti legislativi e ritiene che “[...] a narrower definition requiring more substantial authorship would seem more consistent with the purposes of the derivative works exemption to the termination provisions”.

⁶⁵² Cfr., L.E. MULRAINE, *Unintended Repercussions: Copyright Termination and the Punitive Effect of Sec. 203(A)(3) on the Rights of Creators*, cit; A. BARTOW, *Using the Lessons of Copyright’s Excess to Analyze the*

ragione, sono lodevoli gli sforzi delle organizzazioni che danno supporto agli autori, diffondendo consapevolezza dei propri diritti e aiutandoli nel loro esercizio⁶⁵³. Anche questo aspetto sembra essere fondamentale e non dovrebbe essere trascurato nell'Unione Europea, perché il tecnicismo della materia, seppure pienamente giustificato dalla complessità degli interessi in gioco, non può andare a discapito dei creatori.

4. La primazia della *freedom of contract* nel Commonwealth

4.1. L'esperienza storica dei reversion rights nel Regno Unito

L'esperienza inglese è del tutto particolare ed in controtendenza rispetto ad altri ordinamenti. Infatti, come già illustrato, lo stesso *Statute of Anne* prevedeva un meccanismo di *reversionary copyright*⁶⁵⁴ eppure, curiosamente, si può fin da ora anticipare che il sistema britannico appare attualmente tra i più distanti da questa tipologia di diritti.

Infatti, la *reversion* prevista dallo *Statute of Anne* non è stata, invero, molto duratura, poiché è stata abrogata nel 1814, con l'emanazione del nuovo *Copyright Act*⁶⁵⁵. Il motivo per il quale è stata effettuata una scelta di questo tipo è che si è optato per il passaggio da un modello di protezione a doppio termine di quattordici anni, ad uno unico di ventotto, esito del susseguirsi di contestazioni principalmente tra editori e università, ma anche di alcune istanze di tutela degli autori⁶⁵⁶.

Non si chiude qui, però, l'esperienza storica dei *reversion rights* britannici. Nel 1911, con l'adozione di un ulteriore nuovo *Copyright Act*⁶⁵⁷, venne introdotto un meccanismo di *reversion* su base temporale nella *Section 5(2)*, il quale prevedeva che dopo venticinque anni i diritti concessi o ceduti tornassero *automaticamente* all'autore o (se defunto) ai suoi rappresentanti personali, senza possibilità di derogare al meccanismo⁶⁵⁸. La (allora) nuova disposizione deve essere collocata in un contesto di

Political Economic of Section 203 Termination Rights Symposium: Copyright's Excess, cit.; K. ABDO-T. MATSON-J. ABDO *Termination of Music Copyright Transfers: The Renegotiation Reality*, cit.

⁶⁵³ Es., THE AUTHORS ALLIANCE-CREATIVE COMMONS, "Termination of Transfer", 2017, <<https://rightsback.org/>>.

⁶⁵⁴ V. *supra*, Capitolo 3.2.

⁶⁵⁵ *An Act to amend the several Acts for the Encouragement of Learning, by securing the Copies and Copyright of Printed Books, to the Authors of such Books or their Assigns*, 1814, 54 Geo.III, c.156.

⁶⁵⁶ L. BENTLY-J.C. GINSBURG, «*The Sole Right . . . Shall Return to the Authors*»: *Anglo-American Authors' Reversion Rights from the Statute of Anne to Contemporary U.S. Copyright*, cit., p. 1541 ss.

⁶⁵⁷ UK Copyright Act, 1911.

⁶⁵⁸ Section 5(2) UK Copyright Act 1911. La disposizione è chiara nello stabilire l'inderogabilità del meccanismo, tuttavia vi è un'eccezione: "[...] *nothing in this proviso shall be construed as applying to the*

estensione e di unificazione⁶⁵⁹ dei termini di protezione del diritto d'autore a seguito della Revisione della Convenzione di Berna⁶⁶⁰. Nel dibattito inglese al riguardo, sono emerse questioni relative sia all'interesse pubblico che all'interesse degli autori, che sono state gestite adottando da una parte dei sistemi di licenze obbligatorie e, dall'altra, tale meccanismo di *reversion*⁶⁶¹.

Cooper pone l'accento sul fatto che sia stata spesso trascurata nel procedimento legislativo del medesimo *Copyright Act* la discussione relativa ad un'altra possibile situazione di *reversion* attivata dal fallimento del cessionario⁶⁶². La norma in questione non è stata approvata solamente perché ritenuta inadatta al *Copyright Act*, sostenendo che essa avrebbe trovato una migliore collocazione altrove e non è stata rigettata per ragioni sostanziali o politiche⁶⁶³. È interessante notare come una tale disposizione sarebbe stata pienamente in linea con altri esempi di *reversion* continentali⁶⁶⁴.

Anche la *Section 5(2)* del *Copyright Act* del 1911 non è stata longeva. Infatti, nel 1956, con l'emanazione del nuovo *Copyright Act*⁶⁶⁵, tale previsione legislativa non è stata mantenuta. Tra le ragioni che hanno spinto il Legislatore del Regno Unito (ma questo vale anche per buona parte delle ex colonie britanniche) a debellare la *reversion*, Yuvaraj e Giblin identificano due criticità dell'istituto⁶⁶⁶: da una parte il fatto che non fosse coerente con l'ulteriore revisione della Convenzione di Berna⁶⁶⁷ e dall'altra il fatto di non aver raggiunto lo scopo cui la norma mirava⁶⁶⁸. Si trovano d'accordo con questa seconda tesi Torremans e Otero García-Castrillón, i quali sottolineano come la norma in

assignment of the copyright in a collective work or a licence to publish a work or part of a work as part of a collective work".

⁶⁵⁹ E. COOPER, *Reverting to reversion rights? Reflections on the Copyright Act 1911*, in *European Intellectual Property Review*, fasc. 43, 5, 2021, p. 292–297. Cooper ricorda che nel Regno Unito, prima dell'adozione del *Copyright Act* del 1911, vigevano termini di protezione diversi a seconda della tipologia di opera, vigendo all'epoca diverse leggi specifiche (es., *Literary Copyright Act*, 1842).

⁶⁶⁰ Convenzione di Berna nella sua versione riveduta a Berlino il 13 novembre 1908.

⁶⁶¹ E. COOPER, *Reverting to reversion rights? Reflections on the Copyright Act 1911*, cit., p., 294 ss.

⁶⁶² *Ibid.* p. 296.

⁶⁶³ *Ibid.*

⁶⁶⁴ Es., § 32 *UrHG* Austriaco, ma anche parzialmente l'art. 135 L.A.

⁶⁶⁵ UK *Copyright Act* 1956.

⁶⁶⁶ J. YUVARAJ-R. GIBLIN, *Why were commonwealth reversionary rights abolished (and what can we learn where they remain)?*, in *European Intellectual Property Review*, vol. 41, fasc. 4., 2019, pp. 232–240, p. 234 ss.

⁶⁶⁷ Convenzione di Berna come rivista a Bruxelles il 26 giugno 1948. In R. ARNOLD, *The need for a new Copyright Act: a case study in law reform*, in *Queen Mary Journal of Intellectual Property*, fasc. 5, 2, 2015, p. 110–131, p. 116 ss., Arnold illustra il modo in cui la revisione della Convenzione di Berna ha reso necessaria una riforma del *Copyright Act* britannico. Lo stesso articolo è peraltro citato anche da Yuvaraj e Giblin.

⁶⁶⁸ J. YUVARAJ-R. GIBLIN, *Why were commonwealth reversionary rights abolished (and what can we learn where they remain)?*, cit. 234 ss.

questione abbia fatto “*too little, too late*”⁶⁶⁹ e la criticano al punto da chiamarla, per via della sua modalità automatica di applicazione spesso ignorata dagli stessi cessionari, “*Trap provision*”⁶⁷⁰.

Ad oggi, quindi, anche nel vigente *Copyright Act*⁶⁷¹, non si può rinvenire nell’ordinamento inglese alcun *reversion right* per gli autori, se non per le opere precedenti alla riforma, alle quali si applica il regime precedente finché non entreranno nel pubblico dominio⁶⁷². Al contrario, per quanto riguarda i *performer* dell’ambito fonografico, essi godono di quell’antesignano (e limitato) diritto di revoca introdotto dalla Direttiva 2011/77/UE⁶⁷³ e mantenuto anche nel post-Brexit⁶⁷⁴.

4.2. I rimedi delle general contract doctrines nel Regno Unito

Stante l’assenza di una norma di *reversion* relativa nella legislazione in tema di diritto d’autore, non si può però affermare che gli autori britannici siano del tutto privi di tutela nei confronti dei propri intermediari. Infatti, se è vero che a differenza di molti ordinamenti continentali il Regno Unito è particolarmente restio a concedere una protezione specifica per gli autori, vista l’importanza dei principi della *freedom of contracts* e della *sanctity of contract* negli ordinamenti di *common law*⁶⁷⁵, possono essere rinvenuti dei rimedi nelle dottrine del diritto dei contratti e nel diritto della concorrenza⁶⁷⁶.

A parte i rimedi concorrenziali⁶⁷⁷, una prima dottrina rilevante per gli autori nelle loro relazioni contrattuali è quella dell’*undue influence*, la quale permette di invalidare il contratto svantaggioso e quindi, nel caso degli autori, di far retrocedere i propri diritti, qualora questo non sia stato liberamente stipulato, a causa dell’esercizio improprio

⁶⁶⁹ P. TORREMAN-S. C. OTERO GARCÍA-CASTRILLÓN, *Reversionary Copyright: A Ghost of the Past or a Current Trap to Assignments of Copyright?*, cit., p. 78.

⁶⁷⁰ *Ibid.*, gli Autori utilizzano questo termine in riferimento sia alla *reversion* britannica sia all’analogo meccanismo spagnolo.

⁶⁷¹ (UK) Copyright Designs and Patents Act, 1988 (CDPA).

⁶⁷² Sched. 1, para. 27 CDPA.

⁶⁷³ V. *supra*, Capitolo 2.2.2.

⁶⁷⁴ Section 191HA CDPA.

⁶⁷⁵ Sul punto, S. WHITTAKER, *Contracts, Contract Law and Contractual Principle*, in J. CARTWRIGHT-S. WHITTAKER (a cura di), *The Code Napoléon rewritten: French contract law after the 2016 reforms*, Hart Publishing, Oxford ; Portland, Oregon, 2017, riportato per esteso in H. BEALE *et al.*, *Cases, materials and text on contract law*, Hart, Oxford, III ed., 2019, pp. 9-11 Whittaker sottolinea come la scelta di dare una tale importanza ai due principi sia strettamente collegata ad esigenze di certezza del diritto.

⁶⁷⁶ L. BENTLY – B. SHERMAN – D. GANGJEE – P. JOHNSON, *Intellectual property law*, Oxford University Press, Oxford, V ed., 2018, p. 327.

⁶⁷⁷ All’epoca in cui gli Autori scrivevano, rilevavano sia le norme di diritto della concorrenza domestiche che la disciplina europea data soprattutto dagli artt. 101 e 102 TFUE. *Ibid.*, 331 ss.

dell'influenza del contraente⁶⁷⁸. In questi casi *l'undue influence* può essere provata direttamente o talvolta addirittura presunta e può risultare anche dal fatto che una parte abusi della fiducia dell'altra nello svolgere determinati affari⁶⁷⁹. È chiaro che una tale situazione sembra del tutto compatibile con la disparità nelle relazioni tra autori ed intermediari.

Ancor più rilevante per questa trattazione è, però, è la *doctrine of restraint of trade*, poiché essa concerne da vicino anche la questione del mancato sfruttamento. Si verifica un'ipotesi *restraint of trade* laddove una parte concluda un accordo con un'altra "[...] to restrict his liberty in the future to carry on trade with other persons not parties to the contract in such a manner as he chooses"⁶⁸⁰, dunque, in queste ipotesi, il contratto è invalido. È stato osservato al riguardo, che si tratta di una dottrina particolare, perché si vuole tutelare la libertà dei contraenti proprio limitando la loro libertà contrattuale⁶⁸¹. La libertà protetta, quindi, è quella relativa all'attività economica, che di per sé può essere considerata "ristretta" da molti accordi di natura commerciale⁶⁸², per questo è necessario, affinché tale restrizione sia lecita, che essa sia *ragionevole* sia rispetto agli interessi delle parti, sia a quelli del pubblico.

Questa dottrina è di notevole rilievo per i contratti dell'ambito musicale⁶⁸³, che infatti sono oggetto di una copiosa giurisprudenza in tema di *restraint of trade*⁶⁸⁴. Tra i molti, uno dei *leading cases* in materia, è *Schroeder Music Publishing Co. v. Macaulay*⁶⁸⁵ che giova qui sintetizzare. Un giovane autore musicale aveva ceduto (dunque in via esclusiva) i diritti sulle proprie canzoni ad un editore musicale in un contratto chiaramente sbilanciato dalla parte del secondo, che prevedeva una durata di cinque

⁶⁷⁸ *Ibid.*, 327 ss. Uno dei *leading cases* di questa dottrina è *Royal Bank of Scotland v. Etridge* [2002] 2 AC 773: "Here, as elsewhere in the law, equity supplemented the common law. Equity extended the reach of the law to other unacceptable forms of persuasion. [...] The means used is regarded as an exercise of improper of 'undue' influence, and hence, unacceptable, whenever, the consent thus procured ought not fairly to be treated as the expression of the person's free will. It is impossible to be more precise or definitive. The circumstances in which one person acquires influence over another, and the manner in which influence may be exercised, vary too widely to permit any more specific criterion." (punto 7).

⁶⁷⁹ H. BEALE *et al.*, *Cases, materials and text on contract law*, Hart, Oxford, III ed., 2019, p. 649, nota alla sentenza *Royal Bank of Scotland v. Etridge*, cit.

⁶⁸⁰ *Petrofina (Great Britain) Ltd. v. Martin* [1966] Ch 146, per Diplock L. J., p. 180, citato in W.R. ANSON, J. BEATSON (a cura di), *Anson's law of contract*, Oxford university press, Oxford, XXVII ed., 1998, p. 359.

⁶⁸¹ "A concern for freedom is being used, it appears, to limit freedom." S.A. SMITH, *Reconstructing Restraint of Trade*, in *Oxford Journal of Legal Studies*, fasc. 15, 4, 1995, p. 565–595, p. 565.

⁶⁸² W.R. ANSON, J. BEATSON (a cura di), *Anson's law of contract*, cit., p. 359.

⁶⁸³ L. BENTLY *et al.*, *Intellectual property law*, cit., p. 329.

⁶⁸⁴ Es., *Zang Tumb Tumb v. Holly Johnson* [1993] EMLR 61 e *Panayiotou v. Sony Music Entertainment* [1994] EMLR 229. Questo secondo caso ha ottenuto molta risonanza mediatica perché riguardava il famoso cantante George Michael, infatti il caso è anche conosciuto come *George Michael case*, per un commento sulla vicenda giudiziaria si veda A. COULTHARD, *George Michael v Sony Music. A Challenge to Artistic Freedom?*, in *The Modern Law Review*, fasc. 58, 5, 1995, p. 731–744.

⁶⁸⁵ *Schroeder Music Publishing Co. v. Macaulay* [1974] 1 WLR 1308.

anni, un pagamento di £50 iniziali più le *royalties*, ma nessun obbligo di sfruttamento dei diritti⁶⁸⁶. Il contratto in questione è stato dichiarato inefficace, motivando sulla base dell'interesse pubblico e dell'interesse individuale dell'autore ad ottenere una remunerazione per il proprio lavoro⁶⁸⁷. È interessante notare l'assonanza rispetto al diritto di revoca ex art. 22 CDSM, dato che sia il caso in questione che il diritto di revoca europeo toccano fattispecie legate all'esclusività, al mancato sfruttamento e alla disparità contrattuale.

Un recente caso inglese di spiccato interesse per la trattazione ha visto intrecciarsi il tema del mancato sfruttamento con il mancato utilizzo digitale su un servizio in abbonamento⁶⁸⁸, si tratta della vicenda *Four Tet v Domino*⁶⁸⁹. Un artista musicale (Four Tet) aveva citato in giudizio la propria etichetta discografica (Domino) per le ridotte *royalties* ottenute da mezzi digitali, cui è seguita la rimozione da piattaforme quali "Spotify" dei brani di Four Tet, cosa che ha portato l'artista a sostenere, tra i vari argomenti, la violazione di un implicito obbligo di sfruttamento secondo gli standard del settore⁶⁹⁰, la quale avrebbe causato la *termination* del contratto e quindi una *reversion* dei diritti all'autore⁶⁹¹. Purtroppo, la questione, di estremo interesse per l'argomento qui trattato, non ha avuto un esito giudiziale, poiché

⁶⁸⁶ Inoltre, era previsto che qualora le *royalties* avessero superato £5000, il contratto si sarebbe prolungato di ulteriori cinque anni e solo l'editore musicale avrebbe potuto recedere con un preavviso di un mese.

⁶⁸⁷ "In the present case the respondent assigned to the appellants 'the full copyright for the whole world' in every musical composition 'composed created or conceived' by him alone or in collaboration with any other person during a period of five or it might be 10 years. He received no payment (apart from an initial £50) unless his work was published and the appellants need not to publish unless they chose to do so. And if they did not publish he had no right to terminate the agreement or to have copyrights re-assignment to him. I need not consider whether in any circumstances it would be possible to justify such a one-sided agreement. It is sufficient to say that such evidence as there is falls far short of justification. It must therefore follow that the agreement so far as unperformed is unenforceable." *Schroeder Music Publishing Co. v. Macaulay* riportato in H. BEALE *et al.*, *Cases, materials and text on contract law*, p. 682.

⁶⁸⁸ In realtà il modello di business della piattaforma "Spotify" è più complesso, essendovi anche una versione gratuita con l'inserimento di materiale pubblicitario. Il "modello Spotify" si sta espandendo anche in altri settori, cfr. R. FLEISCHER, *Universal Spotification? The shifting meanings of "Spotify" as a model for the media industries*, in *Popular Communication*, fasc. 19, 1, 2021, p. 14–25.

⁶⁸⁹ *Hebden v Domino Recording Co Ltd* [2022] EWHC 74 (IPEC), per un commento del caso, cfr. H. BOSHER, *Removing songs from Spotify could breach label's duty to exploit: Four Tet v Domino*, *The IPKat*, 19 Aprile 2022, accessibile sul sito <<https://ipkitten.blogspot.com/2022/04/removing-songs-from-spotify-could.html>>.

⁶⁹⁰ "It was not appropriate to refuse the claimant's request to amend his case to plead that the agreement should be construed as including an express continuing obligation to use reasonable endeavours to exploit the recordings by all then industry-standard means or that, alternatively, such an obligation should be implied. [...] To be able to conclude that the claimant had no realistic prospects of establishing implied contractual terms, required greater understanding of the factual position in the industry at the time of the agreement. It was arguable that an obligation to act in good faith might be necessary to make the agreement work and it was not clearly inconsistent with the express term of the agreement as to be unarguable." *Hebden v Domino Recording Co Ltd*. 2022 WL 00171513 (2022) Case Digest (Westlaw).

⁶⁹¹ H. BOSHER, *Removing songs from Spotify could breach label's duty to exploit: Four Tet v Domino*, cit.

le parti hanno raggiunto un accordo transattivo⁶⁹². Il caso resta comunque paradigmatico, in quanto sembra incanalare le necessità degli artisti in un settore che si evolve costantemente e che richiede rimedi adeguati.

4.3. La proposta di una nuova *reversion britannica*

Avendo esaminato le forme di tutela attualmente disponibili nel Regno Unito, la vera domanda è se i rimedi del diritto contrattuale inglese possano essere parificati quelli propri del diritto d'autore quanto ad efficacia. Il dibattito è di estrema attualità nel Regno Unito a seguito dell'emanazione della direttiva CDSM.

La discussione si concentra in particolare sull'ambito musicale, per il quale sono state effettuate delle ricerche relative allo streaming musicale⁶⁹³, connesse alla proposta di un "*Copyright (Rights and Remuneration of Musicians, Etc.) Bill*"⁶⁹⁴ contenente anche disposizioni relative all'introduzione di un "*right of revocation*"⁶⁹⁵.

Nel mese di febbraio 2023 è stata pubblicata sul sito del governo britannico una ricerca relativa alla possibile introduzione di un meccanismo di *reversion* e di aggiustamento contrattuale⁶⁹⁶, la quale prende in considerazione i precedenti europei e di altri ordinamenti (soprattutto quello statunitense). La proposta di un nuovo

⁶⁹² L. SNAPES, *Four Tet settles historic royalty rate dispute with Domino Records*, in *The Guardian*, 20 Giugno 2022, <<https://www.theguardian.com/music/2022/jun/20/four-tet-settles-royalty-rate-dispute-domino-records-keiran-hebden>>.

⁶⁹³ HOUSE OF COMMONS DIGITAL, CULTURE, MEDIA AND SPORT COMMITTEE, "Economics of music streaming – Second Report", 9 luglio 2021, disponibile all'indirizzo <<https://committees.parliament.uk/publications/6739/documents/72525/default/>> e HOUSE OF COMMONS DIGITAL, CULTURE, MEDIA AND SPORT COMMITTEE, "Economics of music streaming: follow-up", 10 gennaio 2023, disponibile all'indirizzo <<https://committees.parliament.uk/publications/33512/documents/182096/default/>>. È altrettanto rilevante il report dell'Autorità della concorrenza e dei mercati: COMPETITION & MARKETS AUTHORITY (CMA), "Music and streaming – Final report", 29 Novembre 2022, disponibile all'indirizzo <https://assets.publishing.service.gov.uk/government/uploads/system/uploads/attachment_data/file/1120610/Music_and_streaming_final_report.pdf>.

⁶⁹⁴ La proposta di giugno 2021 è disponibile all'indirizzo: <<https://publications.parliament.uk/pa/bills/cbill/58-02/0019/210019.pdf>>.

⁶⁹⁵ In dottrina il meccanismo è chiamato anche "*reversion*", "*right to recapture*" o "*termination*". Per un'analisi del procedimento legislativo al riguardo si rimanda a H. BOSHER, *The UK economics of music streaming inquiry*, in *Entertainment Law Review*, fasc. 33, 2, 2022, p. 50–56. Un commento particolarmente critico alla proposta legislativa è presente in M. KEPPEL-PALMER, *Recapturing master recordings*, in *Entertainment Law Review*, fasc. 33, 3, 2022, p. 104–109, nel quale si sottolinea in particolare la necessità di rivalutare la titolarità del *copyright* relativo ai cc.dd. "master recordings", perché le misure possano essere più efficaci.

⁶⁹⁶ UK GOVERNMENT, *Research and analysis - Rights reversion and contract adjustment*, GOV.UK, 6 febbraio 2023, <<https://www.gov.uk/government/publications/economics-of-streaming-contract-adjustment-and-rights-reversion/rights-reversion-and-contract-adjustment>>.

meccanismo di *reversion* del *Digital, Culture, Media and Sport Committee* (DCMS) si ispira prevalentemente al modello della *termination* americana⁶⁹⁷, infatti il *trigger* del meccanismo è temporale, poiché una misura di questo tipo è ritenuta più incisiva, ma ne vengono trattate anche le possibili criticità (retroattività, diritti dei sub-licenziatari, formalità, ecc.)⁶⁹⁸ così da sviluppare una norma ottimale.

Nella ricerca, inoltre, vengono prese in considerazione le prospettive dei diversi *stakeholders*⁶⁹⁹, dalle quali si evince distintamente una cesura tra le posizioni di intermediari e creatori musicali. Etichette discografiche⁷⁰⁰ ed editori musicali⁷⁰¹ si oppongono fortemente al meccanismo, lamentandone le conseguenze negative, mentre i creatori la apprezzano e ne riconoscono i vantaggi, negando gli argomenti degli intermediari⁷⁰².

Sebbene sia presto per comprendere che ne sarà di queste proposte legislative, non si può non apprezzare l'impegno posto dal legislatore nel *policy-making*. Infatti, sembra che sul tema dei meccanismi di *reversion* ci siano molto più confronto ed una più approfondita analisi rispetto all'esperienza dell'UE, in cui, come già notato, il diritto di revoca è sorto dal nulla. È d'uopo, tuttavia, ricordare che il dibattito britannico è limitato al settore musicale, il quale, nonostante stia attraversando sfide importanti, non è l'unica filiera creativa nella quale si avverte una necessità di tutela per i creatori. Non resta che aspettare per valutare *in primis* se le proposte di legge verranno confermate, ed *in secundis* se questo sia solo il primo passo verso un'inversione di tendenza nella tutela dei creatori britannici.

4.4. Cenni sulle *reversion* in alcuni Paesi del Commonwealth: la "Dickens provision" canadese

Tracciata la storia e la situazione attuale del Regno Unito, si possono accennare brevemente le vicissitudini di alcuni altri Paesi del Commonwealth, poiché nei territori sotto il controllo britannico vigeva il *Copyright Act* del 1911, conosciuto come *Imperial Copyright Act*⁷⁰³.

⁶⁹⁷ *Ibid.*, 2.1.

⁶⁹⁸ *Ibid.*, 2.2.

⁶⁹⁹ *Ibid.*, 2.4.

⁷⁰⁰ *Ibid.*, 2.4.1.

⁷⁰¹ *Ibid.*, 2.4.2.

⁷⁰² *Ibid.*, 2.4.6.

⁷⁰³ J. YUVARAJ-R. GIBLIN, *Why were commonwealth reversionary rights abolished (and what can we learn where they remain)?*, cit., p. 233.

Gran parte di questi ordinamenti, tra cui Australia e Nuova Zelanda hanno seguito l'esempio del Regno Unito, non riproponendo la disposizione istitutiva della *reversion* nelle successive leggi in materia di diritto d'autore⁷⁰⁴. Tuttavia, ora, alcuni accademici sostengono la necessità di adottare meccanismi di *reversion*, verificati i problemi della prassi contrattuale⁷⁰⁵.

Su modello del *Copyright Act* britannico del 1911 è basata anche la disciplina della *reversion* canadese, contenuta nella *Section 14(1)* della legge sul diritto d'autore canadese⁷⁰⁶. Si tratta di una norma curiosa, poiché prevede la retrocessione automatica dei diritti dopo venticinque anni *dalla morte dell'autore* (e non dalla concessione dei diritti), sicché i beneficiari del meccanismo sono gli eredi dello stesso, senza possibilità di deroga contrattuale⁷⁰⁷. Tale disposizione, talvolta chiamata "*Dickens provision*"⁷⁰⁸, non è, in realtà, l'unica nel sistema canadese. È altresì presente un altro meccanismo di *reversion* anche verso l'autore vivente⁷⁰⁹, ma limitato alle opere precedenti al 1924, per questo la norma viene spesso dimenticata, sebbene per alcuni si tratti di una disposizione utile come modello di confronto rispetto a quella relativa alle opere successive al 1924⁷¹⁰.

La Sezione 14(1) è stata molto criticata ed è per questo che negli ultimi anni si è discussa una sua possibile riforma che vada nella direzione dei *termination rights* statunitensi⁷¹¹. Infatti, sono state proposte delle modifiche per la sostituzione della Sezione 14(1) con un meccanismo a questi analogo⁷¹² o quantomeno si riflette sulla

⁷⁰⁴ *Ibid.* 234. In Australia venne introdotto il nuovo Copyright Act nel 1968, mentre in Nuova Zelanda il Copyright Act risale al 1962.

⁷⁰⁵ J. YUVARAJ-R. GIBLIN, *Are contracts enough? An empirical study of author rights in Australian publishing agreements*, in *Melbourne University Law Review*, fasc. 44, 1, 2020, p. 380–424.

⁷⁰⁶ Copyright Act R.S.C., 1985, c. C-42 (Copyright Act Canadese), 14(1), P. GOLDSTEIN *et al.*, *International Copyright: Principles, Law, and Practice*, Oxford University Press, Oxford, New York, 2019, p. 223.

⁷⁰⁷ Section 14(1) Copyright Act Canadese.

⁷⁰⁸ B. TARANTINO, *Long Time Coming: Copyright Reversionary Interests in Canada*, in *Développements Récents En Droit de La Propriété Intellectuelle*, vol. 375, Barreau du Québec, Éditions Yvon Blais, 2013 disponibile all'indirizzo <<https://ssrn.com/abstract=2368464>>, p. 1. L'Autore riporta questo nomignolo utilizzato nella decisione *Anne of Green Gables Licensing Authority v Avonlea Traditions Inc.* (2000) 4 CPR (4th) 289 (Ont SCJ).

⁷⁰⁹ Section 60(2) Copyright Act (Canada).

⁷¹⁰ B. TARANTINO, *Long Time Coming: Copyright Reversionary Interests in Canada*, cit., p. 8.

⁷¹¹ DENTONS, *Reversionary rights in Canada: The future of copyright's "second chance" rule*, *Entertainment & Media Law Signal*, 2020 <<https://www.entertainmentmedialawsignal.com/reversionary-rights-in-canada-the-future-of-copyrights-second-chance-rule/>>.

⁷¹² CANADA HOUSE OF COMMONS, "Statutory Review of the Copyright Act – Report of the Standing Committee on Industry, Science and Technology – Dan Ruimy, Chair", giugno 2019, raccomandazione n. 8, p. 39, disponibile all'indirizzo <<https://www.ourcommons.ca/Content/Committee/421/INDU/Reports/RP10537003/indurp16/indurp16-e.pdf>>. Si è proposto, inoltre di sottoporre il meccanismo a delle formalità limitate, cosicché non sia più automatico (raccomandazione n. 7 p. 38 e p. 36). In C.J. CRAIG, *Meanwhile, in Canada... a surprisingly sensible copyright review*, in *European Intellectual Property Review*, fasc. 42, 3, 2020, p. 184–191, p. 187

possibilità di iniziare il computo dei venticinque anni dalla concessione dei diritti⁷¹³, ma la dottrina è divisa al riguardo⁷¹⁴.

5. Le critiche ai meccanismi di *reversion*

Nel capitolo precedente, in sede di analisi dell'articolo 22 CDSM si sono osservate delle problematiche specifiche relative all'esegesi, alla trasposizione e all'applicazione pratica dell'istituto. Ora però, alla luce dell'analisi comparata di alcuni meccanismi di *copyright reversion* è possibile analizzare anche critiche più radicali, basate sull'esistenza stessa o sulla natura di un diritto di questo tipo.

Gli argomenti contrari a questi istituti possono essere raggruppati in due categorie: quelli che sostengono che questi comportino effetti negativi spesso indiretti, soprattutto a discapito degli stessi creatori, e quelli che, al contrario, si basano sulla scarsa applicabilità e utilità pratica di tali meccanismi.

5.1. *Un effetto domino di svantaggi*

Studi di natura economica argomentano la criticità dell'attribuire agli autori di maggiori diritti di controllo sull'opera. Per diversi studiosi del tema, ciò potrebbe avere conseguenze negative per gli stessi, poiché gli intermediari, consapevoli delle minori prospettive di profitto, potrebbero riflettere questa incertezza nella fase di contrattazione, a discapito degli autori⁷¹⁵, con termini contrattuali iniziali più sfavorevoli⁷¹⁶. L'analisi di Darling dei *termination rights* statunitensi arriva anche alla

si afferma che l'introduzione di formalità e il limite temporale massimo per l'esercizio del diritto sono funzionali a mitigare i possibili danni della norma.

⁷¹³ CANADA HOUSE OF COMMONS, "Shifting Paradigms – Report of the Standing Committee on Canadian Heritage – Julie Dabrusin, Chair", maggio 2019, raccomandazione n. 14, p. 31, disponibile all'indirizzo <<https://www.ourcommons.ca/Content/Committee/421/CHPC/Reports/RP10481650/chpcrp19/chpcrp19-e.pdf>>.

⁷¹⁴ A favore dell'introduzione di un *termination right* v. P. HEALD, *The Impact of Implementing a 25-Year Reversion/Termination Right in Canada*, in *Journal of Intellectual Property Law*, fasc. 28, 1, 2021, pp. 63-92; *Contra* M. BOYER, *The Revision of the Canadian Copyright Act: An Economic Analysis*, in *CIRANO Working Paper 2020s-68*, Université de Montréal, 2020, disponibile all'indirizzo <<https://ssrn.com/abstract=3753010>>.

⁷¹⁵ M. KARAS-R. KIRSTEIN, *More Rights, Less Income?: An Economic Analysis of the New Copyright Law in Germany*, in *Journal of Institutional and Theoretical Economics (JITE)*, fasc. 175, 3, 2019, p. 420-458, p. 421.

⁷¹⁶ *Ibid.* (in riferimento all'art. 40 UrhG Tedesco); Cfr., per la *termination* statunitense, K. DARLING, *Occupy Copyright: A Law & Economic Analysis of U.S. Author Termination Rights*, in *Buffalo Law Review*, fasc. 63, 1, 2015, p. 147-206, p. 203; A. GILBERT, *The Time Has Come: A Proposed Revision to 17 U.S.C. § 203*, in *Case*

conclusione che, in effetti, a beneficiare di una tale norma siano solamente una minoranza di autori che hanno avuto particolarmente successo e quindi vedono aumentare il loro potere contrattuale, ma non vale lo stesso per altri⁷¹⁷. Sempre su questo punto, si teme che ciò porti meno autori a concludere contratti con gli intermediari⁷¹⁸.

Giustapponendo queste critiche al diritto di revoca *ex art. 22 CDSM*, però, molte perdono di efficacia. Se è vero, infatti, che, in generale cercare di spostare i pesi sulla bilancia del potere contrattuale di creatori ed intermediari a favore dei primi potrebbe ridurre la quantità dei contratti e forse degli introiti economici degli stessi⁷¹⁹, ciò sembrerebbe valere di meno per l'art. 22 CDSM, poiché questa *reversion*, pur dipendendo dalla volontà del creatore, necessita, come presupposto, dell'inerzia dell'intermediario.

Anche relativamente alla revoca dell'esclusiva può essere argomentato il contraccolpo in termini economici per il creatore. Infatti, si osserva, in relazione al §40(a) UrhG Tedesco⁷²⁰, come la perdita dell'esclusiva possa comportare un aumento della concorrenza tra intermediari, cui consegue una riduzione dei prezzi e, di conseguenza, dei guadagni degli autori⁷²¹. In realtà, applicando questa critica all'art. 22 CDSM si può riscontrare come la situazione degli autori, anche scegliendo di applicare la revoca dell'esclusività, non possa che migliorare rispetto all'assenza di sfruttamento. Tuttavia, questo argomento potrebbe rimanere un valido motivo per preferire la soluzione della risoluzione del contratto a quella della revoca dell'esclusiva, cosicché uno sfruttamento tardivo dei diritti non possa abbassare i prezzi del secondo intermediario.

Molte critiche riservate a sistemi di *reversion* come i *termination rights* statunitensi riguardano i rischi di queste norme e si preoccupano che la loro applicazione

Western Reserve Law Review, fasc. 66, 3, 2016, p. 807–847, p. 810; M. KARAS-R. KIRSTEIN, *Efficient contracting under the U.S. copyright termination law*, in *International Review of Law and Economics*, fasc. 54, 2018, p. 39–48, p. 41 e K. RAUSTIALA-C. SPRIGMAN, *The Music Industry Copyright Battle: When is Owning More Like Renting?*, *Freakonomics*, 2011 <<https://freakonomics.com/2011/08/the-music-industry-copyright-battle-when-is-owning-more-like-renting/>>.

⁷¹⁷K. DARLING, *Occupy Copyright: A Law & Economic Analysis of U.S. Author Termination Rights*, cit., p. 204.

⁷¹⁸ UK GOVERNMENT, *Research and analysis - Rights reversion and contract adjustment*, GOV.UK, 6 febbraio 2023, <<https://www.gov.uk/government/publications/economics-of-streaming-contract-adjustment-and-rights-reversion/rights-reversion-and-contract-adjustment>> 2.3.3.

⁷¹⁹ Soprattutto alla luce degli altri articoli 18 e 20 CDSM è più probabile che il problema si traduca in una riduzione del numero di contratti piuttosto che in una remunerazione minore.

⁷²⁰ Si tratta di un meccanismo di *reversion* per cui, in sostanza, l'esclusività della licenza (che però preveda un pagamento forfettario) viene meno dopo dieci anni dalla concessione della stessa, permettendo all'autore di disporre ulteriormente dei propri diritti e all'intermediario di proseguire il proprio sfruttamento.

⁷²¹ M. KARAS-R. KIRSTEIN, *More Rights, Less Income?: An Economic Analysis of the New Copyright Law in Germany*, cit., p. 421, nell'articolo gli Autori presentano il loro modello economico della norma.

possa creare incertezza nello sfruttamento di opere che hanno avuto molto successo, come i *blockbusters*⁷²², dalla cui *termination* potrebbe derivare un danno al pubblico. In realtà, però, diversi articoli hanno messo in luce i benefici per il pubblico dovuti al fatto che i meccanismi di *reversion* possono aumentare l'accessibilità ad opere ormai poco reperibili⁷²³. Inoltre, queste critiche non sembrano essere applicabili al diritto di revoca ex art. 22 CDSM, poiché, anzi, questo permette di rimediare a situazioni in cui un'opera, che potrebbe potenzialmente rivelarsi un *bestseller*, non abbia avuto nemmeno la possibilità di diventarlo per via del comportamento passivo dell'intermediario.

5.2. La scarsa utilità pratica dell'istituto e l'ampiezza della nozione di mancato sfruttamento

All'opposto rispetto alle precedenti obiezioni si trova la contestazione dell'utilità pratica dell'istituto, ovvero si dubita di quanto effettivamente possa influire positivamente sulla situazione dei creatori e su quanto possa essere effettivamente applicata. Per quanto riguarda l'art. 22 CDSM, la sua utilità è, invero, chiaramente proporzionale all'estensione dell'interpretazione che si adotta della nozione di "mancato sfruttamento".

È ironico notare come nelle consultazioni relative all'introduzione di un nuovo meccanismo di *reversion* britannico, di cui si è parlato, gli stessi intermediari del settore musicale pensino che rispetto ai meccanismi di revoca basati su logiche *use-it-or-lose-it* ci sia molto rumore per nulla⁷²⁴. Questo perché, nell'industria musicale (ma potrebbe valere anche per altre industrie creative) non è necessario un grande sforzo in termini economici per sfruttare i diritti su un brano, essendo sufficiente caricarlo su una piattaforma streaming⁷²⁵.

Questa prospettiva potrebbe essere sensata solo sposando un'interpretazione del tutto restrittiva del mancato sfruttamento⁷²⁶. Invero, in questa ipotesi, la conclusione stessa del contratto appare poco giustificabile se non addirittura maliziosa,

⁷²² Ad esempio, E. GROVER, *Copyright Act Sec. 203 Termination of Transfers and Licenses: Could More Blockbusters Get Busted?*, in *Communications Lawyer*, fasc. 35, 2, 2019, p. 23–30.

⁷²³ Ad esempio, sul tema, P.J. HEALD, *Copyright Reversion to Authors (and the Rosetta Effect): An Empirical Study of Reappearing Books*, in *Journal of the Copyright Society of the USA*, fasc. 66, 1, 2018, p. 59–114; R. GIBLIN, *A New Copyright Bargain? Reclaiming Lost Culture and Getting Authors Paid*, in *The Columbia Journal of Law & the Arts*, fasc. 41, 3, 2018, p. 369–411; M. KRETSCHMER, *Short Paper: Copyright Term Reversion and the «Use-It- Or-Lose-It» Principle*, in *International Journal of Music Business Research*, fasc. 1, n. 1, 2012, p. 44–53.

⁷²⁴ UK GOVERNMENT, *Research and analysis - Rights reversion and contract adjustment*, cit., 2.4.7.

⁷²⁵ *Ibid.*

⁷²⁶ Cfr. Capitolo 2.1.3.2.

se vista come condotta anticoncorrenziale volta proprio al non immettere una determinata opera nel mercato al fine di valorizzarne altre. A ciò si aggiunga che anche adottando una interpretazione restrittiva del concetto, gli usi subdoli finalizzati alla sola esclusione dell'istituto sono ampiamente ritenuti dalla dottrina integranti gli estremi del mancato sfruttamento⁷²⁷. In ogni caso, anche adottando l'approccio restrittivo, la critica può essere rigirata, nel senso che, la tutela contro il mancato sfruttamento potrebbe ad alcuni apparire scontata, quando in realtà, come già analizzato⁷²⁸, in Stati Membri come l'Italia mancava una norma a favore degli autori di carattere generale.

Invece, qualora si sposi una prospettiva più ampia del concetto di mancato sfruttamento, riferendolo piuttosto ad un'adeguata soglia di sfruttamento⁷²⁹, ecco che i benefici sostanziali per i creatori certamente aumentano, potendo essi applicare il meccanismo di revoca dell'esclusività o di risoluzione ogniqualvolta lo sfruttamento dei diritti concessi si rivelasse insufficiente⁷³⁰. E sul punto si potrebbe discutere anche dell'esigenza di un implicito obbligo di promozione⁷³¹. D'altra parte, è ipotizzabile che questo secondo approccio più ampio possa a sua volta comportare inefficienze del meccanismo dal punto di vista applicativo, in termini di contenziosi, per la determinazione dell'adeguatezza della soglia di sfruttamento.

Inoltre, la discrezionalità offerta dal Legislatore europeo circa la possibilità di derogare contrattualmente al diritto in questione indebolisce pesantemente l'istituto, che, seppur offrendo un lieve vantaggio all'autore o performer, non esclude che l'intermediario avente più potere contrattuale possa imporre una clausola di deroga al diritto di revoca, vanificando così i fini lodevoli della direttiva CDSM.

Rispetto alle critiche di scarsa utilità mosse contro l'art. 22 CDSM, si potrebbero puntualizzare degli altri aspetti. Per prima cosa, la misurazione quantitativa ed economica del meccanismo di revoca non potrà mai essere paragonata a quella statunitense in termini di precisione. Infatti, pur non essendo un meccanismo automatico di *reversion*, non è soggetta a registrazione, come invece, ad esempio, la *termination* statunitense⁷³², ciò non permette quindi la profondità e la forza argomentativa delle analisi a questa relative⁷³³. Al più, per il futuro, si potranno

⁷²⁷ M. GRANIERI, *Right of revocation of authors and performers in the European online copyright directive*, cit., p. 135; F. GHIRETTI-F. MILANI, *Il nuovo "Statuto" di autori ed artisti nel mercato unico digitale*, in *Il Diritto Industriale*, cit., p. 349

⁷²⁸ V. *Supra*, Capitolo 1.9.

⁷²⁹ Cfr. *Supra* Capitolo 2.3.2.

⁷³⁰ *Ibid.*

⁷³¹ *Ibid.*

⁷³² 17 USC §203(a)(4).

⁷³³ Es., J. YUVARAJ *et al.*, *U.S. Copyright Termination Notices 1977–2020: Introducing New Datasets*, cit.

auspicare indagini ulteriori sull'applicazione individuale dell'istituto⁷³⁴. Non sarà comunque semplice valutare l'impatto indiretto della misura, poiché si può ragionevolmente presumere che la revoca non sia efficace solo nel momento in cui viene effettuata la "diffida a sfruttare", ma che questa, in quanto istitutiva di un obbligo di (adeguato) sfruttamento, abbia anche una forza propulsiva nelle modalità di sfruttamento e che possa, al contrario dissuadere da comportamenti passivi o inerti dell'intermediario. Una valutazione di questo aspetto, rischierebbe comunque di essere approssimativa, ma potrebbe avere luogo solo mediante un'analisi comparata sincronica e diacronica del fenomeno.

Infine, come già osservato per gli Stati Uniti⁷³⁵, è fondamentale che all'istituzione di tutele forti per i creatori, come l'art. 22 CDSM, si accompagni un sistema di supporto agli stessi nell'applicazione dei meccanismi a loro riservati, nonché la diffusione di una cultura giuridica sul tema. Pertanto, è d'uopo valorizzare il ruolo che enti del terzo settore, università e sindacati possono e devono avere nel consapevolizzare i creatori, così da non vanificare i risultati ottenuti sulla carta.

6. Un nuovo *droit moral*? Il valore del diritto di revoca per autori e pubblico

Dall'osservazione dei diversi meccanismi di *reversion* è possibile fare una riflessione più ampia sulla dogmatica del diritto d'autore, soprattutto in merito alla classificazione dei diritti d'autore e diritti connessi in diritti patrimoniali e diritti morali. In una prospettiva più ampia del concetto di *reversion*, infatti, rientrano anche diritti tradizionalmente definiti morali, come il diritto di pentimento⁷³⁶, quale, per

⁷³⁴ Ad esempio, mediante la somministrazione di questionari, come è stato fatto relativamente alla situazione contrattuale degli autori in M. KRETSCHMER *et al.*, *UK Authors' Earnings and Contracts 2018: A Survey of 50,000 Writers*, cit.

⁷³⁵ Cfr. *Supra* Capitolo 3.3., ultimo paragrafo.

⁷³⁶ Nella mappatura presente in CREATE, *Reversion Rights Resource Page – CREATE*, <<https://www.create.ac.uk/reversion-rights-resource-page/>>, cit., sono inserite tra le norme di *reversion* costituite da diritti morali, ad esempio, il §42 UrhG Tedesco e l'art. L-121-4 c.p.i. Francese. Curiosamente, non compaiono gli artt. 142 e 143 L.A., che, però, certamente rientrano nella categoria, per via della loro similitudine con i corrispondenti di altri Stati Membri.

autonomia, quello francese⁷³⁷, che, a differenza di quello italiano, non necessita del presupposto delle “*gravi ragioni morali*”⁷³⁸.

I diritti morali, in Italia, sono i diritti personalissimi dell'autore inalienabili, irrinunciabili e imprescrittibili, attribuiti all'autore *in quanto tale*⁷³⁹, mentre per darne una definizione più ampia ed internazionale, si può dire che siano diritti che proteggono interessi non economici o non patrimoniali dell'autore⁷⁴⁰. Su questo, si vede una delle più grandi differenze tra sistemi di *droit d'auteur* e sistemi di *copyright*, nel senso che i primi forniscono una maggiore tutela ai diritti morali, mentre i secondi sono più attenti alle esigenze di natura economica e di commercializzazione⁷⁴¹. Così, ad esempio, nel Regno Unito, sebbene i diritti morali non possano essere ceduti, la *Section 87 CDA* permette di rinunciarvi e questa sembra essere una prassi molto diffusa nell'editoria⁷⁴². Similmente, negli Stati Uniti la tutela dei diritti morali è limitata ed asimmetrica a seconda della tipologia di opera⁷⁴³. Solo per le arti visive, infatti, sono previsti i diritti di

⁷³⁷ C'è chi, invece, sembra separare questo tipo di diritti morali dai *reversion rights*, accostandoli, però, quanto ad effetti (ed inserendoli nella propria trattazione proprio nel contesto dei meccanismi di *reversion*): “*Article L. 121-4 of the French CPI includes two very specific provisions on the right to withdraw from an agreement or change the work: droit de retrait and droit de repentir. Such rights form part of the moral rights of authors and are not as such a contractual protection of the author, but might have the same result as the reversion right known in other legislations. They enable an author to depart from the terms of an assignment agreement for intellectual, aesthetic or moral reasons*”³⁴⁸. The rights to withdrawal (*droit de retrait*) and modification (*droit de repentir*) give the author the ability to correct or retract a work even after publication.” S. DUSOLLIER *et al.*, *Contractual arrangements applicable to creators: law and practice of selected Member States*, EU Parliament – Directorate-General for internal policies, p. 78.

⁷³⁸ V. *Supra*, Capitolo 1.9.2.

⁷³⁹ G. SPEDICATO, *Principi di diritto d'autore*, cit., p. 137 ss.

⁷⁴⁰ L. BENTLY *et al.*, *Intellectual property law*, cit., p. 285, che riprende J. GINSBURG, *Moral Rights in a Common Law System*, in *Entertainment Law Review*, 1990, p. 121.

⁷⁴¹ Sulla comparazione tra sistemi di *copyright* e *droit d'auteur* in materia di diritti morali si segnalano, tra i tanti: H. HANSMANN-M. SANTILLI, *Authors' and Artists' Moral Rights: A Comparative Legal and Economic Analysis*, in *The Journal of Legal Studies*, fasc. 26, 1, 1997, p. 95–143; N.W. NETANEL, *Alienability Restrictions and the Enhancement of Author Autonomy in United States and Continental Copyright Law*, in *Cardozo Law's Arts & Entertainment Law Journal*, fasc. 12, 1, 1994, p. 1–78; J.L. PIOTRAUT, *An Authors' Rights-Based Copyright Law: The Fairness and Morality of French and American Law Compared*, in *Cardozo Arts & Entertainment*, fasc. 24, 549, 2006, in cui, peraltro, l'Autore nota come all'esito di una comparazione tra il sistema statunitense e quello francese (ritenuto il sistema dei diritti morali per autonomia), l'attribuzione di un maggiore livello di protezione di questi non comporta necessariamente un maggiore livello di equità.

⁷⁴² S. STOKES, *Art and copyright*, Hart, Oxford, III ed., 2021, p. 77. Per un'analisi dei diritti morali nel Regno Unito, v. G. DORE, *Plagio e diritto d'autore: un'analisi comparata e interdisciplinare*, Wolters Kluwer CEDAM, Milano, 2021, p. 166 ss., mentre per una critica all'approccio inglese, I. A. STAMATOUDI, *Moral rights of authors in England: the missing emphasis on the role of creators*, in *Intellectual Property Quarterly*, fasc. 4, 1997, pp. 478–513.

⁷⁴³ Per un'analisi delle evoluzioni in tema di diritti morali negli Stati Uniti, si veda L. MOSCATI, *Diritti d'autore: storia e comparazione nei sistemi di civil law e di common law*, Giuffrè Francis Lefebvre, Milano, 2020, pp. 283-292.

paternità e integrità dell'opera introdotti con il Visual-Artists Rights Act 1990 (VARA)⁷⁴⁴. In proposito, Rigamonti osserva come rispetto al CDPA britannico, gli Stati Uniti abbiano sviluppato una disciplina giuridica dei diritti morali più integralista di quella inglese, ma separata e ristretta ad alcune tipologie di opere⁷⁴⁵. La minore tutela dei diritti morali in questi ordinamenti è possibile anche perché, sebbene questi siano previsti dall'art. 6-*bis* della Convenzione di Berna, l'art. 9(1) TRIPs prevede una deroga all'obbligatorietà della Convenzione proprio per l'articolo 6-*bis*⁷⁴⁶.

Un'ulteriore differenza sostanziale nell'approccio ai diritti morali, che si percepisce anche all'interno della stessa Unione Europea, a discapito dell'armonizzazione⁷⁴⁷, è quello tra teoria dualista e monista del diritto d'autore, per cui la prima (propria di molti Paesi, tra cui Italia⁷⁴⁸ e Francia) tratta i diritti patrimoniali in maniera separata e indipendente rispetto a quelli morali⁷⁴⁹, mentre la seconda (Germania e Austria⁷⁵⁰) ha un approccio unitario al diritto d'autore, cogliendone

⁷⁴⁴ L'Atto ha introdotto la nuova sezione 17 USC §106A. Per un'analisi del VARA v. C.P. RIGAMONTI, *Deconstructing Moral Rights*, in *Harvard International Law Journal*, fasc. 47, 2, 2006, p. 353–412, p. 404 ss. e G. DORE, *Experimenting with EU Moral Rights Harmonisation and Works of Visual Arts: Dream or Nightmare?*, in *Trento Law and Technology Research Paper*, n. 58, 2023, p. 5 ss.

⁷⁴⁵ "What is remarkable about the VARA is that it follows the moral rights orthodoxy much more closely than the CDPA, but only with respect to an exceptionally small group of works. The primary difference between the CDPA and the VARA is that the U.S. Congress chose to establish two different, mutually exclusive regimes instead of merely adding a second layer of protection on top of the common law. Works that qualify for protection under the VARA are exclusively governed by the newly enacted § 106A of the U.S. Copyright Act. Any rights visual artists may have had under the common law or under state statutes for works now protected by the VARA are no longer available." C.P. RIGAMONTI, *Deconstructing Moral Rights*, cit., p. 405.

⁷⁴⁶ C.M. CORREA, *TRIPs Agreement: copyright and related rights*, in *International Review of Intellectual Property and Competition Law*, fasc. 25, 4, 1994, pp. 543–552, p. 544, l'Autore parla in proposito di una soluzione "Berne-minus". V. anche C.M. CORREA, *Trade-related aspects of intellectual property rights: a commentary on the TRIPs agreement*, university press, Oxford, II ed., 2020, p. 108 ss.

⁷⁴⁷ K. DE LA DURANTAYE, *Dualist vs. Monist Approaches to Copyright within the European Union - an Obstacle to the Harmonization of Moral Rights?*, in Y. GENDREAU (a cura di), *Research Handbook on Intellectual Property and Moral Rights*, Edward Elgar Publishing Ltd, Cheltenham, 2023, disponibile in una versione precedente alla pubblicazione (30.08.2022) all'indirizzo <<https://ssrn.com/abstract=4572999>> . Sulla possibilità di armonizzare i diritti morali in UE, v. G. DORE, *Experimenting with EU Moral Rights Harmonisation and Works of Visual Arts: Dream or Nightmare?*, cit.

⁷⁴⁸ Anche in Italia, ci sono stati, però, teorici aderenti alla prospettiva monista, soprattutto è da ricordare Piola Caselli, che era riuscito ad inserire la propria visione nel testo legislativo del 1925, L. MOSCATI, *Diritti d'autore: storia e comparazione nei sistemi di civil law e di common law*, Giuffrè Francis Lefebvre, Milano, 2020, p. 213. Una narrazione diretta della questione è presente in E. PIOLA CASELLI, *Codice del diritto di autore: commentario della nuova legge 22 aprile 1941-19, N. 633 corredato dei lavori preparatori e di un indice analitico delle leggi interessanti la materia*, cit., p. 523 ss. Sulla precedente creazione giurisprudenziale del diritto morale d'autore mediante solidi argomenti interpretativi, si veda R. CASO, *La società della mercificazione e della sorveglianza: dalla persona ai dati: Casi e problemi di diritto civile*, cit., p. 159 ss.

⁷⁴⁹ *Ibid.*, p. 4, cfr. A. RAHMATIAN, *Copyright and Creativity*, cit., p. 205.

⁷⁵⁰ Un'analisi in tema per questi due ordinamenti è presente in J. PIERER, *Authors' Moral Rights after Death*, in *University of Vienna Law Review (VLR)*, fasc. 3, 2019, p. 1–41.

comunque i due aspetti⁷⁵¹. Le conseguenze di queste prospettive teoriche nei diversi ordinamenti sono evidenti nelle rispettive discipline relative alla circolazione dei diritti, sicché, per esempio, in Germania non sono possibili cessioni di diritti d'autore, neppure di quelli che in altri Paesi verrebbero definiti patrimoniali, potendone gli autori, al più, disporre per mezzo di licenze esclusive⁷⁵².

Secondo una metafora sovente utilizzata in Germania, il diritto d'autore può essere visto come un albero con due radici, cioè gli interessi economici e personali dell'autore, e con diversi rami (i singoli diritti) che si dispongono più vicini all'una o l'altra parte, oppure nel mezzo⁷⁵³. Questa immagine, così evocativa della complessità del diritto d'autore, appare del tutto in linea con le dottrine che enfatizzano la tutela che i diritti morali possono garantire anche agli interessi patrimoniali degli autori⁷⁵⁴.

Nel precedente capitolo si è riportata anche l'opinione di Granieri relativamente alla natura dell'art. 22 CDSM, ovvero che questo assuma un carattere "quasi-morale"⁷⁵⁵, lo stesso Autore, inoltre, mette in luce l'aspetto morale del mancato sfruttamento come "una mutilazione impropria e un'offesa allo spirito creativo dell'artista"⁷⁵⁶. In questo senso, il diritto di revoca per mancato sfruttamento, più di altri istituti evidenzia l'anacronicità di una prospettiva rigidamente dualista dei diritti d'autore. Spedicato osserva come il diritto di inedito possa essere considerato "il riflesso morale del diritto patrimoniale di pubblicazione dell'opera"⁷⁵⁷, puntualizzando il fatto che, in effetti,

⁷⁵¹ K. DE LA DURANTAYE, *Dualist vs. Monist Approaches to Copyright within the European Union - an Obstacle to the Harmonization of Moral Rights?*, cit., p. 7.

⁷⁵² Cfr. A. RAHMATIAN, *Copyright and Creativity*, cit., p. 203 ss.

⁷⁵³ K. DE LA DURANTAYE, *Dualist vs. Monist Approaches to Copyright within the European Union - an Obstacle to the Harmonization of Moral Rights?*, cit., p. 7, l'Autrice, parafrasando in inglese E. ULMER, *Urheber- und Verlagsrecht*, Springer, Berlin, Heidelberg, I ed., 1951, p. 69-70 scrive: "In his casebook from 1980, Ulmer likened copyright to a tree trunk with two roots: the author's economic interests and the author's intellectual/personality interests. The author's rights formed the tree's branches. Some of them drew their strength equally from both roots, others more from one or the other root."

⁷⁵⁴ Ad esempio, H. HANSMANN-M. SANTILLI, *Authors' and Artists' Moral Rights: A Comparative Legal and Economic Analysis*, in *The Journal of Legal Studies*, fasc. 26, 1, 1997, p. 95-143, nel quale vengono messe in luce soprattutto le "esternalità reputazionali"; J.H. MERRYMAN, *The Moral Right of Maurice Utrillo*, in *The American Journal of Comparative Law*, fasc. 43, 3, 1995, p. 445-454; C.P. RIGAMONTI, *The Conceptual Transformation of Moral Rights*, in *The American Journal of Comparative Law*, fasc. 55, 1, 2007, p. 67-122, "[...] moral rights scholarship could learn a great deal from contract law given that the protection of moral rights contractual settings is often less about rights of authors than it about distribution and paternalism in copyright." (p. 121).

⁷⁵⁵ M. GRANIERI, *Right of revocation of authors and performers in the European online copyright directive*, cit. p. 130, ma si ricorda che un'opinione analoga è espresso in R. CASO, G. DORE, *Academic Copyright, Open Access and the "Moral" Second Publication Right*, cit., p. 22.

⁷⁵⁶ M. GRANIERI, *Le «sopravvenienze tecnologiche» nella direttiva sul diritto d'autore on line e la prospettiva del quarto contratto*, in *Il Foro Italiano*, vol. 143, 1, Parte V, 2020, p. 11-17, p. 13.

⁷⁵⁷ G. SPEDICATO, *Principi di diritto d'autore*, cit., p. 140. Una posizione parzialmente simile è quella di Auteri (P. AUTERI, *Diritto di Autore*, cit., p. 690), che pur riconoscendo i dubbi dottrinali circa la natura del diritto di prima pubblicazione, sostiene che il diritto di pubblicazione non sia un diritto morale.

quest'ultimo diritto sia sistematicamente collocato tra i diritti morali in altri ordinamenti⁷⁵⁸.

Il diritto di revoca ex art. 22 CDSM dovrebbe essere posto proprio in questo contesto, poiché, in ultima analisi, oltre alle ragioni economiche dell'autore, finisce per tutelarne il rapporto con il pubblico, ma anche il controllo sull'immagine che l'autore vuole fornire di se stesso ai destinatari dell'opera⁷⁵⁹. Ciò perché, da una parte si può inserire tra i diritti che tutelano la scelta dell'autore sul *se* mostrare una parte di sé al pubblico (come il diritto morale di inedito⁷⁶⁰) e dall'altra anche sul *come* mostrarsi, in maniera non dissimile (ma opposta) al diritto di ritiro dell'opera dal commercio⁷⁶¹. Rispetto a questa seconda asserzione, si pensi all'autore di una pluralità di opere conosciute dal pubblico per il quale un'opera non sfruttata potrebbe modificare la percezione che il pubblico ha della figura dell'autore. Il diritto di revoca meriterebbe quindi di vedersi riconoscere i caratteri di inalienabilità, irrinunciabilità e imprescrittibilità.

In chiusura, conviene guardare il diritto di revoca non solo dal punto di vista degli autori, ma anche del pubblico. Infatti, è già stato osservato da diversi accademici come i meccanismi di *reversion* possano permettere un maggiore accesso ad opere di diverso tipo⁷⁶². Pertanto, una giustificazione dell'istituto che non sembra essere stata sufficientemente approfondita nel dibattito sul tema, è proprio quella del vantaggio per il pubblico. Questo, infatti, patisce le conseguenze negative del mancato sfruttamento, nel senso che perde la possibilità di accedere a creazioni già uscite dalla psiche dell'autore. Colui che esercita il diritto di revoca, perciò, può diventare, anche involontariamente, paladino del pubblico nell'opporvi al *gatekeeping* degli intermediari, liberando la propria opera. Peraltro, nelle mani dell'autore si pone altresì la possibilità di emancipare l'opera dalla logica del profitto, ricorrendo agli strumenti forniti dall'OA. Il meccanismo di revoca, dunque, è degno di essere valutato in Italia anche come una

⁷⁵⁸ *Ibid.*

⁷⁵⁹ Sulla questione del controllo dell'autore sul messaggio veicolato, L. ZEMER, *Moral Rights: Limited Edition*, in *Boston University Law Review*, fasc. 91, n. 4, 2011, p. 1519–1564, p. 1561.

⁷⁶⁰ Art. 24 L.A. Si noti il parallelismo del diritto di revoca con l'art. 24 co. 2 L.A.: "Qualora l'autore abbia fissato un termine per la pubblicazione, le opere inedite non possono essere pubblicate prima della sua scadenza.", si tratta di una situazione speculare, per cui il termine fissato (tramite la "diffida a sfruttare") è un termine massimo.

⁷⁶¹ Artt. 142 e 143 L.A., Bertani rispetto all'art. 142 osserva che questo protegge prevalentemente gli interessi personali dell'autore, ma non solo, essendo questo collegato anche al suo successo commerciale, M. BERTANI, *La disciplina del contratto di edizione nell'ordinamento italiano*, p. 41 (e n. 77).

⁷⁶² Si rimanda nuovamente a P.J. HEALD, *Copyright Reversion to Authors (and the Rosetta Effect): An Empirical Study of Reappearing Books*, cit.; R. GIBLIN, *A New Copyright Bargain? Reclaiming Lost Culture and Getting Authors Paid*, cit.; M. KRETSCHMER, *Short Paper: Copyright Term Reversion and the «Use-It-Or-Lose-It» Principle*, cit.

manifestazione della promozione della cultura *ex art. 9 Cost.* e di essere quindi valorizzato nonché auspicabilmente esteso, quantomeno a livello interpretativo.

CONCLUSIONI

Dall'analisi dei rapporti tra autori ed intermediari commerciali emergono chiari problemi per i creatori, nonché situazioni di svantaggio sotto diversi punti di vista. In effetti, già da un rapido vaglio di queste due figure nella storia del diritto d'autore, si evince il ruolo privilegiato degli editori e dei soggetti a questi assimilabili. Nello sviluppo delle tutele di questi, invero, si giustifica l'appellativo del diritto d'autore come "*diritto degli intermediari commerciali*"⁷⁶³. Eppure, per Kant il ruolo dell'editore è quello di "*portavoce autorizzato*"⁷⁶⁴, che permette all'autore di far raggiungere la sua opera, intesa come *discorso*, al pubblico.

Il disequilibrio tra le due categorie di soggetti è ravvisabile anche nella contemporaneità. Infatti, nonostante le teorie che cercano di vedere autori ed intermediari come fronte comune sul lato dell'offerta di prodotti creativi (c.d. teoria dell'*harmony of interests*), le peculiarità delle due categorie non permettono una totale *reductio ad unum*. Anzi, nei rapporti contrattuali tra la maggior parte degli autori e i rispettivi intermediari, è pacifica l'esistenza di uno sbilanciamento nel potere contrattuale, dovuto *in primis* al fatto che l'intermediario detenga i mezzi necessari per la disseminazione dell'opera. Altri fattori che contribuiscono al problema sono l'asimmetria informativa a favore degli intermediari, che meglio conoscono il valore delle opere, e la struttura dei mercati creativi, caratterizzata dalla sovrapproduzione e dallo schema *winner-takes-all*. Per di più, talvolta, è la stessa disciplina del diritto d'autore ad essere sbilanciata a favore degli intermediari commerciali. Questo rende gli autori, o almeno quelli che non sono *best-selling*, dei contraenti deboli, i quali sovente si trovano a dover accettare termini contrattuali a loro sfavorevoli. Dunque, ne discendono per i creatori ridotti introiti economici e uno scarso (o addirittura nullo) controllo sulla propria opera.

La disparità del potere contrattuale è una questione da tenere in seria considerazione, soprattutto poiché un esame delle principali industrie creative mette in luce la pluralità di contratti relativi al diritto d'autore, che aumentano di complessità con l'incremento del numero dei soggetti coinvolti nella filiera creativa. Situazioni critiche per gli autori, sia in termini meramente economici che di controllo sull'opera, sono rinvenibili nel mercato dell'editoria, così come, anche per i *performer*, nell'ambito della

⁷⁶³ R. CASO, *Il diritto umano alla scienza e il diritto morale di aprire le pubblicazioni scientifiche. Open Access, «secondary publication right» ed eccezioni e limitazioni al diritto d'autore*, cit., p. 8.

⁷⁶⁴ M.C. PIEVATOLO, *Approfondimento: il dibattito illuministico sul diritto d'autore in Germania*, cit.

musica e del cinema, in cui, peraltro, il Legislatore riserva un ruolo privilegiato ai produttori fonografici e cinematografici.

L'evoluzione tecnologica introduce in questo contesto ulteriori aspetti. Da una parte, nascono nuovi intermediari a cui i creatori sono assoggettati, cioè le piattaforme, che condividono con quelli tradizionali elementi comuni, ma che se ne distinguono oltre che per l'operare nell'ambiente digitale, anche per i peculiari modelli di *business*. D'altronde, però, emergono altresì nuove possibilità per gli autori, poiché essi possono creare un rapporto più diretto con il pubblico, realizzando il fenomeno della disintermediazione, ad esempio mediante il *self-publishing*. Questo permette agli autori di avere il controllo sulla propria opera e quindi di effettuare le scelte che ritengono più opportune; inoltre, tale paradigma può aumentare gli introiti dei creatori. La questione del controllo sull'opera è anche al centro della discussione sul diritto di ripubblicazione in *Open Access* per gli autori scientifici, inteso come diritto avente una componente morale dell'autore, cui corrisponde però anche un beneficio in termini di accesso aperto per il pubblico.

In alcuni casi il creatore può trovare una tutela nei contratti in situazioni a lui sconvenienti, qualora siano previste clausole *ad hoc* in suo favore. Tra queste, nella prassi, è possibile individuare la clausola *use-it-or-lose-it*, che supplisce all'ipotesi di mancato sfruttamento dell'opera permettendo all'autore di riottenere i diritti concessi o ceduti e quindi di disporne nuovamente. Il mancato sfruttamento è particolarmente grave se, estendendo il pensiero kantiano, lo si considera come interruzione del discorso tra autore e pubblico. Ciononostante, va da sé che il ridotto potere contrattuale dei creatori non consente di assicurarsi facilmente clausole di questo tipo nei contratti.

Per questo, si possono notare in diversi ordinamenti, differenti approcci all'intervento regolatorio sui contratti, che dipendono dalla tradizione giuridica e da quella che si ritiene essere la natura del diritto d'autore. Tra le numerose norme a tutela dell'autore-contraente debole, vi è la categoria dei *reversion rights*, ossia meccanismi per i quali, a fronte del verificarsi di una determinata situazione (*trigger*), l'autore può riottenere l'esercizio dei diritti da lui trasferiti all'intermediario. Anche nell'assetto normativo italiano precedente alla direttiva CDSM, si potevano trovare schemi inquadrabili in tale categoria. Di questi, molti ineriscono al contratto tipico di edizione (tra cui gli artt. 122, 124, 127, 128, 134 e 135 L.A.); altri riguardano i contratti di rappresentazione e di esecuzione (art. 140 L.A.), l'opera cinematografica (art. 50) ed infine è da includere il diritto di ritiro dell'opera dal commercio (artt. 142,143 L.A.). Tutti questi meccanismi, però, sono attivabili solamente in presenza di situazioni specifiche, persino per il diritto morale di cui agli artt. 142 e 143 L.A., poiché sono richieste "*gravi ragioni morali*".

È in questa mancanza di generalizzazione, nonché nella sbilanciata realtà contrattuale dei settori creativi che è intervenuta l'Unione Europea con l'art. 22 CDSM.

Nella discussione precedente all'emanazione della direttiva CDSM, l'art. 22 è passato particolarmente in sordina, perché oscurato dai dibattiti su altre norme in essa contenute. Anche all'interno del Capo 3 del Titolo IV, a cui appartiene, è probabilmente l'articolo di cui si è meno parlato, eppure sembra esserne parte integrante, poiché l'obiettivo del Capo sta proprio nell'intervenire a favore dei creatori (sia autori che *performer*) affinché essi possano trarre beneficio (economicamente) dai contratti di sfruttamento delle proprie opere, riconosciuta la situazione di disparità contrattuale nelle filiere creative.

Nello specifico, l'art. 22 non si indirizza soltanto agli autori, ma tale tutela è garantita anche agli artisti esecutori e interpreti (*performer*). In effetti, si nota un confine piuttosto sottile tra i due soggetti, che condividono nell'opera l'espressione della propria personalità, cui consegue l'attribuzione legislativa di diritti morali. Del resto, l'UE aveva già istituito con la Dir. 2011/77/UE un antesignano diritto di revoca riservato ai soli *performer* del settore fonografico, seppur meno incisivo dell'art. 22 CDSM.

Riassumendo il funzionamento dell'art. 22 CDSM, nei casi in cui il creatore abbia concesso una licenza esclusiva o abbia ceduto i propri diritti, il meccanismo consente loro di revocare l'esclusiva o "revocare" il contratto con l'intermediario in caso di mancato sfruttamento dell'opera, dopo un *lasso di tempo ragionevole*. La revoca, dalla cui disciplina sono esclusi i programmi per elaboratore, non è automatica e richiede al creatore di informare l'intermediario della volontà di esercitare il diritto, apponendo inoltre un *termine appropriato* per lo sfruttamento. L'articolo non è esente da criticità interpretative e applicative. Si possono menzionare al riguardo le ambiguità sugli aspetti temporali della disposizione, nonché le facoltà lasciate agli Stati Membri, come le libertà nella regolazione di specifiche tipologie di opere o nelle ipotesi di contributi di una pluralità di creatori. Le due questioni più scottanti sono, però, la definizione di mancato sfruttamento e l'eventuale derogabilità contrattuale.

Quanto al mancato sfruttamento, in dottrina, così come nei recepimenti nazionali, si oppongono due interpretazioni. La prima, più restrittiva, vede il mancato sfruttamento come un fatto oggettivo, assoluto. La seconda interpretazione, più estensiva, lo intende come sfruttamento inadeguato, ipotizzando una soglia minima di sfruttamento sotto la quale è possibile attivare il meccanismo. A sostegno della prospettiva più ampia vi sono solidi argomenti teleologici, poiché questa consente di realizzare una più forte tutela dei creatori e valorizza i benefici che l'istituto può comportare per il pubblico. Inoltre, l'articolo non tratta l'argomento degli usi digitali né

chiarisce se la norma imponga uno sfruttamento iniziale o continuato, sebbene sembri più coerente la seconda ipotesi.

Per quanto riguarda l'inderogabilità contrattuale, invece, il Legislatore europeo sembra essere stato meno incisivo per l'articolo 22 rispetto ad altri articoli del Capo 3, lasciando la facoltà agli Stati Membri di disporre che si possa derogare contrattualmente all'istituto solo nel caso di contratti collettivi. Ciò si giustifica sulla base dell'aumento di potere contrattuale in queste ipotesi, tuttavia, questo non dovrebbe sminuire la tutela del diritto di revoca, che dovrebbe, per realizzare il proprio scopo, essere interpretato anche quale norma di applicazione necessaria.

Tutti questi dubbi riducono l'armonizzazione del meccanismo e ne minano l'efficacia. Pertanto, si rende auspicabile, se non necessario, un intervento chiarificatore della disciplina, quantomeno a livello interpretativo. Quindi, in futuro, l'impatto del diritto di revoca potrebbe essere drasticamente ridotto o amplificato (realizzando a pieno la propria *ratio*) dalla CGUE.

Il recepimento italiano dell'art. 22 CDSM è stato piuttosto letterale nell'art. 110-*septies* L.A. e non ha usufruito della facoltà offerta dal legislatore europeo di prevedere regole *ad hoc* per valorizzare le peculiarità dei diversi settori creativi. Allo stesso modo, non ha colto né l'occasione di ampliarne l'applicabilità in un'ottica favorevole al pubblico, né di sciogliere i nodi interpretativi dell'art. 22.

Anzi, a questi si aggiunge, in sede di trasposizione, anche il dubbio sull'effettiva modalità di esercizio del diritto. Infatti, l'art. 110-*septies* permette la revoca dell'esclusiva o la risoluzione del contratto, rinviando per quest'ultima alle disposizioni del codice civile, senza però specificare a quale tipo di risoluzione si riferisca e se questa sia giudiziale o stragiudiziale. Il diritto di revoca italiano può essere visto come una nuova tipologia di risoluzione autonoma ispirata al modello della risoluzione per inadempimento (art. 1453 – 1462 c.c.) con la variante della "diffida a sfruttare". Sulla necessità di ricorrere all'Autorità Giurisdizionale, in verità, un'esegesi letterale propenderebbe nel senso a questo favorevole, tuttavia, di nuovo, un'interpretazione teleologica suggerirebbe l'opposto, per non gravare sul creatore.

L'unica sentenza che finora tocca (o meglio, sfiora) il tema, cioè Trib. Firenze n. 1094/2023, non chiarisce molti aspetti dibattuti dell'art. 110-*septies*, limitandosi a riconoscerne l'irretroattività. Se non altro, però, nell'argomentazione della Corte il mancato sfruttamento viene giustamente distinto dall'inadempimento, lasciando intendere che l'obbligo di sfruttamento introdotto con l'articolo sia continuato e non meramente iniziale. Anche in Italia, comunque, sarà cruciale l'interpretazione dell'istituto che verrà adottata dalle Corti.

Il diritto di revoca ex art. 22 CDSM risponde alla definizione di *reversion right*, poiché, a fronte del mancato sfruttamento (*trigger*), il creatore riottiene la possibilità di esercitare il proprio diritto (tramite revoca dell'esclusiva o risoluzione del contratto). Per questa ragione un'analisi comparata dei meccanismi di *reversion* è utile a valutare le criticità dell'ancora giovane art. 22.

Tra gli Stati Membri dell'UE, già da prima della direttiva CDSM il panorama di meccanismi di retroversione è ricco e variegato, soprattutto in considerazione dell'ampiezza del concetto di *reversion*. Molti ordinamenti dispongono di norme attivate da situazioni specifiche (*trigger*) e se ne rileva la mancata uniformazione, se non per il diritto dei *performer* introdotto con la *Term directive*. Tra le varie "classi" di *reversion*, che includono persino certi diritti morali, due sottocategorie risultano di particolare interesse: le retroversioni il cui *trigger* sta nella modalità (o nella mancanza) di uso e quelle su base temporale.

È a questa seconda categoria che appartengono i *termination rights* statunitensi (§203 e §304 17 USC) che si devono in parte all'influenza dello *Statute of Anne* britannico. Il meccanismo di cui al §203, condivide con l'art. 22 CDSM la *ratio* di tutela degli interessi patrimoniali dell'autore (nel caso americano, più esplicitamente, anche della famiglia dell'autore), ma rispetto a quello europeo è molto più articolato, nel bene e nel male. Da una parte, infatti, la disposizione specifica nel dettaglio i soggetti legittimati e le sue modalità applicative, le quali, riassumendo, consistono in una notificazione alla controparte, da depositare anche presso il *Copyright Office*, cui segue la *termination* del contratto dopo trentacinque anni dalla sua stipulazione. D'altra parte, però, la complessità si ripercuote in difficoltà operative per gli autori e la giurisprudenza si trova a dover affrontare gli aspetti più critici della norma, ossia: l'esclusione dei *works made for hire*, l'eccezione per i *derivative works* e l'inderogabilità contrattuale (in parte affievolita).

Risulta più curiosa l'esperienza storica britannica. È al Regno Unito che si deve, in effetti, il primo esemplare di *reversionary copyright*, ma al momento, con l'eccezione del diritto europeo di revoca per i *performer* fonografici, nell'ordinamento britannico non vi sono altri meccanismi di retroversione. Nel modello britannico, che si è presentato per due volte nella storia giuridica inglese, la *reversion* dei diritti era attivata su base temporale e automaticamente. Oggi, questa norma permane solo quale relitto storico applicabile ad opere molto risalenti nel tempo. Gli autori, tuttavia, dispongono di una parziale tutela tramite il diritto della concorrenza e, ancor di più, dalle dottrine del diritto generale dei contratti. Tra tutte, quella che appare più rilevante per il caso di mancato sfruttamento anche su opere creative, è la *doctrine of restraint of trade*, la quale rende inefficaci i contratti che restringono in maniera ingiustificata l'attività

economica di un contraente. Ciononostante, tali misure di protezione contrattuale non sembrano essere sufficienti. Per questo, è in corso una discussione a livello legislativo per l'introduzione di un nuovo meccanismo di *reversion* limitato al settore musicale ed ispirato al modello della *termination* statunitense.

Come il Regno Unito, per ragioni storiche di vicinanza, anche Australia e Nuova Zelanda hanno attraversato un iter piuttosto simile, trovandosi ad abolire le proprie retroversioni. Al contrario, il Canada mantiene un meccanismo di *reversion* automatico, curiosamente computato dalla morte dell'autore. Tuttavia, si sta discutendo una possibile riforma, anche in questo caso andando nella direzione dei *termination rights* statunitensi.

Dalla comparazione emergono due macrocategorie di critiche al diritto di revoca. Molti sostengono che i meccanismi di *reversion*, o in generale l'attribuzione di "troppi diritti" agli autori, possano comportare un effetto domino che finisce per danneggiare anche gli stessi autori. Ciò è dovuto, alla stipulazione, da parte degli intermediari, di un minor numero di contratti nonché di clausole inizialmente meno vantaggiose per gli autori, al fine di attuire il proprio rischio. All'opposto, alcuni biasimano le norme *use-it-or-lose-it* come quella dell'art. 22 CDSM per la loro scarsa utilità pratica, soprattutto grazie alle potenzialità dell'ambiente digitale, che riduce l'investimento necessario per lo sfruttamento.

In conclusione, però, è possibile smentire queste critiche enfatizzando almeno tre profili del diritto di revoca europeo che meritano di dare a questo la giusta dignità e di valutarne una desiderabile estensione.

Il primo aspetto risponde alla critica dello scarso beneficio pratico ed economico che si può trarre dall'art. 22. In verità, l'utilità della norma per gli autori è strettamente collegata alla sua trasposizione ed interpretazione, soprattutto per l'inderogabilità, ma ancor di più nella valutazione della nozione di mancato sfruttamento. Infatti, solo un'interpretazione del concetto come *sfruttamento adeguato e continuato* può fornire ai creatori un'efficace tutela, anche patrimoniale. Non resta che aspettare di capire come questo sarà trattato dalle Corti, auspicandone un'esegesi estensiva.

Il secondo pregio dell'istituto è di natura politica, almeno sotto tre ordini di ragionamento. Il Legislatore europeo ha effettivamente compiuto un passo avanti nel processo di armonizzazione del diritto d'autore, introducendo nel variegato panorama europeo di *reversion rights* un meccanismo generale. Certo, l'indeterminatezza dell'articolo non facilita l'armonizzazione, ma su questo, come già osservato, potrebbe essere essenziale un intervento interpretativo della CGUE.

Inoltre, almeno nel Capo 3 della Direttiva, è chiara la scelta politica del Legislatore di attivarsi in favore dei creatori quali contraenti deboli, predisponendo un articolato sistema di tutele di cui il diritto di revoca è solo un tassello. La norma, infatti, deve essere contestualizzata e letta in combinato disposto con gli altri articoli del Capo, *in primis* con l'art. 19 relativo all'obbligo di trasparenza. Il valore di questo approccio legislativo si percepisce ancor di più comparandolo con gli ordinamenti in cui la *freedom of contracts* e la *sanctity of contract* sono quasi intoccabili. Da tale comparazione, si può ritenere che il Capo 3 sia in linea con la tradizione continentale del diritto d'autore (si pensi alla tutela dei diritti morali) e che ne costituisca un coronamento sul piano anche economico, seppur non in maniera ineccepibile.

Sempre relativamente alla rilevanza dell'art. 22 CDSM nella *policy* europea, il pubblico può essere l'ulteriore beneficiario del meccanismo, poiché esso permette l'accesso ad opere che per il mancato sfruttamento resterebbero sconosciute. In Italia, quindi, la norma sembra costituire un'espressione della promozione della cultura ex art. 9 Cost. Oltretutto, non è da escludere che il creatore, esercitato il diritto di revoca, non sia interessato a percepire compensi dall'opera e opti, ad esempio, per la pubblicazione in *Open Access*.

In ultima analisi, l'istituto in esame rappresenta un lampante esempio della crisi del sistema dualistico del diritto d'autore, nella *summa divisio* tra diritti morali e diritti patrimoniali. Infatti, il diritto di revoca permette di scardinare questa concezione per via del suo doppio profilo morale e patrimoniale, che fa di questo un diritto "*quasi morale*"⁷⁶⁵. L'aspetto più personale dell'art. 22 non è stato colto a livello europeo, ma consiste proprio nella dimensione di controllo che i creatori possono riottenere sulla propria opera, intesa in senso kantiano come discorso con il pubblico. Ciò comporta, quindi, anche un maggiore controllo dell'immagine che l'autore vuole dare di sé.

In conclusione, sembrano esserci i presupposti per insistere nella direzione dell'ampliamento del meccanismo di cui all'art. 22 CDSM rendendolo un diritto inderogabile, irrinunciabile e imprescrittibile dei creatori a riottenere il controllo della propria opera in caso di suo sfruttamento inadeguato, così da riequilibrare, almeno in parte, la bilancia dei poteri contrattuali contro lo strapotere degli intermediari commerciali nelle industrie creative.

⁷⁶⁵ M. GRANIERI, *Right of revocation of authors and performers in the European online copyright directive*, cit., p. 130.

GIURISPRUDENZA CITATA

GIURISPRUDENZA UE

CGUE, 1 dicembre 2011, C-145/10, *Eva-Maria Painer contro Standard VerlagsGmbH e altri*.

CGUE, 1 marzo 2012, Causa C-604/10, *Football Dataco v. Yahoo*, 2012, opinione dell'avvocato generale Paolo Mengozzi (15 dicembre 2011).

CGUE, 23 gennaio 2014, Causa C-355/12, *Nintendo Co. Ltd e altri contro PC Box Srl e 9Net Srl*.

CGUE, 7 agosto 2018, C-161/17, *Land Nordrhein-Westfalen contro Dirk Renckhoff*.

CGUE, 12 settembre 2019, C-683/17, *Cofemel – Sociedade de Vestuário SA contro G-Star Raw CV*.

CGUE, 11 giugno 2020, C-833/18, *SI e Brompton Bicycle Ltd contro Chedech / Get2Get*.

CGUE, 17 giugno 2021, Causa C-597/19, *Mircom International Content Management & Consulting (MICM) Limited contro Telenet BVBA*.

GIURISPRUDENZA ITALIANA

Cass. Civ., Sez. I, 9 agosto 1983, n. 5317.

Cass. Civ., Sez. I, 19 dicembre 1996, n. 11343.

Cass. Civ., Sez. I, 23 giugno 1998, n. 6239

Cass. Civ., Sez. I, 11 dicembre 1998, n. 12503.

Cass. Civ., Sez. I, 17 maggio 2013, n. 12086.

Consiglio di Stato sez. VI, 25 gennaio 2007, n. 270.

App. Milano, 30 giugno 1995, *Soc. Mondadori ed. c. Soc. Kubrik*, in *Dir. Industriale*, 1996.

App. Milano, 30 giugno 1995, *Soc. Mondadori ed. c. Soc. Made in Italy*, in *Dir. Autore*, 1995.

Trib. Roma, sez. XII, 24 ottobre 2018, n. 20430.

Trib. Milano Sez. spec. Impresa, 9 marzo 2020, n. 2063.

Trib. Firenze, 12 Aprile 2023, n. 1094.

GIURISPRUDENZA DI ALTRI ORDINAMENTI

CANADA:

Anne of Green Gables Licensing Authority v Avonlea Traditions Inc. (2000) 4 CPR (4th) 289 (Ont SCJ).

REGNO UNITO :

Millar v. Taylor (1769) 4 Burr. 2303.

Donaldson v. Becket (1774) *Hansard*, 1st ser., 17 (1774): 953-1003.

Carnan v. Bowels, (1786) 29 Eng. Rep. 45.

Petrofina (Great Britain) Ltd. v. Martin [1966] Ch 146.

Schroeder Music Publishing Co. v. Macaulay [1974] 1 WLR 1308.

Panayiotou v. Sony Music Entertainment [1994] EMLR 229.

Zang Tumb Tumb v. Holly Johnson [1993] EMLR 61.

Royal Bank of Scotland v. Etridge [2002] 2 AC 773.

Crosstown Music Company 1, LLC v Rive Droite Music Limited, Mark Taylor and Paul Barry [2010] EWCA Civ 1222, 2 Novembre 2010.

Gloucester Place Music Ltd v. Le Bon, [2016] EWHC 3091 (Ch), [2017] FSR 27 (Eng.).

Hebden v Domino Recording Co Ltd [2022] EWHC 74 (IPEC).

STATI UNITI:

Millis Music, Inc. v. Snyder, 469 U.S. 153, 1985.

Penguin Group (USA) Inc. v. Steinbeck, 537 F.3d 193, 204 (2d Cir. 2008).

Scorpio Music S.A. v. Victor Willis, No. 11-cv-1557 BTM (RBB) (S.D. Cal. 7 Maggio 2012).

Marvel Characters, Inc. v. Kirby, No. 11-3333 (2d Cir. 2013).

The Ray Charles Found. v. Robinson, No. 13-55421 (9th Cir. 2015).

Ennio Morricone Music Inc. v. Bixio Music Group Ltd, 936 F.3d 69 (2d Cir. 2019).

BIBLIOGRAFIA E SITOGRAFIA

ABDO K. - MATSON T. - ABDO J., *Termination of Music Copyright Transfers: The Renegotiation Reality*, in *Landslide*, fasc. 11, 2, 2018, p. 25–29.

AGCM, *Imposta a Meta la ripresa delle trattative con Siae. Di nuovo disponibili per gli utenti i contenuti musicali su Facebook e Instagram*, Roma, 21 aprile 2023, <<https://www.agcm.it/media/comunicati-stampa/2023/4/A559->>, <<https://www.agcm.it/dotcmsdoc/allegati-news/A559%20proc%20caut.pdf>>.

AGUILAR A., *'We want Artists to be Fully and Fairly Paid for their Work': Discourses on Fairness in the Neoliberal European Copyright Reform*, in *JIPITEC*, fasc. 9, 2, 2018.

AGUILAR A., *The New Copyright Directive: Fair remuneration in exploitation contracts of authors and performers - Part II, Articles 20-23*, in *Kluwer Copyright Blog*, 2019 <<https://copyrightblog.kluweriplaw.com/2019/08/01/the-new-copyright-directive-fair-remuneration-in-exploitation-contracts-of-authors-and-performers-part-ii-articles-20-23/>>.

AISA, *Proposta di modifica alla legge italiana sul diritto d'autore*, AISA - Associazione italiana per la promozione della scienza aperta, s.d. (2016), <<https://aisa.sp.unipi.it/attivita/diritto-di-ripubblicazione-in-ambito-scientifico/novella/>>.

ALTER L.A., *Termination of Transfers under the U.S. Copyright Act*, in *Entertainment and Sports Lawyer*, fasc. 33, 3, 2016, p. 32–50.

ALVISI C., *L'equità dei compensi per lo sfruttamento delle risorse di proprietà intellettuale*, in *AIDA. Annali italiani del diritto d'autore, della cultura e dello spettacolo*, fasc. 30, 2021, pp. 158–177.

AMAZON KINDLE DIRECT PUBLISHING, *Autopubblicazione*, Amazon Kindle Direct Publishing, s.d. <https://kdp.amazon.com/it_IT/publish>.

AMAZON KINDLE DIRECT PUBLISHING, *Distribuzione estesa*, Amazon Kindle Direct Publishing, s.d. <https://kdp.amazon.com/it_IT/help/topic/GQTT4W3T5AYK7L45>.

AMAZON KINDLE DIRECT PUBLISHING, *Opzioni royalty per gli eBook*, Amazon Kindle Direct Publishing, s.d. <https://kdp.amazon.com/it_IT/help/topic/G200644210>.

AMAZON KINDLE DIRECT PUBLISHING, *Royalty delle versioni cartacee*, Amazon Kindle Direct Publishing, agg. 2023, <https://kdp.amazon.com/it_IT/help/topic/G201834330>.

AMAZON, *Amazon Original Series & Movies Press Site | Amazon Studios*, Amazon Studios, s.d., <<https://press.amazonstudios.com/us/en>>.

AMERINE M.C., *The fragility of freelancing: The impact of copyright law on modern journalism*, in BONADIO E. - SAPPA C. (a cura di), *The subjects of literary and artistic copyright*, Elgar, Cheltenham, 2022.

ANDERSON M., *Automatic reversion clauses in copyright assignments: do they work?*, in *Journal of Intellectual Property Law & Practice*, fasc. 6, 4, 2011, p. 217–219.

ANGELOPOULOS C., *EU Copyright Reform: Outside the Safe Harbours, Intermediary Liability Capsizes into Incoherence*, *Kluwer Copyright Blog*, 2016, <<http://copyrightblog.kluweriplaw.com/2016/10/06/eu-copyright-reform-outside-safe-harbours-intermediary-liability-capsizes-incoherence/>>.

ANGELOPOULOS C., *Study on EU copyright and related rights and access to and reuse of scientific publications, including open access: exceptions and limitations, rights retention strategies and the secondary publication right*, Directorate-General for Research and Innovation (European Commission), Publications Office of the European Union, 2022, <<https://op.europa.eu/en/publication-detail/-/publication/884062d5-1145-11ed-8fa0-01aa75ed71a1/language-en>>.

ANSELMINI L., *Commento alla sentenza CGUE, 17 Giugno 2021, 17 giugno 2021, Causa C-597/19, Mircom International Content Management & Consulting (MICM) Limited contro Telenet BVBA*, in *AIDA Annali italiani del diritto d'autore, della cultura e dello spettacolo*, vol. 30, 2021, pp. 580-587.

ANSON W.R., BEATSON J. (a cura di), *Anson's law of contract*, Oxford university press, Oxford, XXVII ed., 1998.

ANTONIAZZI S., *Musei pubblici, modelli giuridici di gestione*, Editoriale scientifica, Napoli, 2022.

ARISI M., *Riproduzioni di opere d'arte visive in pubblico dominio: l'articolo 14 della Direttiva (EU) 2019/790 e la trasposizione in Italia*, in *Aedon rivista di arti e diritto online*, fasc. 1, 2021.

ARMSTRONG T., *Shrinking the Commons: Termination of Copyright Licenses and Transfers for the Benefit of the Public*, in *Faculty Articles and Other Publications*, University of Cincinnati – College of Law, 2010.

ARNOLD R., *The need for a new Copyright Act: a case study in law reform*, in *Queen Mary Journal of Intellectual Property*, fasc. 5, 2, 2015, p. 110–131.

ARNOLD R. - GINSBURG J., *Comment: Foreign Contracts and U.S. Copyright Termination Rights: What Law Applies?*, in *Columbia Journal of Law & the Arts*, 437, 2020.

Art for Art's Sake: Its Fallacy and Viciousness, in *The Art World*, fasc. 2, 2, 1917, p. 98–102.

ASSOCIAZIONE ITALIANA EDITORI (AIE), *Rapporto sullo stato dell'editoria in Italia 2023*, AIE, 2023

<<https://www.aie.it/Cosafacciamo/Studiericerche/Approfondimento.aspx?IDUNI=jfkp0q1jzebp054rej0dzzde9207&MDId=17800&Skeda=MODIF105-9398-2023.10.18>>.

ASTBURY R., *The Renewal of the Licensing Act in 1693 and its Lapse in 1695*, in *The Library*, fasc. s5-XXXIII, 4, 1978, pp. 296–322.

ATTOLICO L., *L'equa remunerazione degli autori ed artisti*, in PAPA A. (a cura di), *Il diritto d'autore nell'era digitale*, Giappichelli, Torino, 2019.

AUDIOCOOP, *SCHEMA DI DECRETO LEGISLATIVO, RECANTE: Attuazione della direttiva (UE) Direttiva (UE) 2019/790 del Parlamento europeo e del Consiglio sul diritto d'autore e sui diritti connessi nel mercato unico digitale*, in *MEI – Meeting degli Indipendenti*, 13 luglio 2021, <<https://meiweb.it/2021/07/13/schema-di-decreto-legislativo-recante-attuazione-della-direttiva-ue-direttiva-ue-2019790-del-parlamento-europeo-e-del-consiglio-sul-diritto-dautore-e-sui-diritti-connessi-nel-mercato-unico-di/>>.

AUTERI P., *Diritto di Autore*, in P. AUTERI et al., *Diritto industriale: proprietà intellettuale e concorrenza*, Giappichelli, Torino, VI ed., 2020.

BALDWIN P., *From Royal Privilege to Literary Property: a common start to copyright in the Eighteenth Century*, in *The Copyright Wars*, Princeton University Press, 2014, pp. 53–81.

BALGANESH S., *The Uneasy Case Against Copyright Trolls*, in *Southern California Law Review*, vol. 86, 2013, p. 723–781.

BALKWILL R., *Managing Intellectual Property in the Book Publishing Industry*, World Intellectual Property Organization, Geneva, Svizzera, 2007.

BALZANI D. - MAGRI G., *Manuale di organizzazione, diritto e legislazione dello spettacolo*, Giappichelli, Torino, 2019.

BARONTINI C., *Soggetti e persone giuridiche nel mondo dello spettacolo*, in DELL'AVERSANA F. - ALBORE A. (a cura di), *Manuale di diritto delle arti e dello spettacolo*, PM edizioni, Varazze (SV), 2016.

BARR K. et al., *The re-intermediation of the music industries value chain: market definition, streaming gatekeepers and the control of data*, in *European Intellectual Property Review*, fasc. 44, 6, 2022, p. 317–322.

BARTOW A., *Using the Lessons of Copyright's Excess to Analyze the Political Economic of Section 203 Termination Rights Symposium: Copyright's Excess*, in *Texas A&M Journal of Property Law*, fasc. 6, 1, 2020, p. 23–36.

BATELLI E. (a cura di), *Diritto privato dello spettacolo: opere, contratti, tutele*, Giappichelli, Torino, 2020.

BATELLI E., *Il rapporto di lavoro nel settore dello spettacolo*, in BATELLI E. (a cura di), *Diritto privato dello spettacolo: opere, contratti, tutele*, Giappichelli, Torino, 2020.

BATELLI E., *le opere teatrali*, in BATELLI E. (a cura di), *Diritto privato dello spettacolo: opere, contratti, tutele*, Giappichelli, Torino, 2020.

BEALE H. et al., *Cases, materials and text on contract law*, Hart, Oxford, III ed., 2019.

BELLANI V. - CHIMIENTI L., *Il diritto di autore nella prassi contrattuale: dottrina, giurisprudenza e formulario*, Giuffrè, Milano, II ed., 2010.

BELLIA M. - MOSCON V., *Academic authors, copyright and dissemination of knowledge: A comparative view*, in BONADIO E. - SAPPÀ C., *The subjects of literary and artistic copyright*, Elgar, Cheltenham, 2022.

BELLONI A., *Uberization: Il potere globale della disintermediazione*, Egea, 2017.

BENATTI F., *Art. 22 – Diritto di revoca*, in GABRIELLI E. (diretto da), *Commentario del Codice Civile*, VALENTINO D. (a cura di), *Dei singoli contratti, Leggi collegate*, vol. III, 2020.

BENJAMIN W., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Valagussa F. (a cura di), trad. Filippini E., Einaudi, 2014. Ed. originale: BENJAMIN W., *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Suhrkamp Verlag, Berlin, 1936.

BENTLY L. - GINSBURG J. C., «*The Sole Right... Shall Return to the Authors*»: *Anglo-American Authors' Reversion Rights from the Statute of Anne to Contemporary U.S. Copyright*, in *Berkeley Technology Law Journal*, fasc. 25, 3, 2010, p. 1475–1599.

BENTLY L. –SHERMAN B. –GANGJEE D. –JOHNSON P., *Intellectual property law*, Oxford University Press, Oxford, V ed., 2018.

BERTANI M., *L'evoluzione dei rapporti tra autori, artisti e fonografici*, in *IDA-Il diritto d'autore*, fasc. 65, 1994, p. 194–231.

BERTANI M., *Impresa culturale e diritti esclusivi*, Giuffrè, Milano, 2000.

BERTANI M., *Videoclip, opere audiovisive e diritto d'autore*, in *AIDA. Annali italiani del diritto d'autore, della cultura e dello spettacolo*, fasc. XI, 2002, p. 362–374.

BERTANI M., *Il contratto di edizione dalla lex mercatoria alla tipizzazione legale*, in *AIDA. Annali italiani del diritto d'autore, della cultura e dello spettacolo*, fasc. XVIII, 2009, p. 258–281.

BERTANI M., *Il contratto di edizione*, in *BOCCHINI et al., I contratti di somministrazione e di distribuzione*, UTET giuridica, Torino, 2011.

BERTANI M., *Tra paternalismo ed autonomia negoziale: il nuovo assetto dei rapporti fra autore, artista ed impresa culturale nel digital single market*, in *Orizzonti del Diritto Commerciale*, 2, 2020, p. 453–518.

BERTANI M., *La concretizzazione delle clausole generali sulla proprietà intellettuale*, in *AIDA. Annali italiani del diritto d'autore, della cultura e dello spettacolo*, vol. 30, 2021, p. 24–51.

BERTANI M., *La disciplina del contratto di edizione nell'ordinamento italiano*, s.d., p. 1, accessibile all'indirizzo <https://www.biblioteca.unitn.it/alfresco/download/workspace/SpacesStore/7b3f9860-d711-475a-886f-d6d7ab922ca1/disciplina_contratto_edizione.pdf>.

BIANCA C.M., *Diritto Civile - Vol. 3: Il Contratto*, Giuffrè, Milano, 2019.

BINDA F. -CASO R., *Il diritto umano alla scienza aperta*, Trento LawTech Research Paper, n. 41, 2020.

BLANKENHEIMER A.R., *Of Rights and Men: The Re-Alienability of Termination of Transfer Rights in Penguin Group v. Steinbeck*, in *Berkeley Technology Law Journal*, fasc. 24, 1, 2009, p. 321–340.

BONADIO E. –SIMON A., *Publishers and Copyright*, in BONADIO E. - SAPPA C., *The subjects of literary and artistic copyright*, Elgar, Cheltenham, 2022.

BOSHER H., *Copyright in the Music Industry: A Practical Guide to Exploiting and Enforcing Rights*, Edward Elgar Publishing, 2021.

BOSHER H., *Removing songs from Spotify could breach label's duty to exploit: Four Tet v Domino*, *The IPKat*, 19 Aprile 2022, accessibile sul sito <<https://ipkitten.blogspot.com/2022/04/removing-songs-from-spotify-could.html>>.

BOSHER H., *The UK economics of music streaming inquiry*, in *Entertainment Law Review*, fasc. 33, 2, 2022, p. 50–56.

BOSSI L., *An Interpretation of Articles 18-23 of Directive (EU) 2019/790: Open Issues in Contractual Copyright and Related Rights Law*, in *GRUR International*, fasc. 72, 6, 2023, p. 527–537.

BOWREY K., *Print Capitalism Meets Hollywood. The Work Of Industrial Authorship* in BOWREY K., *Copyright, Creativity, Big Media and Cultural Value: Incorporating the Author*, Routledge, London, 2020.

BOYER M., *The Revision of the Canadian Copyright Act: An Economic Analysis*, in *CIRANO Working Paper 2020s-68*, Université de Montréal, 2020, disponibile all'indirizzo <<https://ssrn.com/abstract=3753010>>.

BROUDY R., *Remastering Termination Rights: Why Remastered Sound Recordings Should Never Be Considered Derivative Works as to Circumvent Copyright Termination Comments*, in *George Mason Law Review*, fasc. 27, 3, 2019, p. 939–968.

BRUNER R., *Here's Why Taylor Swift Is Re-Releasing Her Old Albums*, *Time*, 25 marzo 2021 (aggiornato il 27 ottobre 2023) <<https://time.com/5949979/why-taylor-swift-is-rerecording-old-albums/>>.

BUCCAFUSCO C. - GARCÍA K., *Pay-to-Playlist: The Commerce of Music Streaming*, in *UC Irvine L.Aw Review*, fasc. 12, 3, 2022.

BURA A., *L'equa remunerazione di autori e artisti ed impatto sul diritto dei contratti*, in LAVAGNINI S. (a cura di), *Il diritto d'autore nel mercato unico digitale: direttiva (UE) 2019/790 e d.lgs. n. 177/2021 di recepimento*, Giappichelli, Torino, 2022.

CABRERA N. –OSTROFF J. –SCHOFIELD B. – SAMUELSON LAW, TECHNOLOGY, AND PUBLIC POLICY CLINIC, *Understanding Rights Reversion: When, Why, & How to Regain Copyright and Make Your Book More Available*, Authors Alliance - Berkley Law (University of California, Samuelson

Law, Technology & Public Policy Clinic), 2015, disponibile all'indirizzo <<https://www.authorsalliance.org/resources/rights-reversion-portal/>>.

CALABI G., *La circolazione dell'opera d'arte: profili sostanziali*, in LIBERATI BUCCIANI G. (a cura di), *L'opera d'arte nel mercato: principi e regole*, Giappichelli, Torino, 2019.

CANADA HOUSE OF COMMONS, "Shifting Paradigms – Report of the Standing Committee on Canadian Heritage – Julie Dabrusin, Chair", maggio 2019, disponibile all'indirizzo <<https://www.ourcommons.ca/Content/Committee/421/CHPC/Reports/RP10481650/chpcrp19/chpcrp19-e.pdf>>.

CANADA HOUSE OF COMMONS, "Statutory Review of the Copyright Act – Report of the Standing Committee on Industry, Science and Technology – Dan Ruimy, Chair", giugno 2019, disponibile all'indirizzo <<https://www.ourcommons.ca/Content/Committee/421/INDU/Reports/RP10537003/indurp16/indurp16-e.pdf>>.

CAREDDA V., *Autoresponsabilità e autonomia privata*, Giappichelli, Torino, 2004.

CAREDDA V., *Concorso del fatto colposo del creditore*, Giuffrè Francis Lefebvre, Milano, II ed., 2020.

CARRARO W. - LONGHINI S. - UNNIA F. - BELLOMO G., *Internet e diritto d'autore: la direttiva copyright e la sua applicazione in Italia*, Giuffrè Francis Lefebvre, Milano, 2022

CASO R., *Digital rights management: il commercio delle informazioni digitali tra contratto e diritto d'autore*, CEDAM, Padova, 2004.

CASO R. (a cura di), *Pubblicazioni scientifiche, diritti d'autore e open access: atti del convegno tenuto presso la Facoltà di Giurisprudenza di Trento il 20 giugno 2008*, Università di Trento. Dipartimento di scienze giuridiche, Trento, 2009.

CASO R., *L'Open Access alle pubblicazioni scientifiche: una nuova speranza*, in CASO R. (a cura di), *Pubblicazioni scientifiche, diritti d'autore e open access: atti del convegno tenuto presso la Facoltà di Giurisprudenza di Trento il 20 giugno 2008*, Università di Trento. Dipartimento di scienze giuridiche, Trento, 2009.

CASO R., *Alle origini del copyright e del droit d'auteur: spunti in chiave di diritto e tecnologia*, in IZZO U., *Alle origini del copyright e del diritto d'autore: tecnologia, interessi e cambiamento giuridico*, Carocci, Roma, 2010.

CASO R., *La rivoluzione incompiuta: la scienza aperta tra diritto d'autore e proprietà intellettuale*, Ledizioni, Milano, 2020.

CASO R., *La società della mercificazione e della sorveglianza: dalla persona ai dati: Casi e problemi di diritto civile*, Ledizioni, 2021.

CASO R., DORE G., *Academic Copyright, Open Access and the “Moral” Second Publication Right*, Trento LawTech Research Paper n. 47, 2021.

CASO R. - DORE G. - ARISI M., *D5.1 Report on the existing legal framework for Galleries and Museums (GM) in EU, Recreating Europe*, 2021, <<https://doi.org/10.5281/zenodo.5070449>>.

CASO R., *Diritto di ripubblicazione*, AISA - Associazione italiana per la promozione della scienza aperta, 2022, <<https://aisa.sp.unipi.it/diritto-di-ripubblicazione/>>.

CASO R., *Il diritto umano alla scienza e il diritto morale di aprire le pubblicazioni scientifiche. Open Access, «secondary publication right» ed eccezioni e limitazioni al diritto d'autore*, Trento LawTech Research Paper n. 56, 2023.

CAVES R.E., *Contracts Between Art and Commerce*, in *Journal of Economic Perspectives*, fasc. 17, 2, 2003, p. 73–83.

CHANAN M., *From Printing to Streaming: Cultural Production under Capitalism*, Pluto Press, Londra, 2022.

CIAN G. - TRABUCCHI A., *Commentario breve al codice civile*, Cedam, Milano, 2022.

CILIBERTI L., *Direttiva UE 2019/790 sul diritto d'autore e sui diritti connessi nel mercato unico digitale. Equa remunerazione di autori e artisti (interpreti o esecutori) nei contratti di sfruttamento (Capo III) - Il recepimento italiano*, *MediaLaws*, 2022, accessibile all'indirizzo: <<https://www.medialaws.eu/direttiva-ue-2019-790-sul-diritto-dautore-e-sui-diritti-connessi-nel-mercato-unico-digitale-equa-remunerazione-di-autori-e-artisti-interpreti-o-esecutori-nei-contratti-di-sfruttamento-cap-2/>>.

CLARELLI M.V.M., *Il museo nel mondo contemporaneo. La teoria e la prassi*, Carocci, Roma, 2011.

CLARK C., *Contracts between authors and publishers*, in *Copyright Bulletin*, fasc. XXVI, 4, 1992, p. 17–26.

CLARK T. - GENDRON W., *The 50 best-selling music artists of all time*, *Business Insider*, 28 giugno 2023 <<https://www.businessinsider.com/best-selling-music-artists-of-all-time-2016-9>>.

cOALITION S, *Plan S Rights Retention Strategy | Plan S*, cOAlition S, s.d. <<https://www.coalition-s.org/rights-retention-strategy/>>.

COGO A., *Artt. 18-23 dir. UE 2019/790. Il principio della remunerazione adeguata e proporzionata*, in A. COGO (a cura di), *Il diritto d'autore nel mercato unico digitale*, in *Giurisprudenza Italiana*, fasc. n. 5, 1 maggio 2022, pp. 1253-1306.

COHEN J.A., *Derivative Works under the Termination Provisions in the 1976 Copyright Act*, in *Bulletin of the Copyright Society of the U.S.A.*, fasc. 28, 4, 1980, pp. 380–425.

COLANGELO ROCCANOVA F., commento alla sentenza Trib. Milano Sez. spec. Impresa, 09/03/2020, n.2063, in *AIDA Annali italiani del diritto d'autore, della cultura e dello spettacolo*, vol. 29, 2020, pp. 711-719.

COMMISSIONE EUROPEA, “Impact assessment on the modernisation of EU copyright rules Accompanying the document Proposal for a Directive of the European Parliament and of the Council on copyright in the Digital Single Market and Proposal for a Regulation of the European Parliament and of the Council laying down rules on the exercise of copyright and related rights applicable to certain online transmissions of broadcasting organisations and retransmissions of television and radio programmes”, parte 1/3, 14 Settembre 2016, accessibile all’indirizzo <https://eur-lex.europa.eu/resource.html?uri=cellar:e065cd0d-7a57-11e6-b076-01aa75ed71a1.0001.02/DOC_1&format=PDF>.

COMMISSIONE EUROPEA, *Commission Staff Working Document - Impact Assessment on the modernisation of EU copyright rules - Part 1*, 14 settembre 2016, <<https://digital-strategy.ec.europa.eu/en/library/impact-assessment-modernisation-eu-copyright-rules>>.

COMMISSIONE EUROPEA, *Cultural heritage and Cultural and Creative Industries (CCIs), European Commission Research and Innovation*, s.d., <https://research-and-innovation.ec.europa.eu/research-area/social-sciences-and-humanities/cultural-heritage-and-cultural-and-creative-industries-ccis_en>.

COMMUNIA, *Eurovision DSM contest - Italy*, <<https://www.eurovision.communia-association.org/detail/italy/>>.

COMPETITION & MARKETS AUTHORITY (CMA), “Music and streaming – Final report”, 29 Novembre 2022, disponibile all’indirizzo <https://assets.publishing.service.gov.uk/government/uploads/system/uploads/attachment_data/file/1120610/Music_and_streaming_final_report.pdf>.

CONGRESSO US; H. R. Rep. No. 94-1476.

CONSOLO C., *Spiegazioni di diritto processuale civile*, Giappichelli, Torino, 2019.

CONTRERAS J.L. - HERNACKI A.T., *Copyright Termination and Technical Standards*, in *University of Baltimore Law Review*, fasc. 43, 2, 2014, p. 221–254.

COOPER E., *Reverting to reversion rights? Reflections on the Copyright Act 1911*, in *European Intellectual Property Review*, fasc. 43, 5, 2021, p. 292–297.

COOTE J., *Music rights acquisitions and music royalties as an asset class*, in *Entertainment Law Review*, fasc. 33, 6, 2022, p. 203–206.

CORREA C.M., *TRIPs Agreement: copyright and related rights*, in *International Review of Intellectual Property and Competition Law*, fasc. 25, 4, 1994, pp. 543–552.

CORREA C.M., *Trade-related aspects of intellectual property rights: a commentary on the TRIPS agreement*, university press, Oxford, II ed., 2020.

CORVI D., *Causa e tipo del contratto di lavoro artistico*, CEDAM, 2009.

COULTHARD A., *George Michael v Sony Music. A Challenge to Artistic Freedom?*, in *The Modern Law Review*, fasc. 58, 5, 1995, p. 731–744.

CRAIG C.J., *Meanwhile, in Canada... a surprisingly sensible copyright review*, in *European Intellectual Property Review*, fasc. 42, 3, 2020, p. 184–191.

CREATE, “Copyright Evidence”, <<https://www.copyrightevidence.org/>>.

CREATE, “Primary Sources on Copyright (1450-1900)” all’indirizzo <<https://www.copyrighthistory.org/cam/index.php>>.

CREATE, *Authors’ Earnings and Contracts* – CREATE, <<https://www.create.ac.uk/project/creative-industries/2022/12/08/authors-earnings-and-contracts/>>

CREATE, *Reversion Rights Resource Page* – CREATE, <<https://www.create.ac.uk/reversion-rights-resource-page/>>.

CURTIN R.S., *The Transactional Origins of Authors’ Copyright*, in *The Columbia Journal of Law & the Arts*, fasc. 40, 2, 2017, p. 175–235.

CURTIS F.R., *Protecting Authors in Copyright Transfers: Revision Bill Section 203 and the Alternatives*, in *Columbia Law Review*, fasc. 72, 5, 1972, p. 799–846.

CURTIS F.R., *Caveat Emptor in Copyright: A Practical Guide to the Termination-of-Transfers Provisions of the New Copyright Code Part I*, in *Bulletin of the Copyright Society of the U.S.A.*, fasc. 25, 1, 1977, pp. 19–76.

D'AGOSTINO G., *Copyright, contracts, creators: new media, new rules*, Edward Elgar Publishing Limited, Cheltenham, 2010.

D'URSO F., *Economia dell'audiovisivo: politiche pubbliche e struttura del mercato*, Audino, Roma, 2023.

D'URSO S., *Il comodato di opera d'arte contemporanea*, in CORRADO A. (a cura di), *L'arte contemporanea nella realtà giuridica*, Giappichelli, Torino, 2021.

DARLING K., *Occupy Copyright: A Law & Economic Analysis of U.S. Author Termination Rights*, in *Buffalo Law Review*, fasc. 63, 1, 2015, p. 147–206.

DE ANGELIS D., *SIAE vs Meta: no more Italian music available on Facebook and Instagram?*, *The IPKat*, 2023, <<https://ipkitten.blogspot.com/2023/04/guest-post-siae-vs-meta-no-more-italian.html>>.

DE GREGORIO A., *Il contratto di edizione*, Athenaeum, Roma, 1913.

DE IACO M., *The challenges of memes in copyright law: between humour and value(s)*, CREATE working papers, n. 11, University of Glasgow, 2022, <<https://zenodo.org/record/7313042#.Y5JVz3bMK3B>>.

DE LA DURANTAYE K., *Dualist vs. Monist Approaches to Copyright within the European Union - an Obstacle to the Harmonization of Moral Rights?*, in GENDREAU Y. (a cura di), *Research Handbook on Intellectual Property and Moral Rights*, Edward Elgar Publishing Ltd, Cheltenham, 2023, disponibile in una versione precedente alla pubblicazione (30.08.2022) all'indirizzo <<https://ssrn.com/abstract=4572999>> .

DE NOVA G., *I nuovi contratti*, UTET, Torino, II ed., 1994.

DE SANCTIS VAL., *Contratto di edizione: contratti di rappresentazione e di esecuzione*, Giuffrè, Milano, 1984.

DE SANCTIS VITT.M., *La protezione delle opere dell'ingegno*, Giuffrè, Milano, 2004.

DE SANCTIS VITT.M. - FABIANI M., *I contratti di diritto d'autore*, Giuffrè, Milano, II ed., 2007.

DEAZLEY R., 'Commentary on Milton's Contract 1667', in *Primary Sources on Copyright (1450-1900)*, L. Bently L. & Kretschmer M. (a cura di), 2008, disponibile all'indirizzo

<https://www.copyrighthistory.org/cam/tools/request/showRecord.php?id=commentary_uk_1667#_edn44>.

DEAZLEY R., “Commentary on the *Statute of Anne 1710*”, in BENTLY L. & KRETSCHMER M (a cura di), *Primary Sources on Copyright (1450-1900)*, 2008, <https://www.copyrighthistory.org/cam/tools/request/showRecord.php?id=commentary_uk_1710>.

DEAZLEY R., “Commentary on *Millar v. Taylor (1769)*”, in *Primary Sources on Copyright (1450-1900)*, BENTLY L. & KRETSCHMER M. (a cura di), 2008 <https://www.copyrighthistory.org/cam/tools/request/showRecord.php?id=commentary_uk_1769>.

DEAZLEY R., “Commentary on *Donaldson v. Becket (1774)*”, in *Primary Sources on Copyright (1450-1900)*, BENTLY L. & KRETSCHMER M. (a cura di), 2008 <https://www.copyrighthistory.org/cam/tools/request/showRecord.php?id=commentary_uk_1774>.

DEAZLEY R. - KRETSCHMER M. - BENTLY L. (a cura di), *Privilege and property: essays on the history of copyright*, OpenBook, Cambridge, 2010.

DENTONS, *Reversionary rights in Canada: The future of copyright’s “second chance” rule*, *Entertainment & Media Law Signal*, 2020. <<https://www.entertainmentmedialawsignal.com/reversionary-rights-in-canada-the-future-of-copyrights-second-chance-rule/>>.

DODARO P., *I diritti connessi e il ruolo degli enti intermediari*, in BATTELLI E. (a cura di), *Diritto privato dello spettacolo: opere, contratti, tutele*, Giappichelli, Torino, 2020.

DORE G., *Plagio e diritto d’autore: un’analisi comparata e interdisciplinare*, Wolters Kluwer CEDAM, Milano, 2021.

DORE G., *Experimenting with EU Moral Rights Harmonisation and Works of Visual Arts: Dream or Nightmare?*, in *Trento Law and Technology Research Paper*, n. 58, 2023.

DRYDEN J. VI, *The Works of Virgil in English*, in W. FROST - V. A. DEARING (a cura di), *The Works of John Dryden*, University of California Press, 1987.

DUCATO R. - STROWEL A.M., *Ensuring Text and Data Mining: Remaining Issues With the EU Copyright Exceptions and Possible Ways Out*, CRIDES Working Paper Series no. 1/2021.

DURANTE V., *I diritti dei musicisti interpreti*, CEDAM, Padova, 2000.

DUSOLLIER S., *EU Contractual Protection of Creator: Blind Spots and Shortcomings*, in *Columbia Journal of Law & the Arts*, fasc. 41, 3, 2017, p. 435–458.

DUSOLLIER S. et al., *Contractual arrangements applicable to creators: law and practice of selected Member States*, EU Parliament – Directorate-General for internal policies, 2019, <https://www.europarl.europa.eu/meetdocs/2009_2014/documents/juri/dv/contractualarrangements_/contractualarrangements_en.pdf>.

DUSOLLIER S., *The 2019 Directive on Copyright in the Digital Single Market: Some Progress, a Few Bad Choices, and an Overall Failed Ambition*, in *Common Market Law Review*, fasc. 57, 4, 2020, p. 979–1030.

EINHORN M.A., *Music licensing in the digital age*, in TOWSE R. (a cura di), *Copyright in the cultural industries*, Elgar, Cheltenham ;, 2002.

ELLIS-PETERSEN H., *Taylor Swift takes a stand over Spotify music royalties*, in *The Guardian*, 5 novembre 2014; M. SWENEY, *Shaken it off! Taylor Swift ends Spotify spat*, in *The Guardian*, 9 giugno 2017 <<https://www.theguardian.com/music/2017/jun/09/shaken-it-off-taylor-swift-ends-spotify-spat>>.

EMRICH G., *Cracking the Code: How to Prevent Copyright Termination From Upending the Proprietary and Open Source Software Markets*, in *Fordham Law Review*, fasc. 90, 3, 2021.

EPSTEIN R.A., *Unconscionability: A Critical Reappraisal*, in *The Journal of Law & Economics*, fasc. 18, 2, 1975, pp. 293–315.

ERCOLANI S. - FALCE V. - GRAZIADEI F., *Diritto d'autore*, in G. GHIDINI - G. CAVANI (a cura di), *Proprietà intellettuale e concorrenza: corso di diritto industriale*, Zanichelli, Bologna, II ed., 2022.

FABBIO P., *Clausole e metodo delle Fallgruppen nel diritto della proprietà intellettuale*, in *AIDA. Annali italiani del diritto d'autore, della cultura e dello spettacolo*, vol. 30, 2021, p. 52–68.

FABBIO P., *Il diritto del creativo ad una remunerazione adeguata e proporzionata nella Direttiva Digital Copyright*, in *AIDA. Annali italiani del diritto d'autore, della cultura e dello spettacolo*, fasc. 28, 2019, pp. 88–111.

FABIANI M., *Problemi giuridici dell'opera cinematografica incompiuta*, in *Rivista di Diritto Civile*, 1970, I, pp. 348–383.

FACCHINI A., *L'autopubblicazione sta cambiando il mondo dei libri*, in *Internazionale*, 11 novembre 2022, <<https://www.internazionale.it/essenziale/notizie/alice-facchini/2022/11/11/autopubblicazione-editoria-cambiamento#:~:text=%C3%88%20l'autopubblicazione%2C%20o%20self,stato%20dell'editoria%20in%20Italia>>.

FAIR INTERNET COALITION, "Joint Guidelines for the Implementation of the 2019 Copyright Directive" (2019), <http://www.aepo-artis.org/usr/files/di/fi/9/FAIR-INTERNETCampaign-joint-guidelines--Implementation-of-the-2019Copyri_202012151620.pdf>.

FALCE V., *La modernizzazione del diritto d'autore*, Giappichelli, Torino, 2012.

FALCE V.- BIXIO M.L., *Verso un nuovo diritto connesso a favore degli editori on line. Brevi note su recenti derive (iper)-protezionistiche*, 2017, disponibile all'indirizzo <<http://www.dimt.it/wp-content/uploads/2016/09/Paper-Ancillary-copyright.pdf>>.

FALCE V., *La spinta adeguatrice della Direttiva Copyright. Il caso dell'eccezione di insegnamento*, in *Rivista di Diritto Industriale*, 6, 2019.

FALCE V. - BIXIO M.L., *Brevi note sul principio di fair remuneration e fair contract nella direttiva copyright*, in *Rivista di Diritto Industriale*, fasc. I, 4-5, 2020, pp. 261-287.

FEATHER J., "The Book Trade in Politics: The Making of the Copyright Act of 1710", in *Publishing History*, vol. 8, fasc. 37, 1980, pp. 19-44.

FEATHER J., *Publishing, Piracy and Politics: An Historical Study of Copyright in Britain*, Mansell, 1994.

FERRERO F. - ANACLETO D. - AMITRANO D., *Diritti IP e contratti*, in L. TREVISAN-G. CUONZO (a cura di), *Proprietà industriale, intellettuale e IT*, Wolters Kluwer, Milano, 2022.

FERRY N. - MACCARIO - SILHOL O., *Droit de l'art*, Ellipses, Paris, II ed., 2014.

FIORE F., *Il rapporto di lavoro nello spettacolo*, in DELL'AVERSANA F. (a cura di), *Manuale di diritto delle arti e dello spettacolo*, PM edizioni, Varazze (SV), 2016.

FISHER W., *Theories of Intellectual Property*, in S. R. MUNZER (a cura di), *New Essays in the Legal and Political Theory of Property*, Cambridge University Press, 2001.

FISHER W., *William Fisher, CopyrightX: Lecture 10.1, Cultural Theory: Premises*, The Berkman Klein Center for Internet & Society, Youtube, 2015, <<https://www.youtube.com/watch?v=sFiKtoE9huA>>.

FLEISCHER R., *Universal Spotification? The shifting meanings of “Spotify” as a model for the media industries*, in *Popular Communication*, fasc. 19, 1, 2021, p. 14–25.

FLOOD A., *JK Rowling says she received ‘loads’ of rejections before Harry Potter success*, in *The Guardian*, 24 marzo 2015, disponibile all’indirizzo <<https://www.theguardian.com/books/2015/mar/24/jk-rowling-tells-fans-twitter-loads-rejections-before-harry-potter-success>>.

FOUCAULT M., *Scritti letterari*, trad. C. Milanese, Feltrinelli Editore, Milano, 2021.

FRANZOSI M. et al., *The digital single market copyright: internet and copyright law in the European perspective: conference proceedings, Milan 4-5 november 2015*, Aracne, Ariccia (RM), 2016.

FRANZOSI M., *Standard Essential Patents (SEP) - Non Practicing Entities (NPE)*, in *Il Diritto Industriale*, 6, 2017, p. 515–521.

FURGAŁ U., *Reversion rights in the European Union Member States*, CREATE Working Paper 2020/11, 2020 disponibile all’indirizzo <<https://zenodo.org/record/4281035#.YJjm1aEo9hE>>.

FURGAŁ U., *Interpreting EU reversion rights: why ‘use-it-or-lose-it’ should be the guiding principle*, in *European Intellectual Property Review*, fasc. 43, 5, 2021, pp. 283–291.

FURGAŁ U., *The EU press publishers’ right: where do Member States stand?*, in *Journal of Intellectual Property Law & Practice*, fasc. 16, 8, 2021, p. 887–893.

GALGANO F., *Il contratto*, Wolters Kluwer CEDAM, Milano, 2020.

GALLI C., *Il risarcimento del danno e la retroversione degli utili nel diritto della concorrenza e della proprietà intellettuale*, in *Rivista di Diritto Industriale*, fasc.2, 1 aprile 2019.

GAUTIER T., *L’art moderne*, M. Lévy frères, Paris, 1856.

GENTILI A., *Le invalidità*, in E. GABRIELLI-P. RESCIGNO, *I contratti in generale*, UTET, Torino, 2006.

GERVAIS D., *The Tangled Web of UGC: Making Copyright Sense of User-Generated Content*, in *Vanderbilt Journal of Entertainment and Technology Law*, fasc. 11, 4, 2008, p. 841–870.

GHIRETTI F. - MILANI F., *Il nuovo "Statuto" di autori ed artisti nel mercato unico digitale*, in *Il Diritto Industriale*, fasc. n. 4, 1 luglio 2022, pp. 331-350.

GIBLIN R., *A New Copyright Bargain? Reclaiming Lost Culture and Getting Authors Paid*, in *The Columbia Journal of Law & the Arts*, fasc. 41, 3, 2018, pp. 369–411.

GILBERT A., *The Time Has Come: A Proposed Revision to 17 U.S.C. § 203*, in *Case Western Reserve Law Review*, fasc. 66, 3, 2016, p. 807–847.

GINSBURG J.C., *Moral Rights in a Common Law System*, in *Entertainment Law Review*, 1990, p. 121.

GIZEM YAŞAR A. - THOMAS A. - BARR K. - EBEN M., *Gaming without Frontiers: Copyright and Competition in the Changing Video Game Sector*, CREATE Working Paper 10/2023, 2023, accessibile all'indirizzo < <https://doi.org/10.5281/zenodo.8375402>>.

GOLDSTEIN P., *Derivative Rights and Derivative Works in Copyright Part I*, in *Journal of the Copyright Society of the U.S.A.*, fasc. 30, 3, 1982, p. 209–252.

GOLDSTEIN P., *Copyright's highway: from Gutenberg to the celestial jukebox*, Stanford, Calif.: Stanford Law and Politics/Stanford University Press, 2003.

GOLDSTEIN P. *et al.*, *International Copyright: Principles, Law, and Practice*, Oxford University Press, Oxford, New York, 2019.

GRANIERI M., *Right of revocation of authors and performers in the European online copyright directive*, in *AIDA. Annali italiani del diritto d'autore, della cultura e dello spettacolo*, fasc. 28, 2019, pp. 128–147.

GRANIERI M., *Le «sopravvenienze tecnologiche» nella direttiva sul diritto d'autore on line e la prospettiva del quarto contratto*, in *Il Foro Italiano*, vol. 143, 1, Parte V, 2020, p. 11–17.

GROSHEIDE W., *Copyright Law from a User 's Perspective: Acces Rights for Users*, in *European Intellectual Property Review*, fasc. 23, 2001.

GROVER E., *Copyright Act Sec. 203 Termination of Transfers and Licenses: Could More Blockbusters Get Busted?*, in *Communications Lawyer*, fasc. 35, 2, 2019, p. 23–30.

GUARNERI A., *Lineamenti di diritto comparato*, Wolters Kluwer CEDAM, Milano, IX ed., 2022.

GUIBAUT L., HUGENHOLTZ., P.B., *Study on the conditions applicable to contracts relating to intellectual property in the European Union*, Institute for Information Law University of Amsterdam, 2002.

GUIBAUT L., *Why Cherry-Picking Never Leads to Harmonisation: The Case of the Limitations on Copyright under Directive 2001/29/EC*, in *JIPITEC – Journal of Intellectual Property, Information Technology and E-Commerce Law*, fasc. 1, 2, 2010.

GUTIERREZ B.M., *La tutela del diritto di autore*, Giuffrè, Milano, II ed., 2008.

GUTSCHE K., *New copyright contract legislation in Germany: rules on equitable remuneration provide «just rewards» to authors and performers*, in *European Intellectual Property Review*, fasc. 25, 8, 2003, p. 366–372.

HAGGART B., *Copyfight: The Global Politics of Digital Copyright Reform*, University of Toronto Press, Toronto, Canada, 2014.

HANISON D., *Performers, session musicians and record producers set to have their rights extended from November 2013*, in *Entertainment Law Review*, fasc. 24, 3, 2013, pp. 73–77.

HANNAY A.H., *The Concept of Art for Art's Sake*, in *Philosophy*, fasc. 29, 108, 1954, p. 44–53.

HANSMANN H. - KRAAKMAN R., *Hands-Tying Contracts: Book Publishing, Venture Capital Financing, and Secured Debt*, in *Journal of Law, Economics, & Organization*, fasc. 8, 3, 1992, p. 628–655.

HANSMANN H. - SANTILLI M., *Authors' and Artists' Moral Rights: A Comparative Legal and Economic Analysis*, in *The Journal of Legal Studies*, fasc. 26, 1, 1997, p. 95–143.

HANSWIRTH D.A., *«I'll Be Back»: Termination rights under Section 203 of the Copyright Act*, in *Intellectual Property Magazine*, Luglio/Agosto 2012, p. 59–60.

HEALD P.J., *Copyright Reversion to Authors (and the Rosetta Effect): An Empirical Study of Reappearing Books*, in *Journal of the Copyright Society of the USA*, fasc. 66, 1, 2018, p. 59–114.

HEALD P., *The Impact of Implementing a 25-Year Reversion/Termination Right in Canada*, in *Journal of Intellectual Property Law*, fasc. 28, 1, 2021, pp. 63–92.

HOUSE OF COMMONS DIGITAL, CULTURE, MEDIA AND SPORT COMMITTEE, “Economics of music streaming – Second Report”, 9 luglio 2021, disponibile all’indirizzo <<https://committees.parliament.uk/publications/6739/documents/72525/default/>>.

HOUSE OF COMMONS DIGITAL, CULTURE, MEDIA AND SPORT COMMITTEE, “Economics of music streaming: follow-up ”, 10 gennaio 2023, disponibile all’indirizzo <<https://committees.parliament.uk/publications/33512/documents/182096/default/>>

HUGENHOLTZ P.B., *Three Cheers for the DSM Directive’s Rules on Author’s Contracts – and a Cautionary Note from the Netherlands*, *Kluwer Copyright Blog*, 2021, disponibile all’indirizzo <<https://copyrightblog.kluweriplaw.com/2021/06/14/three-cheers-for-the-dsm-directives-rules-on-authors-contracts-and-a-cautionary-note-from-the-netherlands/>>.

HUGHES J., *The Philosophy of Intellectual Property*, in *Georgetown L.J.*, fasc. 77, 287, 1988, p. 330–350.

INCUTTI E.M., *I contratti di produzione e distribuzione delle opere cinematografiche*, in BATTELLI E. (a cura di), *Diritto privato dello spettacolo: opere, contratti, tutele*, Giappichelli, Torino, 2020.

INCUTTI E.M., *I contratti musicali*, in BATTELLI E. (a cura di), *Diritto privato dello spettacolo: opere, contratti, tutele*, Giappichelli, Torino, 2020.

INTERNATIONAL AUTHORS FORUM, *Authors: Ten principles for fair contracts*, 2019, <<https://www.internationalauthors.org/wp-content/uploads/2019/01/Authors-Ten-Principles.pdf>> .

IZZO U., *Alle origini del copyright e del diritto d’autore: tecnologia, interessi e cambiamento giuridico*, Carocci, Roma, 2010.

JARACH G., *Manuale del diritto d’autore*, Mursia, Milano, 1983.

JOSEPH M., *Commercialising on Copyrights: The Emergence of the Victorian Literary Agent*, in JOSEPH M. (a cura di), *Victorian Literary Businesses: The Management and Practices of the British Publishing Industry*, Springer International Publishing, Cham, 2019, p. 83–116.

JOSSELIN M., *The Concept of the contract for the exploitation of author’s rights: a comparative-law approach*, in *Copyright Bulletin*, fasc. XXVI, 4, 1992, pp. 6–16.

KAMINA P., *Author's Right as Property: Old and New Theories*, in *Journal of the Copyright Society of the U.S.A.*, fasc. 48, 3, 2001, p. 383–448.

KANT I., «Von der Unrechtmäßigkeit des Büchernachdrucks», *Berlinische Monatsschrift* 05 (Mai), 1785, pp. 403-417, trad. PIEVATOLO M. C., disponibile all'indirizzo web <https://btfp.sp.unipi.it/dida/kant_7/ar01s06.xhtml#ftn.idm1344>.

KARAS M. - KIRSTEIN R., *Efficient contracting under the U.S. copyright termination law*, in *International Review of Law and Economics*, fasc. 54, 2018, p. 39–48.

KARAS M. - KIRSTEIN R., *More Rights, Less Income?: An Economic Analysis of the New Copyright Law in Germany*, in *Journal of Institutional and Theoretical Economics (JITE)*, fasc. 175, 3, 2019, p. 420–458, p. 421.

KEPPEL-PALMER M., *Recapturing master recordings*, in *Entertainment Law Review*, fasc. 33, 3, 2022, pp. 104–109.

KRETSCHMER M, DERCLAYE E., FAVALE M. e WATT R., *The Relationship between Copyright and Contract Law: A Review commissioned by the UK Strategic Advisory Board for Intellectual Property Policy (SABIP)*, 2010.

KRETSCHMER M., *Short Paper: Copyright Term Reversion and the «Use-It- Or-Lose-It» Principle*, in *International Journal of Music Business Research*, fasc. 1, n. 1, 2012, p. 44–53.

KRETSCHMER M. –GAVALDON A.A. –MIETTINEN J. –SING S., *UK Authors' Earnings and Contracts 2018: A Survey of 50,000 Writers*, CREATE, University of Glasgow, 2019, <<http://eprints.gla.ac.uk/187965/>>.

KRETSCHMER M. *et al.*, “Open letter to the European Commission and the relevant authorities of Member States of the European Union ‘Use-it-or-lose-it’: an historic opportunity to achieve better copyright outcomes for creators–will it go to waste?”, CREATE, (11.12.2020), disponibile all'indirizzo <<https://www.create.ac.uk/wp-content/uploads/2020/12/Art-22-CDSM-open-letter-with-signatories.pdf?x76565>>.

LANDES W.M.- POSNER R.A., *An Economic Analysis of Copyright Law*, in *The Journal of Legal Studies*, fasc. 18, 2, 1989.

LATERZA C., *Come pubblicare un libro: la guida definitiva al Self Publishing*, Libroza, 2017 <<https://libroza.com/come-pubblicare-un-libro-guida-al-self-publishing/>>.

LAVAGNINI S., *La direttiva digital copyright: evoluzione normativa e interessi in campo*, in *AIDA. Annali italiani del diritto d'autore, della cultura e dello spettacolo*, fasc. 28, 2019, p. 208–234.

LAVAGNINI S., *La responsabilità degli Internet Service Provider e la nuova figura dei prestatori di servizi di condivisione online (art. 17)*, in LAVAGNINI S., *Il diritto d'autore nel mercato unico digitale: direttiva (UE) 2019/790 e d.lgs. n. 177/2021 di recepimento*, Giappichelli, Torino, 2022.

LEE C. - HWANG J., *The influence of giant platform on content diversity*, in *Technological Forecasting and Social Change*, fasc. 136, 2018, p. 157–165.

LESSIG L., *Remix: Making Art and Commerce Thrive in the Hybrid Economy*, Bloomsbury Publishing, London, 2009.

LIBERATI BUCCIANTI G., *L'opera d'arte nel mercato: principi e regole*, Giappichelli, Torino, 2019.

LINDENBAUM P., *Milton's contract*, in *Cardozo Law's Arts & Entertainment Law Journal*, fasc. 10, 1999, p. 439–454.

LOREN L.P., *Building a Reliable Semicommons of Creative Works: Enforcement of Creative Commons Licenses and Limited Abandonment of Copyright*, in *George Mason Law Review*, fasc. 14, 2007, p. 271–328.

LOREN L.P., *Renegotiating the Copyright Deal in the Shadow of the 'Inalienable' Right to Terminate*, in *Florida Law Review*, fasc. 62, 2010, p. 1329–1372.

LUCAS-SCHLOETTER A., *European Copyright Contract Law: A Plea for Harmonisation*, in *IIC - International Review of Intellectual Property and Competition Law*, fasc. 48, 8, 2017, p. 897–899.

LUKOSEVICIENE A., *The contractual protection of authors in Copyright in the Digital Single Market Directive – does the reality live up to the expectations?*, *NIR - Nordiskt Immateriellt Rättsskydd*, 2019, <<https://www.nir.nu/notis/NIR2019W16>>.

MACMILLAN F., *Copyright and corporate power*, in TOWSE R., *Copyright in the cultural industries*, Elgar, Cheltenham, 2002.

MACMILLAN F., *Il diritto d'autore nell'era digitale: verso il declino dell'originalità dell'opera?*, in RESTA G. (a cura di), *L'armonia nel diritto. Contributi a una riflessione su diritto e musica*, RomaTre-Press, Roma, 2020.

MANSANI L., *Le eccezioni per estrazione di testo e dati, didattica e conservazione del patrimonio culturale*, in *AIDA. Annali italiani del diritto d'autore, della cultura e dello spettacolo*, fasc. 28, 2019, p. 3–21.

MANZONI A., *Lettera di Alessandro Manzoni al signor professore Girolamo Boccardo intorno ad una questione di così detta proprietà letteraria*, 1860.

MARCHETTI P. - UBERTAZZI L.C., *Commentario breve alle leggi su proprietà intellettuale e concorrenza*, Wolters Kluwer, Padova, VI ed., 2016.

MARGONI T., *The Harmonisation of EU Copyright Law: The Originality Standard*, <<https://ssrn.com/abstract=2802327>>.

MARRELLA F., *Manuale di diritto del commercio internazionale*, Wolters Kluwer, Milano, 2020.

MARX K., *Il capitale. Ediz. integrale*, Newton Compton Editori, 2015.

MARZETTI M., *Libraries and copyright law in the 21st century*, in BONADIO E. - SAPPA C., *The subjects of literary and artistic copyright*, Elgar, Cheltenham, 2022.

MATULIONYTE R., *Empowering Authors via Fairer Copyright Contract Law*, in *University of New South Wales Law Journal*, Vol. 42, No. 2, 2019.

MAZZA E., *Il settore musicale*, in CARRARO W. et al. (a cura di), *Internet e diritto d'autore: la direttiva copyright e la sua applicazione in Italia*, Giuffrè Francis Lefebvre, Milano, 2022.

MAZZONI E.C., *L'attuazione in Italia della Direttiva 2019/790/UE sulla trasmissione dei diritti di utilizzazione spettanti agli autori e artisti (interpreti o esecutori) (Prima parte)*, *Le Nuove Leggi Civili Commentate*, n. 2, 1 marzo 2023, pp. 295-328.

MAZZONI E. C., *Gli effetti dell'attuazione in Italia della direttiva (UE) 2019/790 sulla trasmissione dei diritti di utilizzazione spettanti agli autori e artisti (interpreti o esecutori) (Seconda Parte)*, in *Le Nuove Leggi Civili Commentate*, n. 3, 2023.

MCDONOUGH J.F., *The Myth of the Patent Troll: An Alternative View of the Function of Patent Dealers in an Idea Economy*, in *Emory Law Journal*, fasc. 56, 2006.

MENELL P. S. - NIMMER D., *Pooh-Poohing Copyright Law's Inalienable Termination Rights*, in *Journal of the Copyright Society of the U.S.A.*, fasc. 57, 4, 2009, p. 799–858.

MERCURI M., *Why Record Labels Are Upset With Taylor Swift's Success*, *Forbes*, 3 Novembre 2023 <<https://www.forbes.com/sites/monicamercuri/2023/11/03/why-record-labels-are-upset-with-taylor-swifts-success/>>.

MERGES R.P., *Justifying intellectual property*, Harvard University Press, Cambridge, MA, 2011.

MERRYMAN J.H., *The Moral Right of Maurice Utrillo*, in *The American Journal of Comparative Law*, fasc. 43, 3, 1995, p. 445–454.

META, *Condizioni d'uso*, Facebook, s.d. <<https://www.facebook.com/legal/terms>>.

MILTON J., *Paradise Lost*, S. Simmons, London, 1667.

MINISTERO DELLA CULTURA, *Diritto d'autore: Franceschini, Italia recepisce direttiva copyright, nuove opportunità per industria creativa*, Ministero per i Beni e le Attività culturali e per il Turismo, 2021 <<https://cultura.gov.it/comunicato/diritto-dautore-franceschini-italia-recepisce-direttiva-copyright-nuove-opportunita-per-industria-creativa>>.

MORALES S.M.M., *Scorpio v Willis: an opening act in the conflict over termination of copyright assignments under US copyright law*, in *European Intellectual Property Review*, fasc. 35, 8, 2013, p. 481–487.

MOSCATI L., *I giuristi e la tutela degli autori nell'Italia Unita: tra storia e diritto*, in SCIUMÈ A. - FUSAR POLI E. (a cura di), «Afferrare... l'inafferrabile»: i giuristi e il diritto della nuova economia industriale fra Otto e Novecento: atti della Giornata di studi storici e giuridici Brescia, 11 maggio 2012, Giuffrè, Milano, 2013.

MORONI D., *Self publishing: istruzioni per l'uso*, Editrice Bibliografica, 2015.

MOSCATI L., *Alessandro Manzoni avvocato: la causa contro Le Monnier e le origini del diritto d'autore in Italia*, Il Mulino, Bologna, 2017.

MOSCATI L., *Diritti d'autore: storia e comparazione nei sistemi di civil law e di common law*, Giuffrè Francis Lefebvre, Milano, 2020.

MOSCON V., *La circolazione inter vivos delle opere d'autore nel sistema di copyright statunitense: written works e new media*, Presentato al convegno "Diritto d'autore ed autonomia negoziale", Progetto SIAE – CRUI, Università di Foggia, 2011.

MOSCON V., *Copyright, contratto e accesso alla conoscenza: un'analisi comparata*, in *Trento Law and Technology Research Group Research Paper*, n. 17, 2013.

MOSCON V., *Academic Freedom, Copyright, and Access to Scholarly Works: A Comparative Perspective*, in CASO R., GIOVANELLA F. (a cura di), *Balancing Copyright Law in the Digital Age: Comparative Perspectives*, Springer, Berlin, Heidelberg, 2015, p. 99–135.

MOSCON V., *Neighbouring Rights: In Search of a Dogmatic Foundation. The Press Publishers' Case*, in Max Planck Institute for Innovation & Competition Research Paper No. 18-17, 2018.

MULRAINE L.E., *Unintended Repercussions: Copyright Termination and the Punitive Effect of Sec. 203(A)(3) on the Rights of Creators*, in *UIC Review of Intellectual Property Law*, fasc. 22, 1, 2022.

NEGRI-CLEMENTI G. - STABILE S., *L'arte e il diritto d'autore*, in NEGRI-CLEMENTI G. (a cura di), *Il diritto dell'arte*, Skira, 2012.

NEGUS K., *From creator to data: the post-record music industry and the digital conglomerates*, in *Media, Culture & Society*, fasc. 41, 3, 2019, p. 367–384.

NETANEL N.W., *Alienability Restrictions and the Enhancement of Author Autonomy in United States and Continental Copyright Law*, in *Cardozo Law's Arts & Entertainment Law Journal*, fasc. 12, 1, 1994, p. 1–78.

NETFLIX, *In che modo Netflix ottiene in licenza film e serie TV*, Centro assistenza Netflix, s.d., <<https://help.netflix.com/it/node/4976>>.

NIMMER D. - MENELL P.S., *Sound Recordings, Works for Hire, and the Termination-of-Transfers Time Bomb*, in *Journal of the Copyright Society of the U.S.A.*, fasc. 49, 2002, p. 387–416.

NIVARRA L., *Clausole e principi generali nel diritto della proprietà intellettuale*, in AIDA. *Annali italiani del diritto d'autore, della cultura e dello spettacolo*, vol. 30, 2021, p. 3–15.

NORDEMANN J.B. – PUKAS J. – WAIBLINGER J., *The EU DSM Copyright Directive: Implementation in Germany 2021 – Part I*, *Kluwer Copyright Blog*, 2023, <<https://copyrightblog.kluweriplaw.com/2023/01/16/the-eu-dsm-copyright-directive-implementation-in-germany-2021-part-i/>>.

OSTAS D.T., *Economics and the Law of Unconscionability*, in *Journal of Economic Issues*, fasc. 27, 2, 1993, pp. 647–655.

OTTOLIA A., *Le clausole generali organizzative dell'immateriale*, in AIDA. *Annali italiani del diritto d'autore, della cultura e dello spettacolo*, fasc. 30, 2021, p. 94–114.

PALAZZOLO M.I., *La nascita del diritto d'autore in Italia: concetti, interessi, controversie giudiziarie: (1840-1941)*, Viella, Roma, 2013.

PALMIERI A., *Autonomia contrattuale e disciplina della proprietà intellettuale: pregi e misfatti della dimensione digitale*, Giuffrè, Milano, 2009.

PANDEY D.S., *Theory of Neighbouring Rights*, 2005, accessibile all'indirizzo <https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=838724>.

PARAMYTHIOTIS Y., *Fairness in Copyright Contract Law: Remuneration for Authors and Performers Under the Copyright in the Digital Single Market Directive*, in SYNODINOU T.E. et al. (a cura di), *EU Internet Law in the Digital Single Market*, Springer International Publishing, Cham, 2021, p. 77–97.

PASCUZZI G., CASO R., *Il diritto d'autore dell'era digitale*, in PASCUZZI G., *Il diritto dell'era digitale*, Il Mulino, Bologna, V ed., 2020 (2002).

PASCUZZI G., *Giuristi si diventa: come riconoscere e apprendere le abilità proprie delle professioni legali*, Il Mulino, Bologna, III ed., 2019 (2008).

PASCUZZI G., *Il problem solving nelle professioni legali*, Il Mulino, Bologna, 2017.

PASSAGNOLI G., *Analisi di un falso principio: nullità speciali e restituzione unilaterale*, in *Persona e Mercato*, n. 2, 2021.

PASSANANTE L., *Il controllo della Cassazione sulle clausole generali in materia di proprietà intellettuale*, in *AIDA. Annali italiani del diritto d'autore, della cultura e dello spettacolo*, vol. 30, 2021, p. 69–82.

PATREON, *Cos'è Patreon?*, Centro Assistenza - Patreon, 2023 <<https://support.patreon.com/hc/it-it/articles/204606315-Cos-%C3%A8-Patreon->>.

PATREON, *Home, Patreon*, s.d. <<https://www.patreon.com/>>.

PATREON, *Patreon pricing, Patreon*, s.d. <<https://www.patreon.com/en-GB/pricing>>.

PATTERSON L.R., *Copyright in historical perspective*, Vanderbilt University press, Nashville, Tenn, 1968.

PENNISI R., *L'applicazione della Direttiva Copyright in Digital Single Market ai diritti connessi*, in *AIDA. Annali italiani del diritto d'autore, della cultura e dello spettacolo*, fasc. 28, 2019, pp. 179–207.

PHELPS J.L., *Copyleft Termination: Will the Termination Provision of the Copyright Act of 1976 Undermine the Free Software Foundation's General Public License?*, in *Jurimetrics*, fasc. 50, 2, 2010, p. 261–273.

PICARONE A., *I contratti dello spettacolo: peculiarità e criticità*, in F. DELL' AVERSANA (a cura di), *Manuale di diritto delle arti e dello spettacolo*, PM edizioni, Varazze (SV), II ed., 2016.

PICASSO P., BERNADAC E. - MICHAËL A. (a cura di), *Propos sur l'art*, Éditions Gallimard, Paris, 1998.

PIERER J., *Authors' Moral Rights after Death*, in *University of Vienna Law Review (VLR)*, fasc. 3, 2019, p. 1–41.

PIEVATOLO M.C., *Approfondimento: il dibattito illuministico sul diritto d'autore in Germania*, disponibile all'indirizzo web <<http://btfp.sp.unipi.it/dida/fpa/ar01s05.xhtml#Kantdue>>.

PINE P.B., *You're terminated! Termination and reversion of copyright grants and the termination gap dilemma*, in *The Entertainment and Sports Lawyer*, fasc. 31, 1, 2014.

PIOLA CASELLI E., *Codice del diritto di autore: commentario della nuova legge 22 aprile 1941-19., N. 633 corredato dei lavori preparatori e di un indice analitico delle leggi interessanti la materia*, UTET, Torino, 1943.

PIOTRAUT J.L., *An Authors' Rights-Based Copyright Law: The Fairness and Morality of French and American Law Compared*, In *Cardozo Arts & Entertainment*, fasc. 24, 549, 2006.

PLOMAN E.W.- HAMILTON L.C., *Copyright: Intellectual Property in the Information Age*, Routledge & Kegan Paul, 1980.

POLI F., *Il sistema dell'arte contemporanea. Produzione artistica, mercato, musei*, Laterza, 2011.

POYNTER D., *Dan Poynter's Self-Publishing Manual: How to Write, Print and Sell Your Own Book*, Electronic & Database Publishing, Inc., Santa Barbara, Stati Uniti, 2007.

PRIORA G., *Catching sight of a glimmer of light: Fair remuneration and the emerging distributive rationale in the reform of EU copyright law*, in *JIPITEC*, fasc. 10, 3, 2020, pp. 330-343.

PRIORA G. *et al.*, *Copyright and Digital Teaching Exceptions in the EU: Legislative Developments and Implementation Models of Art. 5 CDSM Directive*, in *IIC - International Review of Intellectual Property and Competition Law*, fasc. 53, 4, 2022, p. 543–566.

PRISCO F. - SIMONETTA B., *Meta non rinnova l'accordo Siae, musica via dalle piattaforme. La replica: inaccettabile*, in *Il Sole 24 ORE*, 16 marzo 2023, <<https://www.ilsole24ore.com/art/meta-non-rinnova-accordo-siae-via-brani-piattaforme-AEvunY5C>>.

PRISCO F. - BIONDI A., *Antitrust impone a Meta ripresa trattative con Siae: le canzoni tornino disponibili. Meta: disponibili a proroga accordo*, in *Il Sole 24 ORE*, 21 aprile 2023, <<https://www.ilsole24ore.com/art/antitrust-impone-meta-ripresa-trattative-siae-AETIkAKD>>.

PRISCO F. - BIONDI A., *Meta-Siae, accordo (transitorio): la musica torna su Facebook e Instagram*, in *Il Sole 24 ORE*, 13 maggio 2023, <<https://www.ilsole24ore.com/art/meta-siae-accordo-transitorio-la-musica-social-AEXmbBTD>>.

QUINTAIS J.P. *et al.*, *Safeguarding User Freedoms in Implementing Article 17 of the Copyright in the Digital Single Market Directive: Recommendations from European Academics*, in *JIPITEC*, fasc. 10, 3, 2020.

QUINTAIS J.P., *The new copyright in the Digital Single Market Directive: a critical look*, in *European Intellectual Property Review*, fasc. 42, 1, 2020, pp. 20-41.

QUIRICONI G., *Il contratto di management artistico*, Bibliografica Giuridica Ciampi srl unipersonale, Roma, 2022.

RAHMATIAN A., *Copyright and commodification*, in *European Intellectual Property Review*, fasc. 27, 10, 2005, pp. 371–378.

RAHMATIAN A., *Is copyright good for music?*, in *Journal of Intellectual Property Law & Practice*, fasc. 5, 12, 2010, p. 869–873.

RAHMATIAN A., *Copyright and Creativity*, Edward Elgar Publishing, 2011.

RAMO E., *Here Is Why Taylor Swift Re-Recording Her Albums Is Every Artist's Dream*, in *Forbes*, 10 luglio 2023, <<https://www.forbes.com/sites/elsaramo/2023/07/10/here-is-why-taylor-swift-re-recording-her-album-is-every-artists-dream/>>.

RAUSTIALA K. - SPRIGMAN C., *The Music Industry Copyright Battle: When is Owning More Like Renting?*, *Freakonomics*, 2011, <<https://freakonomics.com/2011/08/the-music-industry-copyright-battle-when-is-owning-more-like-renting/>>.

RECREATING EUROPE, Reports and studies, <<https://recreating.eu/activities-resources/reports-and-studies/>>.

Report convegno organizzato dalla Direzione Generale Biblioteche ed Istituti Culturali del MIBACT - “La Direttiva Copyright, le sfide del recepimento in Italia”- Roma - 11 settembre 2019, in *Il Diritto d’Autore*, fasc. 3, 2019.

RIGAMONTI C.P., *Deconstructing Moral Rights*, in *Harvard International Law Journal*, fasc. 47, 2, 2006, p. 353–412.

RIGAMONTI C.P., *The Conceptual Transformation of Moral Rights*, in *The American Journal of Comparative Law*, fasc. 55, 1, 2007, p. 67–122.

RINGER B., *Le droit d'auteur et l'avenir de la création intellectuelle*, in *Le Droit d'Auteur*, 1976.

RIZZO N., *Il problema delle concause dell’evento dannoso nella costruzione del modello civile di causalità giuridica: introduzione a una teoria*, in *Responsabilità Civile e Previdenza*, 3, 2022.

ROMANO R., *Il giusto equilibrio tra diritti di proprietà intellettuale ed altri diritti fondamentali*, in *AIDA. Annali italiani del diritto d’autore, della cultura e dello spettacolo*, vol. 30, 2021, p. 83–93.

ROSATI E., *Article 22—Right of Revocation*, in E. ROSATI (a cura di), *Copyright in the Digital Single Market: Article-by-Article Commentary to the Provisions of Directive 2019/790*, Oxford University Press, 2021.

ROSATI E., *What does the CJEU judgment in the Polish challenge to Article 17 (C-401/19) mean for the transposition and application of that provision?*, *The IPKat*, 2022 <<https://ipkitten.blogspot.com/2022/05/what-does-cjeu-judgment-in-polish.html>>.

ROSE M., *The Author as Proprietor: Donaldson v. Becket and the Genealogy of Modern Authorship*, in *Representations*, 23, 1988, p. 51–85.

ROSSI V., *I contratti di rappresentazione e di esecuzione teatrale*, in BATELLI E. (a cura di), *Diritto privato dello spettacolo: opere, contratti, tutele*, Giappichelli, Torino, 2020.

RUB G.A., *Stronger than Kryptonite? Inalienable Profit-Sharing Schemes in Copyright Law*, in *Harvard Journal of Law and Technology*, fasc. 27, pp. 49-133, 2013.

SACCO R., *Autonomia contrattuale e tipi*, in *Rivista trimestrale di diritto e procedura civile*, 1966, p. 785–808.

- SACCO R., *Introduzione al diritto comparato*, UTET giuridica, Torino, VII ed., 2019 (1980).
- SCHAFFER A., *Théophile Gautier and «L'Art Pour L'Art»*, in *The Sewanee Review*, fasc. 36, 4, 1928, p. 405–417.
- SCIUMÈ A. - FUSAR POLI E. (a cura di), *«Afferrare... l'inafferrabile»: i giuristi e il diritto della nuova economia industriale fra Otto e Novecento : atti della Giornata di studi storici e giuridici Brescia, 11 maggio 2012*, Giuffrè, Milano, 2013.
- SCRUTTON T. E. SIR, *The Laws of Copyright: An Examination of the Principles which Should Regulate Literary and Artistic Property in England and Other Countries*, J. Murray, London, 1883, accessibile all'indirizzo <<https://archive.org/details/lawscopyrightan00scru/page/n25/mode/2up>>.
- Section 2-302 of the Uniform Commercial Code: The Consequences of Unconscionability in Sales Contracts*, in *The Yale Law Journal*, fasc. 63, 4, 1954, pp. 560–569.
- SEVILLE C., *Intellectual Property*, in *The International and Comparative Law Quarterly*, fasc. 60, 4, 2011, pp. 1039–1055.
- SGANGA C., *Evoluzioni e trasformazioni dei diritti connessi nei percorsi di armonizzazione del diritto d'autore europeo*, in *Rivista di Diritto Industriale*, 3, 2021.
- SGANGA C., *The Many Metamorphoses of Related Rights in EU Copyright Law: Unintended Consequences or Inevitable Developments?*, in *GRUR International*, fasc. 70, 9, 2021.
- SHAPIRO T., *Remuneration provisions in the DSM Copyright Directive and the audiovisual industry in the EU: the elusive quest for fairness*, in *European Intellectual Property Review*, fasc. 42, 12, 2020.
- SHRESTHA S. K., *Trolls or Market-Makers? An Empirical Analysis of Nonpracticing Entities*, in *Columbia Law Review*, fasc. 110, 1, 2010, p. 114–160.
- SIAE, *Meta avvia la procedura di rimozione dei brani degli autori ed editori SIAE dalle sue piattaforme. SIAE: “scelta unilaterale e incomprensibile”*, 16 marzo 2023, <<https://www.siae.it/it/notizie/meta-rimozione-contenuti-replica-siae/>>.
- SIAE, *Comunicato stampa SIAE: “La Musica torna su Instagram e Facebook”*, 13 maggio 2023, <<https://www.siae.it/it/notizie/Torna-Musica-Social/>>.
- SICULIANA A., *Focus sul contratto discografico*, *Studio Legale Avvocato Siculiana*, 2019, <<https://studiosiculiana.com/contratto-discografico-in-casting-licenza-distribuzione-clausole-opzione/>>.

SIMON I., *The introduction of performers' moral rights: Part 1*, in *European Intellectual Property Review*, fasc. 28, 11, 2006, p. 552–561.

SIMON I., *The introduction of performers' moral rights: Part 2*, in *European Intellectual Property Review*, fasc. 28, 12, 2006, p. 600–210.

SINGER I., *The Aesthetics of «Art for Art's Sake»*, in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, fasc. 12, 3, 1954, p. 343–359.

SIROTTI GAUDENZI A., *I contratti di rappresentazione e di esecuzione*, in SIROTTI GAUDENZI A. (a cura di), *Proprietà intellettuale e diritto della concorrenza*, vol. III – *I contratti nel diritto d'autore e nel diritto industriale*, UTET giuridica, Torino, 2010.

SIROTTI GAUDENZI A., *Il contratto di edizione per le stampe*, in SIROTTI GAUDENZI A. (a cura di), *Proprietà intellettuale e diritto della concorrenza*, vol. III – *I contratti nel diritto d'autore e nel diritto industriale*, UTET giuridica, Torino, 2010.

SMITH A., *Reconstructing Restraint of Trade*, in *Oxford Journal of Legal Studies*, fasc. 15, 4, 1995, p. 565–595.

SNAPES L., *Four Tet settles historic royalty rate dispute with Domino Records*, in *The Guardian*, 20 Giugno 2022, <<https://www.theguardian.com/music/2022/jun/20/four-tet-settles-royalty-rate-dispute-domino-records-keiran-hebden>> .

SPEDICATO G., *Principi di diritto d'autore*, Il Mulino, Bologna, 2020.

SPOTIFY, *Spotify Studios - Homepage*, Spotify Studios, s.d., <<https://spotifystudios.com/>>.

STAMATOUDI I.A., *Moral rights of authors in England: the missing emphasis on the role of creators*, in *Intellectual Property Quarterly*, fasc. 4, 1997, pp. 478–513.

STERPI M., *L'impatto delle nuove tecnologie sulla creazione, distribuzione e vendita delle opere d'arte*, in LIBERATI BUCCIANI G. (a cura di), *L'opera d'arte nel mercato: principi e regole*, Giappichelli, Torino, 2019.

STOKES S., *Art and copyright*, Hart, Oxford, III ed., 2021.

STOKES S., *Galleries and auction houses: the invisible managers of artistic copyright?*, in BONADIO E. - SAPPA C. (a cura di), *The subjects of literary and artistic copyright*, Elgar, Cheltenham, 2022.

STREETLIB, *Distribuzione ebook e audiolibri, servizi per l'editoria*, StreetLib, s.d. <<https://www.streetlib.com/it/>>.

STRÖMHOLM S., *Le droit moral de l'auteur, en droit allemand, français et Scandinave, avec un aperçu de l'évolution internationale, étude de droit comparé*, t. I, *L'évolution historique et le mouvement international*, t. II, 1, *Le droit moderne*, in *Revue internationale de droit comparé*, fasc. 19, 3, 1967.

TARANTINO B., *Long Time Coming: Copyright Reversionary Interests in Canada*, in *Développements Récents En Droit de La Propriété Intellectuelle*, vol. 375, Barreau du Québec, Éditions Yvon Blais, 2013 disponibile all'indirizzo <<https://ssrn.com/abstract=2368464>>.

TARELLO G., *Argomenti interpretativi*, in *Digesto civ.*, vol. I, Torino, UTET, 1987.

TERESI S., *Rivisitazione dell'art. 50 L.d.A.: profili interpretativi e ruolo del produttore*, nota a Tribunale Roma, 24 ottobre 2018, n.20430, sez. XII, in *Il Diritto d'Autore*, fasc.1-2, 2019.

THE AUTHORS ALLIANCE-CREATIVE COMMONS, "Termination of Transfer", 2017, <<https://rightsback.org/>> .

THE AUTHORS GUILD, *Six Takeaways from the Authors Guild 2018 Author Income Survey*, *The Authors Guild*, 2019, <<https://authorsguild.org/news/six-takeaways-from-the-authors-guild-2018-authors-income-survey/>>.

THE AUTHORS GUILD, *Membership*, *The Authors Guild*, s.d., <<https://authorsguild.org/membership/>>.

THE AUTHORS GUILD, *Model Trade Book Contract - 10: Reversion of Rights.*, *The Authors Guild*, s.d., <https://go.authorsguild.org/contract_sections/10>.

THE DALÍ UNIVERSE, *Beniamino Levi, esperto di arte moderna*, *The Dalí Universe*, s.d., <<https://www.thedaliuniverse.com/it/beniamino-levi-esperto-di-arte-moderna>>.

THE EUROPEAN COPYRIGHT SOCIETY, *Comment of the European Copyright Society Addressing Selected Aspects of the Implementation of Articles 18 to 22 of the Directive (EU) 2019/790 on Copyright in the Digital Single Market*, in *JIPITEC*, fasc. 11, 2, 2020, pp. 132-148.

THE TIMES, 5 Luglio 1920, p.12 riportato da K. Bowrey durante l'evento online organizzato da CREATE "The Society of Authors Meets Hollywood: Why authors and playwrights lost out" il 10 Novembre 2021, la cui registrazione è disponibile all'indirizzo <<https://www.youtube.com/watch?v=49gPT9ef2ZQ&t=2237s>>.

THOMAS A., *UK Authors' Earnings and Contracts 2022: A Survey of 60,000 Writers – CREATE*, 2020, <<https://www.create.ac.uk/blog/2022/12/07/uk-authors-earnings-and-contracts-2022-a-survey-of-60000-writers/>>.

THOMAS, A. - BATTISTI, M. - KRETSCHMER M., *UK Authors' Earnings and Contracts 2022: A Survey of 60,000 Writers*, CREATE, University of Glasgow, 2022, <<https://www.create.ac.uk/wp-content/uploads/2022/12/Authors-earnings-report-DEF.pdf>> .

THOMAS A. - BATTISTI M. - SAENZ DE JUANO RIBES H., *Indie Authors' Earnings 2023*, CREATE Working Paper 2023/4, 2023, <<https://zenodo.org/records/8043463>> .

THOMAS, A. - BATTISTI, M. - KRETSCHMER M., *Authors' Earnings in the UK: Policy briefing*, AHRC Creative Industries Policy & Evidence Centre, 2023, <<https://pec.ac.uk/policy-briefings/authors-earnings-in-the-uk>>.

TIKTOK, *Riepilogo dei termini e delle condizioni*, TikTok, s.d. <<https://www.tiktok.com/legal/page/global/summary-of-terms-and-conditions-eea/it>>.

TORREMANS P. - OTERO GARCÍA-CASTRILLÓN C., *Reversionary Copyright: A Ghost of the Past or a Current Trap to Assignments of Copyright?*, in *Intellectual Property Quarterly*, fasc. 2, p. 77–93.

TOWSE R., *Copyright in the cultural industries*, Elgar, Cheltenham, 2002.

TOWSE R., *Copyright Reversion in The Creative Industries: Economics and Fair Remuneration*, in *Columbia Journal of Law & the Arts*, fasc. 41, 3, 2018, p. 467–490.

TRABUCCHI A., *Istituzioni di diritto civile*, Wolters Kluwer, Milano, 2021.

TREBILCOCK M.J., *The limits of freedom of contract*, Harvard University press, Cambridge, Mass., 1993.

TRECCANI, *disintermediazione*, *Enciclopedia Treccani*, 2018, <https://www.treccani.it/enciclopedia/disintermediazione_%28altro%29/, <https://www.treccani.it/enciclopedia/disintermediazione_%28altro%29/>.

TROPP S.W., *It Had to Be Murder or Will Be Soon - 17 U.S.C. Sec. 203 Termination of Transfers: A Call for Legislative Reform*, in *Journal of the Copyright Society of the U.S.A.*, fasc. 51, 4, 2003, p. 797-826.

UBERTAZZI L.C., *Spunti sulla comunione di diritti d'autore*, in *AIDA. Annali italiani del diritto d'autore, della cultura e dello spettacolo*, fasc. XII, 2003, p. 506–519.

UK GOVERNMENT, *Research and analysis - Rights reversion and contract adjustment*, GOV.UK, 6 febbraio 2023, <<https://www.gov.uk/government/publications/economics-of-streaming-contract-adjustment-and-rights-reversion/rights-reversion-and-contract-adjustment>>.

VAN GOMPEL S., *Copyright, Doctrine and Evidence-Based Reform*, in *JIPITEC*, fasc. 8, 4, 2017.

VAZQUEZ A.S., *Art and Society: Essays in Marxist Aesthetics*, The Merlin Press Ltd, 1973.

VETULANI-CĘGIEL A., *EU Copyright Law, Lobbying and Transparency of Policy-Making: The cases of sound recordings term extension and orphan works provisions*, in *JIPITEC*, fasc. 6, 2, 2015.

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

VIVANT M. - BRUGUIERE J.M., *Droit d'auteur et droits voisins*, Dalloz, Paris, IV ed., 2019.

WALLS W.D., *Bestsellers and Blockbusters: Movies, Music, and Books*, in *Handbook of the Economics of Art and Culture*, Elsevier, 2014, vol. 2., p. 185–213.

WERTHEIMER A., *Unconscionability and Contracts*, in *Business Ethics Quarterly*, fasc. 2, 4, 1992, pp. 479–496.

WHITTAKER S., *Contracts, Contract Law and Contractual Principle*, in CARTWRIGHT J.-WHITTAKER S. (a cura di), *The Code Napoléon rewritten: French contract law after the 2016 reforms*, Hart Publishing, Oxford ; Portland, Oregon, 2017.

WILLMAN C., *Exclusive: Taylor Swift on Being Pop's Instantly Platinum Wonder... And Why She's Paddling Against the Streams*, Yahoo Entertainment, 2014 <<http://yahoo.com/entertainment/blogs/music-news/exclusive--taylor-swift-on-being-pop-s-instantly-platinum-wonder----and-why-she-s-paddling-against-the-streams-085041907.html>>.

YOU CAN PRINT, *Youcanprint: Self publishing, pubblica il tuo Libro, Ebook, Audiolibro*, Youcanprint, s.d., <<https://www.youcanprint.it>>.

YOUTUBE, *Termini di Servizio*, Youtube, s.d., <<https://www.youtube.com/t/terms#da290b0c19>>.

YUVARAJ J. - GIBLIN R., *Why were commonwealth reversionary rights abolished (and what can we learn where they remain)?*, in *European Intellectual Property Review*, vol. 41, fasc. 4., 2019, pp. 232-240.

YUVARAJ J. - GIBLIN R., *Are contracts enough? An empirical study of author rights in australian publishing agreements*, in *Melbourne University Law Review*, fasc. 44, 1, 2020, pp. 380–424.

YUVARAJ J.A., *Back to the start: Re-envisioning the role of copyright reversion in Australia and other Common law Countries*, 2021, (tesi di dottorato, Monash University).

YUVARAJ J. –GIBLIN R. –RUSSO-BATTERHAM D. –GRANT G., *U.S. Copyright Termination Notices 1977–2020: Introducing New Datasets*, in *Journal of Empirical Legal Studies*, fasc. 19, 1, 2022, p. 250–292.

YUVARAJ J., *Implementing copyright revocation in Ireland and Malta: lessons for lawmakers*, in *Journal of Intellectual Property Law & Practice*, fasc. 18, 7, 2023, p. 528–545.

ZACCARIA R. - VALASTRO A. - ALBANESI E., *Diritto dell'informazione e della comunicazione*, CEDAM, 2021.

ZEMER L., *On the Value of Copyright Theory*, 2006, <<https://dx.doi.org/10.2139/ssrn.1657855>>.

ZEMER L., *Moral Rights: Limited Edition*, in *Boston University Law Review*, fasc. 91, n. 4, 2011, p. 1519–1564.

The Student Paper Series of the Trento LawTech Research Group is published since 2010

<https://lawtech.jus.unitn.it/main-menu/paper-series/student-paper-series-of-the-trento-lawtech-research-group/2/>

Freely downloadable papers already published:

STUDENT PAPER N. 92

Moneta e tecnologia blockchain nel prisma del diritto civile: funzionalità, potenzialità e rischi

FILIPPO DI SABATO. Moneta e tecnologia blockchain nel prisma del diritto civile: funzionalità, potenzialità e rischi. Trento Law and Technology Research Group, Student Paper Series; 92. Trento: Università degli Studi di Trento.

STUDENT PAPER N. 91

La certificazione ai sensi del GDPR: Uno strumento di accountability per lo sviluppo della cultura data protection

RAZMIK VARDANIAN. La certificazione ai sensi del GDPR: Uno strumento di accountability per lo sviluppo della cultura data protection. Trento Law and Technology Research Group, Student Paper Series; 91. Trento: Università degli Studi di Trento.

STUDENT PAPER N. 90

La didattica del capitalismo della sorveglianza: profili giuridici

ALICE CATALANO. La didattica del capitalismo della sorveglianza: profili giuridici. Trento Law and Technology Research Group, Student Paper Series; 90. Trento: Università degli Studi di Trento.

STUDENT PAPER N. 89

Il «danno da movida» tra tutela inibitoria e risarcimento del danno

ANNALIA MAISTRELLI. Il «danno da movida» tra tutela inibitoria e risarcimento del danno. Trento Law and Technology Research Group, Student Paper Series; 89. Trento: Università degli Studi di Trento.

STUDENT PAPER N. 88

Disvelamento dei fatti e responsabilità civile: la funzione sociale del giornalismo d'inchiesta e del whistleblowing

ALBERTO SCANDOLA. Disvelamento dei fatti e responsabilità civile: la funzione sociale del giornalismo d'inchiesta e del whistleblowing. Trento Law and Technology Research Group, Student Paper Series; 88. Trento: Università degli Studi di Trento.

STUDENT PAPER N. 87

Responsabilità e accountability in materia di protezione dei dati personali: il contesto dell'internet of things

ANDREA BLATTI. Responsabilità e accountability in materia di protezione dei dati personali: il contesto dell'internet of things. Trento Law and Technology Research Group, Student Paper Series; 87. Trento: Università degli Studi di Trento.

STUDENT PAPER N. 86

Il capitalismo dei monopoli intellettuali e l'editoria della sorveglianza. un'analisi delle politiche europee sull'open science e sulla regolazione dei dati

CAMILLA FRANCH. Il capitalismo dei monopoli intellettuali e l'editoria della sorveglianza. un'analisi delle politiche europee sull'open science e sulla regolazione dei dati. Un'analisi critica. Trento Law and Technology Research Group, Student Paper Series; 86. Trento: Università degli Studi di Trento.

STUDENT PAPER N. 85

Transformative Agreements: i nuovi contratti tra editori scientifici e istituzioni accademiche per l'accesso alle risorse scientifiche digitali. Un'analisi critica

MIRIANA FIERRO. Transformative Agreements: i nuovi contratti tra editori scientifici e istituzioni accademiche per l'accesso alle risorse scientifiche digitali. Un'analisi critica. Trento Law and Technology Research Group, Student Paper Series; 85. Trento: Università degli Studi di Trento.

STUDENT PAPER N. 84

La blockchain, tra proprietà e proprietà intellettuale. Analisi comparata di tre applicazioni nel diritto civile

NICOLÒ CANAL. La blockchain, tra proprietà e proprietà intellettuale. Analisi comparata di tre applicazioni nel diritto civile. Trento Law and Technology Research Group, Student Paper Series; 84. Trento: Università degli Studi di Trento.

STUDENT PAPER N.83

La ricerca di un criterio di quantificazione tipologico per il danno da perdita di chance nella responsabilità medica: una missione impossibile?

VALERIA LUCCARINI. La ricerca di un criterio di quantificazione tipologico per il danno da perdita di chance nella responsabilità medica: una missione impossibile. Trento Law and Technology Research Group, Student Paper Series; 83. Trento: Università degli Studi di Trento.

STUDENT PAPER N.82

La responsabilità civile da deficit organizzativo del sistema sanitario e l'emergenza pandemica: una comparazione fra Germania e Italia

JESSICA RIVA. La responsabilità civile da deficit organizzativo del sistema sanitario e l'emergenza pandemica: una comparazione fra Germania e Italia. Trento Law and Technology Research Group, Student Paper Series; 82. Trento: Università degli Studi di Trento.

STUDENT PAPER N. 81

La vaccinazione infausta fra tutela indennitaria e risarcitoria: infausta fra tutela indennitaria e risarcitoria: la gestione del danno da vaccino dopo la pandemia

VERONICA MAYRHOFER. La vaccinazione infausta fra tutela indennitaria e risarcitoria: la gestione del danno da vaccino dopo la pandemia, Trento Law and Technology Research Group, Student Paper Series; 81. Trento: Università degli Studi di Trento

STUDENT PAPER N. 80

La responsabilità civile per i veicoli a guida autonoma nell'ordinamento tedesco: spunti per il legislatore italiano

ELENA TOGNON, La responsabilità civile per i veicoli a guida autonoma nell'ordinamento tedesco: spunti per il legislatore italiano, Trento Law and Technology Research Group, Student Paper Series; 80. Trento: Università degli Studi di Trento.

STUDENT PAPER N. 79

La tutela delle indicazioni geografiche per i prodotti non comparabili: il ruolo dei gruppi di produttori nella valorizzazione del segno

MARTINA DURIGON, La tutela delle indicazioni geografiche per i prodotti non comparabili: il ruolo dei gruppi di produttori nella valorizzazione del segno, Trento Law and Technology Research Group, Student Paper Series; 79. Trento: Università degli Studi di Trento.

STUDENT PAPER N. 78

Il diritto alle prese con la vulnerabilità del turismo, fra guerra e persistente pandemia

FRANCESCA ROMANA BARBA; GIACOMO MARTINO BELLUZZO; SEBASTIANO BORILE; MATTEO BUDELLINI; CHIARA BUOSI; WIKTOR BURIGO; PAOLO CAPOTI; SERENA CARRUBBA; ALESSANDRA CASAGRANDE; FEDERICO DE VINCENZO; EMILIA FASCINELLI; CATERINA FAVA; ANTONIO FERRARO; CAROLINA FILICE; ALESSIA GIZZARELLI; ARIANNA LANEVE; MATTIA LEONE; MARTINA LUCE; MATTEO MAIOLI; 227 ALESSANDRO MARRAS; SARA MATTÈ; ILARIA MELCHIORETTO; ALESSIO MIRA; GIULIA MOCANU; DANIELA NESPOLO; ALESSANDRO OLIVA; ELENA PAGLIAI; ALESSANDRO PALLAORO; SILVIA PEDROTTI; GIACOMO PILI; ALFIO RACITI; FRANCESCA RIZZI, SARA ROSSO; SARA SCARAMUZZA; MARTINO SERAFINI; ELISA SERVIDIO; DENIS SOMMARIVA; CAROLA STEFENELLI; MARTINA TADDEI; JENNY TURRIN (2022), Trento Law and Technology Research Group, Student Paper Series; 78. Trento: Università degli Studi di Trento.

STUDENT PAPER N. 77

L'enforcement del diritto d'autore e la tutela dei dati personali: il nuovo art. 17 Dir. 2019/790

NICCOLÒ BULLATO, L'enforcement del diritto d'autore e la tutela dei dati personali: il nuovo art. 17 Dir. 2019/790, Trento Law and Technology Research Group, Student Paper Series; 77. Trento: Università degli Studi di Trento.

<https://doi.org/10.5281/zenodo.6630507>

STUDENT PAPER N. 76

Il binomio «sport e salute» nella riforma del diritto dello sport: istituzioni, strutture, professionalità e responsabilità

NICOLA INTRONA (2022), Il binomio «sport e salute» nella riforma del diritto dello sport: istituzioni, strutture, professionalità e responsabilità, Trento Law and Technology Research Group, Student Paper Series; 76. Trento: Università degli Studi di Trento.

STUDENT PAPER N. 75

La libertà di panorama: profili critici e spunti comparatistici

CAROLINA BATTISTELLA (2022), La libertà di panorama: profili critici e spunti comparatistici, Trento Law and Technology Research Group, Student Paper Series; 75. Trento: Università degli Studi di Trento. DOI: 10.5281/zenodo.639300

STUDENT PAPER N. 74

The role of copyright in innovation: a comparative analysis of the legal framework of text and data mining

EUGENIO DE BIASI (2022), The role of copyright in innovation: a comparative analysis of the legal framework of text and data mining, Trento Law and Technology Research Group, Student Paper Series; 74. Trento: Università degli Studi di Trento. DOI: 10.5281/ZENODO.5897183

STUDENT PAPER N. 73

Risarcimento del danno da violazione dei diritti di proprietà intellettuale e retroversione degli utili. Un'analisi comparata

FEDERICO BRUNO (2022), Risarcimento del danno da violazione dei diritti di proprietà intellettuale e retroversione degli utili. Un'analisi comparata, Trento Law and Technology Research Group, Student Paper Series; 73. Trento: Università degli Studi di Trento. DOI: 10.5281/zenodo.5878282

STUDENT PAPER N. 72

Eccezioni e limitazioni al diritto d'autore nell'Unione europea: profili critici e spunti comparatistici applicati al settore GLAM alla luce dell'emergenza Covid-19

ELEONORA MARONI (2021), Eccezioni e limitazioni al diritto d'autore nell'Unione europea: profili critici e spunti comparatistici applicati al settore GLAM alla luce dell'emergenza Covid-19, Trento Law and Technology Research Group, Student Paper Series; 72. Trento: Università degli Studi di Trento. DOI:10.5281/zenodo.587821

STUDENT PAPER N. 71

***L'animal welfare* nelle filiere alimentari: etichettatura e certificazioni**

ZANON MIRIANA (2021), *L'animal welfare* nelle filiere alimentari: etichettatura e certificazioni, Trento Law and Technology Research Group, Student Paper Series; 71. Trento: Università degli Studi di Trento. ISBN: 978-88-8443-959-8

STUDENT PAPER N. 70

Aggiornamenti di diritto agroalimentare nella riflessione dottrinale angloamericana

ANADOTTI, ELENA; DI GIOVANNI, SILVIA; FREZZA, ANNA CAROLINA; HOSSU, LORENA PATRICIA; MARCONATO, ELENA; NOSCHESE, ANGELA; PENDENZA, ALICE; PEPE, FRANCESCO; PIEROBON, VALERIA; POLI, ELISA; PURITA, CLAUDIA; RAFFA, DJAMILA; ROTONDI, SERGIO ANDREA; SANTOLIN, GAIA – a cura di IZZO, UMBERTO; FERRARI, MATTEO (2021), Aggiornamenti di diritto agroalimentare nella riflessione dottrinale angloamericana, Trento Law and Technology Research Group, Student Paper Series; 70. Trento: Università degli Studi di Trento. ISBN: 978-88-8443-958-1

STUDENT PAPER N. 69

Diritto del turismo e Covid-19: cosa è cambiato nella seconda estate pandemica

ANGIARI, YOUSSEF; ARZARELLO, ANDREA; AZILI, FEDERICO; BONOMELLI, CHIARA; BUBBOLA, IRENE; CADAMURO, CLAUDIA; CARRETTA, ANNA; CONDOTTA, ALESSANDRO; DA PRATO, MARIKA; DAL TOSO, VIRGINIA; DE AGOSTINI, FILIPPO; DE FRANCESCHI, SERENA; DELL’EVA, MARTINA; DELMARCO, MARTINA; DELLA MURA, MARCO; DI MASCIÒ, FRANCESCA; FIUTEM, LORENZO; GENNARA, GIULIA; INNOCENTI, ALBERTO; LORIERI, ANNA; MAFFEI, BEATRICE; MARCOLINI, ALESSIA; MANZO, ARIANNA; MINERVINI, MONICA MARIA; MURESAN, ANAMARIA ELENA; NARDIN, NICOLÒ; PAISSAN, FILIPPO; PAISSAN, INGMAR; PANERO, MARTINA; PAVALEANU, CRISTIAN; RIZ, FRANCESCA; SCARSELLA, ALESSIA; SCODANIBBIO, GIULIA; SORRENTINO, MARIAROSA; TUCCI, GIULIANA; VIGNOLI, MARTINA; ZACCARIN, STEPHANIE; ZUCAL, SARA; IZZO, UMBERTO (a cura di) (2021), Diritto del turismo e Covid-19: cosa è cambiato nella seconda estate pandemica, Trento Law and Technology Research Group, Student Paper Series; 69. Trento: Università degli Studi di Trento. ISBN: 978-88-8443-954-3

STUDENT PAPER N. 68

La protezione dei dati relativi alla salute nell’era dei Big Data. Un’analisi sulla sanità digitale in dialogo tra diritto e tecnologia

LIEVORE ANNA (2021), La protezione dei dati relativi alla salute nell’era dei Big Data. Un’analisi sulla sanità digitale in dialogo tra diritto e tecnologia, Trento Law and Technology Research Group, Student Paper Series; 68. Trento: Università degli Studi di Trento. ISBN: 978-88-8443-903-1

STUDENT PAPER N. 67

«Cuius commoda, eius et incommoda»: l’art. 2049 del codice civile nella gig economy

PILZER LARA (2021), «Cuius commoda, eius et incommoda»: l’art. 2049 del codice civile nella gig economy, Trento Law and Technology Research Group, Student Paper Series; 67. Trento: Università degli Studi di Trento. ISBN: 978-88-8443-946-8

STUDENT PAPER N. 66

La responsabilità sanitaria nel post Covid-19: scenari e proposte per affrontare il contenzioso

PRIMICERI GIORGIA (2021), La responsabilità sanitaria nel post Covid-19: scenari e proposte per affrontare il contenzioso, Trento Law and Technology Research Group, Student Paper Series; 66. Trento: Università degli Studi di Trento. ISBN: 978-88-8443-945-1

STUDENT PAPER N. 65

Legal design e sanità digitale: un innovativo approccio per favorire la tutela dei dati personali

FRANCESCO TRAVERSO (2021), Legal design e sanità digitale: un innovativo approccio per favorire la tutela dei dati personali, Trento Law and Technology Research Group, Student Paper Series; 65. Trento: Università degli Studi di Trento. ISBN: 978-88-8443-943-7

STUDENT PAPER N. 64

Sistemi decisionali automatizzati e tutela dei diritti: tra carenza di trasparenza ed esigenze di bilanciamento

IRENE TERENGI (2021), Sistemi decisionali automatizzati e tutela dei diritti: tra carenza di trasparenza ed esigenze di bilanciamento, Trento Law and Technology Research Group. Student Paper Series; 64. Trento: Università degli Studi di Trento. ISBN: 978-88-8443-942-0

STUDENT PAPER N. 63

Il disegno industriale e la moda tra disciplina dei disegni e modelli e normativa sul diritto d'autore

RUDIAN, MARGHERITA (2021), Il disegno industriale e la moda tra disciplina dei disegni e modelli e normativa sul diritto d'autore, Trento Law and Technology Research Group. Student Paper Series; 63. Trento: Università degli Studi di Trento. ISBN: 978-88-8443-941-3

STUDENT PAPER N. 62

L'appropriazionismo artistico nell'arte visual: una comparazione tra Italia e Stati Uniti

DI NICOLA, LAURA (2021), L'appropriazionismo artistico nell'arte visual: una comparazione tra Italia e Stati Uniti, Trento Law and Technology Research Group. Student Paper Series; 62. Trento: Università degli Studi di Trento. ISBN: 978-88-8443-940-6

STUDENT PAPER N. 61

Unfair trading practices in the business-to-business food supply chain between public and private regulation

BORGHETTO, MARIA VITTORIA (2020), Unfair trading practices in the business-to-business food supply chain between public and private regulation, Trento Law and Technology Research Group. Student Paper Series; 61. Trento: Università degli Studi di Trento. ISBN: 978-88-8443-933-8

STUDENT PAPER N. 60

PFAS e inquinamento delle falde acquifere venete: la tutela civilistica fra danno ambientale e azioni risarcitorie collettive

RAISA, VERONICA (2020), PFAS e inquinamento delle falde acquifere venete: la tutela civilistica fra danno ambientale e azioni risarcitorie collettive, Trento Law and Technology Research Group. Student Paper Series; 60. Trento: Università degli Studi di Trento. ISBN: 978-88-8443-927-7

STUDENT PAPER N. 59

Il turismo alla prova del covid-19: una ricerca interdisciplinare: da quali dati partire e quali risposte dare alla più grande crisi che il comparto turistico abbia mai affrontato

UMBERTO IZZO (a cura di), Autori: ANDREATTA, GIULIA; ANDREOLI, ELISA; ARDU, SIMONE; BORTOLOTTI, FABIO; BRUZZO, PIERLUIGI; CALZOLARI, GIULIA; CAMPOS SANTOS, DIEGO; CARLINO, PIETRO; CAVALLERA, LORENZO; CEPAROTTI, GIACOMO; CIABRELLI, ANTONIA; DALLE PALLE, GIORGIA; DAPRÀ, VALENTINA; DE SANTIS, DIEGO; FAVARO, SILVIA; FAVERO, ELEONORA; FERRARI, LAURA; GATTI, VERONICA; GAZZI, CHRISTIAN; GISMONDO, MARIANNA; GIUDICEANDREA, ANNA; GUIDA, GIOVANNI; INCARNATO, ANDREA; MARANER, ROBERTA; MICHELI, MARTA; ELENA MORARASU, LAURA; CHIARA NARDELLI, MARIA; PALLOTTA, EMANUELE; PANICHI, NICCOLÒ; PELLIZZARI, LAURA; PLAKSII, ANDRII; RANIERO, SAMANTHA; REGNO SIMONCINI, EMANUELE; RUSSO, SARA; SCHIAVONE, SARA; SERAFINO, ANTONIO; SILENZI, LUCA; TIRONZELLI, ELENA; PEGGY TSAFACK, CYNTHIA; VIGLIOTTI, AYLÀ; ZINETTI, GIULIA, Il turismo alla prova del Covid-19: una ricerca interdisciplinare: da quali dati partire e quali risposte dare alla più grande crisi che il comparto turistico abbia mai affrontato, Trento Law and Technology Research Group, Student Paper Series; 59. Trento: Università degli Studi di Trento. 978-88-8443-903-1

STUDENT PAPER N. 58**La responsabilità dell'internet service provider alla luce della nuova direttiva sul diritto d'autore nel mercato unico digitale**

CAMARELLA, LAURA (2020), La responsabilità dell'Internet Service Provider alla luce della nuova direttiva sul diritto d'autore nel mercato unico digitale, Student Paper Series; 58. Trento: Università degli Studi di Trento. 978-88-8443-893-5

STUDENT PAPER N. 57**Rischio idrogeologico e responsabilità civile**

ROBERTI, CATERINA (2020), Rischio idrogeologico e responsabilità civile, Trento Law and Technology Research Group. Student Paper Series; 57. Trento: Università degli Studi di Trento. ISBN: 978-88-8443-891-1

STUDENT PAPER N. 56**Assistente vocale e dati sanitari. Le sfide dell'intelligenza artificiale alla luce del Regolamento (UE) n. 2016/679**

PETRUCCI, LIVIA (2020), Assistente vocale e dati sanitari. Le sfide dell'intelligenza artificiale alla luce del regolamento (UE) N. 2016/679, Trento Law and Technology Research Group. Student Paper Series; 56. Trento: Università degli Studi di Trento. ISBN: 978 88 8443 888 1

STUDENT PAPER N. 55**The Legal Dimension of Energy Security in EU Law**

SCHMIEDHOFER, ANDREAS (2020), The legal dimensions of energy security in EU law, Trento Law and Technology Research Group. Student Paper Series; 55. Trento: Università degli Studi di Trento. ISBN: 978 88 8443 888 1

STUDENT PAPER N. 54**Macchine intelligenti che creano ed inventano. Profili e rilievi critici del nuovo rapporto tra intelligenza artificiale e diritti di proprietà intellettuale**

TREVISANELLO, LAURA (2020), Macchine intelligenti che creano ed inventano. Profili e rilievi critici del nuovo rapporto tra intelligenza artificiale e diritti di proprietà intellettuale, Trento Law and Technology Research Group. Student Paper Series; 54. Trento: Università degli Studi di Trento. ISBN: 978-88-8443-887-4

STUDENT PAPER N. 53**La protezione delle indicazioni geografiche: il sistema europeo e il sistema cinese a confronto**

COGO, MARTA (2019), La protezione delle indicazioni geografiche: il sistema europeo e il sistema cinese a confronto, Trento Law and Technology Research Group. Student Paper Series; 53. Trento: Università degli Studi di Trento. ISBN: 978-88-8443-856-0

STUDENT PAPER N. 52**Responsabilità civile e prevenzione dell'abuso interpersonale, fra molestie sessuali e bullismo**

PERETTI, FRANCESCA (2019), Responsabilità civile e prevenzione dell'abuso interpersonale, fra molestie sessuali e bullismo, Trento Law and Technology Research Group. Student Paper Series; 52. Trento: Università degli Studi di Trento. ISBN: 978-88-8443-856-0

STUDENT PAPER N. 51**Blockchain, Smart Contract e diritto d'autore nel campo della musica**

FAGLIA, FRANCESCO (2019), Blockchain, Smart Contract e diritto d'autore nel campo della musica, Trento Law and Technology Research Group. Student Paper Series; 51. Trento: Università degli Studi di Trento. ISBN: 978-88-8443-855-3

STUDENT PAPER N. 50**Regole per l'innovazione: responsabilità civile e assicurazione di fronte all'auto a guida (progressivamente) autonoma**

ZEMIGNANI, FILIPPO (2019), Regole per l'innovazione: responsabilità civile e assicurazione di fronte all'auto a guida (progressivamente) autonoma, Trento Law and Technology Research Group. Student Paper Series; 50. Trento: Università degli Studi di Trento. ISBN: 978-88-8443-850-8

STUDENT PAPER N. 49**Unravelling the nexus between food systems and climate change: a legal analysis. A Plea for smart agriculture, a "new" organic agriculture and a wiser use of biotechnologies in the name of human rights protection**

TELCH, ALESSANDRA (2019), Unravelling the nexus between food systems and climate change: a legal analysis. A Plea for smart agriculture, a "new" organic agriculture and a wiser use of biotechnologies in the name of human rights protection, Trento Law and Technology Research Group. Student Paper Series; 49. Trento: Università degli Studi di Trento. ISBN: 978-88-8443-842-3

STUDENT PAPER N. 48

Wireless community networks e responsabilità extracontrattuale

VIDORNI, CHIARA (2019), Wireless community networks e responsabilità extracontrattuale, Trento Law and Technology Research Group. Student Paper Series; 48. Trento: Università degli Studi di Trento. ISBN: 978-88-8443-841-6

STUDENT PAPER N. 47

Proprietà intellettuale e scienza aperta: il caso studio del Montreal Neurological Institute

CASSIN, GIOVANNA (2019), Proprietà intellettuale e scienza aperta: il caso studio del Montreal Neurological Institute, Trento Law and Technology Research Group. Student Paper Series; 47. Trento: Università degli Studi di Trento. ISBN: 978-88-8443-835-5

STUDENT PAPER N. 46

Il “ciclista previdente” che si scontrò due volte: con un’auto e col principio indennitario applicato all’assicurazione infortuni

CHRISTOPH SIMON THUN HOHENSTEIN WELSPERG (2019), Il “ciclista previdente” che si scontrò due volte: con un’auto e col principio indennitario applicato all’assicurazione infortuni, Trento Law and Technology Research Group. Student Paper Series; 46. Trento: Università degli Studi di Trento. ISBN: 978-88-8443-834 8

STUDENT PAPER N. 45

«Errare humanum est». L’errore nel diritto tra intenzionalità, razionalità ed emozioni

BENSALAH, LEILA (2018), «Errare humanum est». L’errore nel diritto tra intenzionalità, razionalità ed emozioni, Trento Law and Technology Research Group. Student Paper Series; 45. Trento: Università degli Studi di Trento. ISBN: 978-88-8443-829-4

STUDENT PAPER N. 44

La gestione del rischio fitosanitario nel diritto agroalimentare europeo ed italiano: il caso Xylella

DE NOBILI, MARINA (2018), La gestione del rischio fitosanitario nel diritto agroalimentare europeo ed italiano: il caso Xylella, Trento Law and Technology Research Group. Student Paper Series; 44. Trento: Università degli Studi di Trento. ISBN: 978-88-8443-828-7

STUDENT PAPER N. 43

Mercato agroalimentare e disintermediazione: la dimensione giuridica della filiera corta

ORLANDI, RICCARDO (2018), Mercato agroalimentare e disintermediazione: la dimensione giuridica della filiera corta, Trento Law and Technology Research Group. Student Paper Series; 43. Trento: Università degli Studi di Trento. ISBN: 978-88-8443-827-0

STUDENT PAPER N. 42

Causa, meritevolezza degli interessi ed equilibrio contrattuale

PULEJO, CARLO ALBERTO (2018), Causa, meritevolezza degli interessi ed equilibrio contrattuale, Trento Law and Technology Research Group. Student Paper Series; 42. Trento: Università degli Studi di Trento. ISBN: 978-88-8443-810-2

STUDENT PAPER N. 41

Graffiti, street art e diritto d'autore: un'analisi comparata

GIORDANI, LORENZA (2018), Graffiti, street art e diritto d'autore: un'analisi comparata, Trento Law and Technology Research Group. Student Paper Series; 41. Trento: Università degli Studi di Trento. ISBN: 978-88-8443-809-6

STUDENT PAPER N. 40

Volo da diporto o sportivo e responsabilità civile per l'esercizio di attività pericolose

MAESTRINI, MATTIA (2018), Volo da diporto o sportivo e responsabilità civile per l'esercizio di attività pericolose, Trento Law and Technology Research Group. Student Paper Series; 40. Trento: Università degli Studi di Trento. ISBN: 978-88-8443-784-6

STUDENT PAPER N. 39

"Attorno al cibo". Profili giuridici e sfide tecnologiche dello Smart Packaging in campo alimentare

BORDETTO, MATTEO (2018), "Attorno al cibo". Profili giuridici e sfide tecnologiche dello Smart Packaging in campo alimentare, Trento Law and Technology Research Group. Student Paper Series; 39. Trento: Università degli Studi di Trento. ISBN: 978-88-8443-795-2

STUDENT PAPER N. 38

Kitesurf e responsabilità civile

RUGGIERO, MARIA (2018), Kitesurf e responsabilità civile, Trento Law and Technology Research Group. Student Paper Series; 38. Trento: Università degli Studi di Trento. ISBN: 978-88-8443-793-8

STUDENT PAPER N. 37

Giudicare e rispondere. La responsabilità civile per l'esercizio della giurisdizione in Italia, Israele e Spagna

MENEGHETTI HISKENS, SARA (2017), Giudicare e rispondere. La responsabilità civile per l'esercizio della giurisdizione in Italia, Israele e Spagna, Trento Law and Technology Research Group. Student Paper Series; 37. Trento: Università degli Studi di Trento. ISBN: 978-88-8443-778-5

STUDENT PAPER N. 36

Il diritto in immersione: regole di sicurezza e responsabilità civile nella subacquea

CAPUZZO, MARTINA (2017), Il diritto in immersione: regole di sicurezza e responsabilità civile nella subacquea, Trento Law and Technology Research Group. Student Paper Series; 36. Trento: Università degli Studi di Trento. ISBN: 978-88-8443-775-4

STUDENT PAPER N. 35

La privacy by design: un'analisi comparata nell'era digitale

BINCOLETTO, GIORGIA (2017), La privacy by design: un'analisi comparata nell'era digitale, Trento Law and Technology Research Group. Student Paper Series; 35. Trento: Università degli Studi di Trento. ISBN: 978-88-8443-733-4

STUDENT PAPER N. 34

La dimensione giuridica del Terroir

BERTINATO, MATTEO (2017), La dimensione giuridica del Terroir, Trento Law and Technology Research Group. Student Paper Series; 34. Trento: Università degli Studi di Trento. ISBN: 978-88-8443-728-0

STUDENT PAPER N. 33

La gravità del fatto nella commisurazione del danno non patrimoniale: un'indagine (anche) nella giurisprudenza di merito

MARISELLI, DAVIDE (2017), La gravità del fatto nella commisurazione del danno non patrimoniale: un'indagine (anche) nella giurisprudenza di merito, Trento Law and Technology Research Group. Student Paper Series; 33. Trento: Università degli Studi di Trento. ISBN: 978-88-8443-727-3

STUDENT PAPER N. 32

«Edible insects». L'Entomofagia nel quadro delle nuove regole europee sui novel foods

TASINI, FEDERICO (2016), «Edible insects». L'Entomofagia nel quadro delle nuove regole europee sui novel foods = «Edible Insects»: Entomophagy in light of the new European Legislation on novel Foods, Trento Law and Technology Research Group. Student Paper Series; 32. Trento: Università degli Studi di Trento. ISBN 978-88-8443-709-9

STUDENT PAPER N. 31

L'insegnamento dello sci: responsabilità civile e assicurazione per danni ad allievi o a terzi

TAUFER FRANCESCO (2016), L'insegnamento dello sci: responsabilità civile e assicurazione per danni ad allievi o a terzi, Trento Law and Technology Research Group. Student Paper Series; 31. Trento: Università degli Studi di Trento. ISBN 978-88-8443-697-9

STUDENT PAPER N. 30

Incrocio tra Contratti e Proprietà Intellettuale nella Innovazione Scientifica e tecnologica: il Modello del Consortium Agreement europeo

MAGGIOLO ANNA (2016), Incrocio tra Contratti e Proprietà Intellettuale nella Innovazione Scientifica e tecnologica: il Modello del Consortium Agreement europeo, Trento Law and Technology Research Group. Student Paper Series; 30. Trento: Università degli Studi di Trento. ISBN 978-88-8443-696-2

STUDENT PAPER N. 29

La neutralità della rete

BIASIN, ELISABETTA (2016) La neutralità della rete, Trento Law and Technology Research Group. Student Paper Series; 29. Trento: Università degli Studi di Trento. ISBN 978-88-8443-693-1

STUDENT PAPER N. 28

Negotiation Bases and Application Perspectives of TTIP with Reference to Food Law

ACERBI, GIOVANNI (2016) Negotiation Bases and Application Perspectives of TTIP with Reference to Food Law. The Trento Law and Technology Research Group. Student Paper Series; 28. Trento: Università degli Studi di Trento. ISBN 978-88-8443-563-7

STUDENT PAPER N. 27

Privacy and Health Data: A Comparative analysis

FOGLIA, CAROLINA (2016) Privacy and Health Data: A Comparative analysis. The Trento Law and Technology Research Group. Student Paper Series; 27. Trento: Università degli Studi di Trento. ISBN 978-88-8443-546-0

STUDENT PAPER N. 26

Big Data: Privacy and Intellectual Property in a Comparative Perspective

SARTORE, FEDERICO (2016) Big Data: Privacy and Intellectual Property in a Comparative Perspective. The Trento Law and Technology Research Group. Student Paper Series; 26. Trento: Università degli Studi di Trento. ISBN 978-88-8443-534-7

STUDENT PAPER N. 25

Leggere (nel)la giurisprudenza: 53 sentenze inedite in tema di responsabilità civile nelle analisi di 53 annotatori in formazione = Reading (in) the caselaw: 53 unpublished judgements dealing with civil liability law analyzed with annotations and comments by 53 students during their civil law course

REMO ANDREOLLI, DALILA MACCIONI, ALBERTO MANTOVANI, CHIARA MARCHETTO, MARIASOLE MASCHIO, GIULIA MASSIMO, ALICE MATTEOTTI, MICHELE MAZZETTI, PIERA MIGNEMI, CHIARA MILANESE, GIACOMO MINGARDO, ANNA LAURA MOGETTA, AMEDEO MONTI, SARA MORANDI, BENEDETTA MUNARI, EDOARDO NADALINI, SERENA NANNI, VANIA ODORIZZI, ANTONIA PALOMBELLA, EMANUELE PASTORINO, JULIA PAU, TOMMASO PEDRAZZANI, PATRIZIA PEDRETTI, VERA PERRICONE, BEATRICE PEVARELLO, LARA PIASERE, MARTA PILOTTO, MARCO POLI, ANNA POLITO, CARLO ALBERTO PULEJO, SILVIA RICCAMBONI, ROBERTA RICCHIUTI, LORENZO RICCO, ELEONORA RIGHI,

FRANCESCA RIGO, CHIARA ROMANO, ANTONIO ROSSI, ELEONORA ROTOLA, ALESSANDRO RUFFINI, DENISE SACCO, GIULIA SAKEZI, CHIARA SALATI, MATTEO SANTOMAURO, SILVIA SARTORI, ANGELA SETTE, BIANCA STELZER, GIORGIA TRENTINI, SILVIA TROVATO, GIULIA URBANIS, MARIA CRISTINA URBANO, NICOL VECCARO, VERONICA VILLOTTI, GIULIA VISENTINI, LETIZIA ZAVATTI, ELENA ZUCCHI (2016) Leggere (nel)la giurisprudenza: 53 sentenze inedite in tema di responsabilità civile nelle analisi di 53 annotatori in formazione = Reading (in) the caselaw: 53 unpublished judgements dealing with civil liability law analyzed with annotations and comments by 53 students during their civil law course. The Trento Law and Technology Research Group. Student Paper Series; 25. Trento: Università degli Studi di Trento. ISBN 978-88-8443-626-9

STUDENT PAPER N. 24

La digitalizzazione del prodotto difettoso: stampa 3D e responsabilità civile= The Digital Defective Product: 3D Product and Civil Liability

CAERAN, MIRCO (2016) La digitalizzazione del prodotto difettoso: stampa 3D e responsabilità civile = The Digital Defective Product: 3D Product and Civil Liability. The Trento Law and Technology Research Group. Student Paper Series; 24. Trento: Università degli Studi di Trento. ISBN 978-88-8443-663-4

STUDENT PAPER N. 23

La gestione della proprietà intellettuale nelle università australiane = Intellectual Property Management in Australian Universities

CHIARUTTINI, MARIA OTTAVIA (2015) La gestione della proprietà intellettuale nelle università australiane = Intellectual Property Management in Australian Universities. The Trento Law and Technology Research Group. Student Paper Series; 23. Trento: Università degli Studi di Trento. ISBN 978-88-8443-626-9

STUDENT PAPER N. 22

Trasferimento tecnologico e realtà locale: vecchie problematiche e nuove prospettive per una collaborazione tra università, industria e territorio = Technology Transfer and Regional Context: Old Problems and New Perspectives for a Sustainable Co-operation among Universities, Entrepreneurship and Local Economy

CALGARO, GIOVANNI (2013) Trasferimento tecnologico e realtà locale: vecchie problematiche e nuove prospettive per una collaborazione tra università, industria e territorio. The Trento Law and Technology Research Group. Student Paper Series; 22. Trento: Università degli Studi di Trento. ISBN 978-88-8443-525-5

STUDENT PAPER N. 21

La responsabilità dell'Internet Service Provider per violazione del diritto d'autore: un'analisi comparata = Internet Service Provider liability and copyright infringement: a comparative analysis.

IMPERADORI, ROSSELLA (2014) *La responsabilità dell'Internet Service Provider per violazione del diritto d'autore: un'analisi comparata*. Trento Law and Technology Research Group. Student Paper; 21. Trento: Università degli Studi di Trento. ISBN 978-88-8443-572-9

STUDENT PAPER N. 20

Open innovation e patent: un'analisi comparata = Open innovation and patent: a comparative analysis

PONTI, STEFANIA (2014) *Open innovation e patent: un'analisi comparata*. The Trento Law and Technology Research Group. Student Paper Series; 20. Trento: Università degli Studi di Trento. ISBN 978-88-8443-573-6

-

STUDENT PAPER N. 19

La responsabilità civile nell'attività sciistica

CAPPA, MARISA (2014) *La responsabilità civile nell'attività sciistica = Ski accidents and civil liability*. Trento Law and Technology Research Group. Student Paper Series, 19. Trento: Università degli Studi di Trento.

STUDENT PAPER N. 18

Biodiversità agricola e tutela degli agricoltori dall'Hold-Up brevettuale: il caso degli OGM

TEBANO, GIANLUIGI (2014) *Biodiversità agricola e tutela degli agricoltori dall'Hold-Up brevettuale: il caso degli OGM = Agricultural Biodiversity and the Protection of Farmers from patent Hold-Up: the case of GMOs*. Trento Law and Technology Research Group. Student Paper Series; 18. Trento: Università degli Studi di Trento.

-

STUDENT PAPER N. 17

Produrre e nutrirsi "bio": analisi comparata del diritto degli alimenti biologici

MAFFEI, STEPHANIE (2013) *Produrre e nutrirsi "bio" : analisi comparata del diritto degli alimenti biologici = Producing and Eating "Bio": A Comparative Analysis of the Law of Organic Food*. Trento Law and Technology Research Group. Student Paper Series; 17. Trento: Università degli Studi di Trento.

STUDENT PAPER N. 16

La tutela delle indicazioni geografiche nel settore vitivinicolo: un'analisi comparata = The Protection of Geographical Indications in the Wine Sector: A Comparative Analysis

SIMONI, CHIARA (2013) La tutela delle indicazioni geografiche nel settore vitivinicolo: un'analisi comparata. The Trento Law and Technology Research Group. Student Papers Series; 16. Trento: Università degli Studi di Trento. Facoltà di Giurisprudenza.

STUDENT PAPER N. 15

Regole di sicurezza e responsabilità civile nelle attività di mountain biking e downhill montano

SALVADORI, IVAN (2013) Regole di sicurezza e responsabilità civile nelle attività di mountain biking e downhill montano. Trento Law and Technology Research Group. Student Paper; 15. Trento: Università degli Studi di Trento.

STUDENT PAPER N. 14

Plagio, proprietà intellettuale e musica: un'analisi interdisciplinare

VIZZIELLO, VIVIANA (2013) Plagio, proprietà intellettuale e musica: un'analisi interdisciplinare. Trento Law and Technology Research Group. Student Paper; 14. Trento: Università degli Studi di Trento.

STUDENT PAPER N.13

The Intellectual Property and Open Source Approaches to Biological Material

CARVALHO, ALEXANDRA (2013) The Intellectual Property and Open Source Approaches to Biological Material. Trento Law and Technology Research Group. Student Paper Series; 13. Trento: Università degli Studi di Trento.

STUDENT PAPER N.12

Per un'archeologia del diritto alimentare: 54 anni di repertori giurisprudenziali sulla sicurezza e qualità del cibo (1876-1930)

TRESTINI, SILVIA (2012) Per un'archeologia del diritto alimentare: 54 anni di repertori giurisprudenziali sulla sicurezza e qualità del cibo (1876-1930) = For an Archeology of Food Law: 54 Years of Case Law Collections Concerning the Safety and Quality of Food

(1876-1930). The Trento Law and Technology Research Group. Student Papers Series, 12.

STUDENT PAPER N.11

Dalle Alpi ai Pirenei: analisi comparata della responsabilità civile per attività turistico-ricreative legate alla montagna nel diritto italiano e spagnolo

PICCIN, CHIARA (2012) Dalle Alpi ai Pirenei: analisi comparata della responsabilità civile per attività turistico-ricreative legate alla montagna nel diritto italiano e spagnolo = From the Alps to the Pyrenees: Comparative Analysis of Civil Liability for Mountain Sport Activities in Italian and Spanish Law. The Trento Law and Technology Research Group. Student Papers Series, 11.

STUDENT PAPER N.10

Copynorms: Norme Sociali e Diritto d'Autore

PERRI, THOMAS (2012) Copynorms: Norme Sociali e Diritto d'Autore = Copynorms: Social Norms and Copyright. Trento Law and Technology Research Group. Students Paper Series, 10.

STUDENT PAPER N. 9

L'export vitivinicolo negli Stati Uniti: regole di settore e prassi contrattuali con particolare riferimento al caso del Prosecco

ALESSANDRA ZUCCATO (2012), L'export vitivinicolo negli Stati Uniti: regole di settore e prassi contrattuali con particolare riferimento al caso del Prosecco = Exporting Wines to the United States: Rules and Contractual Practices with Specific Reference to the Case of Prosecco. Trento: Università degli Studi di Trento (Trento Law and Technology Research Group. Students Paper Series 9)

STUDENT PAPER N.8

Equo compenso e diritto d'autore: un'analisi comparata = Fair Compensation and Author's Rights: a Comparative Analysis.

RUGGERO, BROGI (2011) Equo compenso e diritto d'autore: un'analisi comparata = Fair Compensation and Author's Rights: a Comparative Analysis. Trento: Università degli Studi di Trento (TrentoLawand Technology Research Group. Student Papers Series, 8)

STUDENT PAPER N.7

Evoluzione tecnologica e mutamento del concetto di plagio nella musica

TREVISAN, ANDREA (2012) Evoluzione tecnologica e mutamento del concetto di plagio nella musica = Technological evolution and change of the notion of plagiarism in music Trento: Università degli Studi di Trento (Trento Law and Technology Research Group. Students Paper Series 7)

STUDENT PAPER N.6

Il trasferimento tecnologico università-imprese: profili giuridici ed economici

SIRAGNA, SARA (2011) Il trasferimento tecnologico università-imprese: profili giuridici ed economici = University-Enterprises Technological Transfer: Legal and Economic issues Trento: Università degli Studi di Trento (Trento Law and Technology Research Group. Students Paper Series 6)

STUDENT PAPER N.5

Conciliare la responsabilità medica: il modello "generalista" italiano a confronto col modello "specializzato" francese

GUERRINI, SUSANNA (2011) Conciliare la responsabilità medica: il modello "generalista" italiano a confronto col modello "specializzato" francese = Mediation & Medical Liability: The Italian "General Approach" Compared to the Specialized Model Applied in France. Trento: Università degli Studi di Trento (Trento Law and Technology Research Group. Students Paper Series 5)

STUDENT PAPER N.4

"Gun Control" e Responsabilità Civile: una comparazione fra Stati Uniti e Italia

PODETTI, MASSIMILIANO (2011) "Gun Control" e Responsabilità Civile: una comparazione fra Stati Uniti e Italia = Gun Control and Tort Liability: A Comparison between the U.S. and Italy Trento: Università degli Studi di Trento. (Trento Law and Technology Research Group. Students Paper Series 4)

STUDENT PAPER N.3

Smart Foods e Integratori Alimentari: Profili di Regolamentazione e Responsabilità in una comparazione tra Europa e Stati Uniti

TOGNI, ENRICO (2011) Smart Foods e Integratori Alimentari: Profili di Regolamentazione e Responsabilità in una comparazione tra Europa e Stati Uniti = Smart Foods and Dietary Supplements: Regulatory and Civil Liability Issues in a Comparison between Europe and United States Trento: Università degli Studi di Trento - (Trento Law and Technology Research Group. Students Paper Series; 3)

STUDENT PAPER N.2

Il ruolo della responsabilità civile nella famiglia: una comparazione tra Italia e Francia

SARTOR, MARTA (2010) Il ruolo della responsabilità civile nella famiglia: una comparazione tra Italia e Francia = The Role of Tort Law within the Family: A Comparison between Italy and France Trento: Università degli Studi di Trento - (Trento Law and Technology Research Group. Students Paper Series; 2)

STUDENT PAPER N.1

Tecnologie belliche e danno al proprio combattente: il ruolo della responsabilità civile in una comparazione fra il caso statunitense dell'Agent Orange e il caso italiano dell'uranio impoverito

RIZZETTO, FEDERICO (2010) Tecnologie belliche e danno al proprio combattente: il ruolo della responsabilità civile in una comparazione fra il caso statunitense dell'Agent Orange e il caso italiano dell'uranio impoverito = War Technologies and Home Soldiers Injuries: The Role of Tort Law in a Comparison between the American "Agent Orange" and the Italian "Depleted Uranium" Litigations Trento: Università degli Studi di Trento - (Trento Law and Technology Research Group.