

Università degli Studi di Modena e Reggio Emilia

DIPARTIMENTO DI STUDI LINGUISTICI E CULTURALI

CORSO DI LAUREA MAGISTRALE IN

***LINGUE PER LA COMUNICAZIONE NELL'IMPRESA E NELLE ORGANIZZAZIONI
INTERNAZIONALI***

**DIRITTO D'AUTORE, *COPYRIGHT* E MARCHIO: IL
CASO "POPEYE" E LE SUE POSSIBILI CONSEGUENZE
SUL DESTINO DEL *CHARACTER* "MICKEY MOUSE"**

Prova finale di:

Cristina Bettati

Relatore:

Prof. Francesco Pighi

Correlatrice:

Prof.ssa Franca Poppi

Anno Accademico 2013/2014

Tesi di Laurea Magistrale – Riassunto

**DIRITTO D'AUTORE, *COPYRIGHT* E MARCHIO: IL CASO "POPEYE" E LE SUE POSSIBILI
CONSEGUENZE SUL DESTINO DEL *CHARACTER* "MICKEY MOUSE"**

Laureanda: Cristina Bettati

Relatore: Prof. Francesco Pighi

Correlatrice: Prof.ssa Franca Poppi

Il presente elaborato analizza l'evoluzione del caso "Popeye", il quale vede nelle vesti di protagonista l'omonimo personaggio dei fumetti conosciuto in Italia con il nome di Braccio di Ferro. Il caso ha origine dalla diversa durata e concezione del diritto d'autore in Europa rispetto agli Stati Uniti e si intreccia con il destino del *character* "Mickey Mouse" a causa del particolare utilizzo dei marchi relativi a Popeye.

Per quanto riguarda la diversa durata del diritto d'autore di Popeye, esso è scaduto in Europa il primo gennaio 2009, a 70 anni dalla morte di Elzie Segar, il disegnatore che ha creato il famoso marinaio; negli Stati Uniti, invece, il *copyright* scadrà il primo gennaio 2024, a 95 anni dalla pubblicazione sul quotidiano *New York Journal* della striscia a fumetti in cui Popeye fece la sua prima apparizione.

Questa situazione conflittuale ha comportato la particolare gestione dei marchi "Popeye" da parte dell'azienda proprietaria del *copyright* del personaggio, la *King Features Syndicate*. Dalle nostre ricerche risulta che, attraverso un'attenta gestione dei marchi in suo possesso, la *King Features Syndicate* stia attualmente riuscendo a tenere Popeye lontano dal pubblico dominio europeo: l'utilizzo del nome Popeye o la sua associazione a un'immagine del personaggio violerebbe infatti la privativa che esso vanta come marchio.

La procedura adottata dalla *King Features Syndicate* è diventata oggetto di studio per la *Walt Disney Company*, in quanto, se essa continuasse a rivelarsi efficace, anche l'azienda *Disney* potrebbe usufruirne a favore del proprio personaggio Mickey Mouse. Si avvicinano, infatti, le date di scadenza sia del *copyright* sia del diritto d'autore del celebre Topolino, previste rispettivamente nel 2023 negli Stati Uniti e nel 2036 in Europa.

Un simile utilizzo della tutela destinata ai marchi impedirebbe per sempre al pubblico il libero utilizzo di tali personaggi, garantito dagli stessi *copyright* e diritto d'autore, i quali da un lato vogliono sì ricompensare lo sforzo creativo dell'autore conferendogli un fascio di diritti esclusivi che dovrebbero stimolarlo a un'ulteriore produzione, dall'altro, però, si pongono come garanti del libero accesso alla cultura da parte della collettività ponendo dei limiti temporali ai diritti degli autori. Tali limiti temporali sembrano ora superati da questo nuovo utilizzo del marchio, il quale, in quanto rinnovabile ogni dieci anni per un numero indeterminato di volte, potrebbe prevalere sulle forme di tutela appositamente create per le opere dell'ingegno creativo: *copyright* e diritto d'autore per l'appunto.

Alla trattazione del caso "Popeye" precede un'analisi dei diritti di proprietà intellettuale ad esso correlati (diritto d'autore, *copyright* e marchio) e ne segue un esercizio di traduzione giuridica di dodici sezioni del titolo 17 dello *United States Code* relativo al *copyright*.

Magisterarbeit – Zusammenfassung

DAS URHEBERRECHT, DAS *COPYRIGHT* UND DIE MARKE: DER FALL „POPEYE“ UND DESSEN MÖGLICHE EINFLÜSSE AUF DIE ZUKUNFT DER FIGUR „MICKEY MOUSE“

Studentin: Cristina Bettati

Referent: Prof. Francesco Pighi

Korreferentin: Prof. Franca Poppi

Diese Magisterarbeit untersucht die Entwicklung des Falls der Comic- und Cartoon-Figur Popeye, der aufgrund der unterschiedlichen Schutzdauer und Bedeutung des europäischen Urheberrechts im Vergleich zu dem nordamerikanischen *Copyright* entstand. Wegen einer besonderen Verwendung der Marken „Popeye“ ist der Fall auch mit der Zukunft der Figur „Mickey Mouse“ (Micky Maus) verflochten.

Was die unterschiedliche Schutzdauer des Urheberrechts von Popeye betrifft, ist es am 1. Januar 2009 in Europa abgelaufen, d.h. 70 Jahre nach dem Tod des Urhebers Elzie Segar, während dessen *Copyright* erst am 1. Januar 2024 in den USA ablaufen wird, d.h. 95 Jahre nach der ersten Veröffentlichung des Comics in der Zeitung *New York Journal*, in dem Popeye erst erschien.

Das Management dieses Konflikts seitens des Urheberrechtsinhabers, des Unternehmens *King Features Syndicate*, hat eine besondere Verwendung des Markenrechts von Popeye verursacht. Nach meinen Forschungsergebnissen lässt sich zeigen, dass dem Unternehmen *King Features Syndicate* bis jetzt gelungen ist, die freien Benutzungen von Popeye durch eine sorgfältige Verwaltung dessen Markenportfolio in Europa zu vermeiden. Jede Verwendung des Namens oder der Figur Popeyes stellt nämlich eine Verletzung des Markenrechts dar, das ja im Besitz des *King Features Syndicate* ist.

Das Unternehmen *Walt Disney Company* beobachtet das Verfahren des *King Features Syndicate* ganz genau, da, falls es sich weiterhin effektiv erweist, würde das Unternehmen *Disney* es auch anwenden, um Mickey Mouse weiter schützen zu können. Die Schutzfrist der berühmten Zeichentrickfigur wird nämlich auch bald ablaufen: im Jahre 2023 in den USA und 2036 in Europa.

Dem Gemeingut würde also nie die freie Verwendung dieser Figuren anerkannt,

welche sowohl von dem Urheberrecht als auch von dem *Copyright* behauptet wird. Diese unterschiedlichen Formen der Urheberrechtsschutz sind nämlich einerseits gemeint, den Urheber für seine kreative Arbeit mit exklusiven Rechten zu belohnen; andererseits begrenzen sie aber diese exklusiven Rechte zeitlich, um der Allgemeinheit die freie Zugang zur Kultur zu garantieren. Im Gegensatz dazu gelten die Marken zunächst für zehn Jahre, nach denen sie jeweils für die gleiche Dauer unbegrenzt verlängert werden können. Aus diesem Grund könnte die besondere Nutzung des Markenrechts seitens des *King Features Syndicate* gegenüber dem Urheberrecht und dem *Copyright* überwiegen, die speziell für die betreffenden Werke geschaffen wurden.

Die mit dem Fall Popeyes verbundenen Konzepte des geistigen Eigentums (das Urheberrecht, das *Copyright* und die Marke) werden sowohl vor dem Fall „Popeye“ selbst als auch vor seinen Forschungsergebnissen analysiert. Schließlich folgt eine Übersetzung von zwölf Sektionen aus dem *Copyright* betreffenden 17. Kapitel des *United States Code*.

Master's thesis – Abstract

DROIT D'AUTEUR, COPYRIGHT AND TRADEMARK: THE CASE OF "POPEYE" AND ITS POSSIBLE EFFECTS ON THE FUTURE OF THE "MICKEY MOUSE" CHARACTER

Student: Cristina Bettati

Supervisor: Prof. Francesco Pighi

Co-supervisor: Prof. Franca Poppi

This thesis examines the evolution of the "Popeye" case which concerns the *droit d'auteur* and the copyright of the cartoon fictional character Popeye the Sailor Man. The case originally arose from the different duration and understanding of these two forms of IP protection and has then triggered a peculiar use of the related trademarks, thus intertwining itself with the future of the "Mickey Mouse" character.

Regarding the different duration of the IP rights, Popeye's *droit d'auteur* has expired on 1 January 2009 in Europe, i.e. 70 years after its author's death, whereas in the United States its copyright will run out on 1 January 2024, i.e. 95 years after the first appearance of Popeye in Segar's comic strip published on the newspaper *New York Journal*.

This conflict situation has entailed an unusual use of the character's trademark on the part of the copyright owner *King Features Syndicate*. According to the results of our research, *King Features Syndicate* seems to be currently retaining the control over the use of "Popeye" character in Europe through the careful management of the related trademarks owned by the company itself: the use of Popeye's image or of its name are in fact considered an infringement of the rights afforded by the trademark registrations.

If this procedure proves to be effective in the long term, the *Walt Disney Company*, having closely followed all the actions undertaken by *King Features Syndicate* so far, will probably apply it as well with regard to Mickey Mouse. In fact, the Disney character's copyright and *droit d'auteur* will expire in 2023 in the United States and in 2036 in Europe respectively.

Because of this trademark use, the general public will be denied its right to

freely use these characters after the expiration of their protection, a right that is secured by the very *droit d'auteur* and copyright through the imposition of time limits on the duration of the exclusive rights conferred on the author as both a reward for its creative effort and an encouragement for future ones. On the contrary, a trademark has no time limits and can be renewed indefinitely for periods of ten years. For this reason, the unusual use of the trademark we are witnessing is likely to overcome both the *droit d'auteur* and the copyright, which were specifically enacted for original works of authorship.

The investigation on the case of "Popeye" is preceded by an analysis of the intellectual property concepts *droit d'auteur*, copyright and trademark, and followed by the translation of 12 sections of the *United States Code* in its 17th title concerning copyrights.

*I'm Popeye the sailor man, I'm Popeye the sailor man,
I yam what I yam and tha's all what I yam,
I'm Popeye the sailor man!
I'm Popeye the sailor man, I'm Popeye the sailor man
I'm strong to the finish, 'cause I eats me spinach,
I'm Popeye the sailor man!*

Popeye, 1933

INDICE

INTRODUZIONE	1
1. LA PROPRIETÀ INTELLETTUALE	5
2. IL DIRITTO D’AUTORE	16
2.1 DIRITTI CONNESSI AL DIRITTO D’AUTORE.....	25
3. IL <i>COPYRIGHT</i> STATUNITENSE	30
4. ALLE ORIGINI DELLA DIVERSITA’ TRA DIRITTO D’AUTORE E <i>COPYRIGHT</i>	38
4.1 LO SVILUPPO DEL <i>COPYRIGHT</i> IN INGHILTERRA	43
4.2 LO SVILUPPO DEL DIRITTO D’AUTORE IN FRANCIA	48
4.3 LO SVILUPPO DEL <i>COPYRIGHT</i> NEGLI STATI UNITI.....	53
5. IL MARCHIO	61
5.1 TRASFERIMENTO E LICENZA DEL MARCHIO	74
5.2 L’ESTINZIONE DEL DIRITTO AL MARCHIO: CAUSE DI NULLITA’ E DECADENZA.....	76
6. IL CASO “POPEYE” E LE SUE POSSIBILI CONSEGUENZE SUL DESTINO DEL CHARACTER “MICKEY MOUSE”	86
6.1 L’ESORDIO DI MICKEY MOUSE: <i>STEAMBOAT WILLIE</i>	91
6.2 IL CASO “POPEYE”	93
7. TRADUZIONE GIURIDICA DELLO <i>UNITED STATES CODE</i>	100
8. CONCLUSIONI	156
BIBLIOGRAFIA	158
APPENDICE A	166
APPENDICE B	167

INTRODUZIONE

Lo scopo della presente tesi di laurea è analizzare l'evoluzione del caso "Popeye" e i possibili effetti che esso sortirà sul destino di Mickey Mouse. Il caso, che vede nelle vesti di protagonista il famoso personaggio dei fumetti Popeye, conosciuto in Italia sotto il nome di Braccio di Ferro, ha origine dalla diversa durata e concezione del diritto d'autore europeo rispetto al *copyright* statunitense e comporta un particolare utilizzo del marchio relativo al personaggio.

Nei Paesi europei aderenti alla *Convenzione di Berna per la protezione delle opere letterarie e artistiche* del 1886 e negli Stati Uniti è prevista una identica durata dei diritti d'autore soltanto per quanto riguarda quelle opere il cui autore sia identificato: in tal caso la privativa dura per l'intera vita dell'autore e fino a 70 anni dopo la sua morte. In tutti gli altri casi, le soluzioni divergono: le opere anonime o pseudonime sono tutelate in Europa per 70 anni dalla loro prima pubblicazione; negli Stati Uniti, invece, esse sono tutelate per 95 anni dalla loro prima pubblicazione o 120 anni dalla data della loro creazione a seconda del termine che scade per primo. Gli Stati Uniti, inoltre, prevedono un quarto tipo di opere, le cosiddette *made for hire*, create cioè nell'ambito di rapporti di lavoro, il cui *copyright* appartiene a colui che ne ha commissionato la creazione e non al creatore stesso. La privativa di tali opere, così come nelle opere anonime o pseudonime, dura 95 anni dalla loro prima pubblicazione o 120 anni dalla loro creazione a seconda del termine che scade per primo.

Popeye appartiene a questo quarto tipo di opere, in quanto creato dal fumettista statunitense Elzie Segar nel 1929 per la *King Features Syndicate*, azienda americana appartenente alla *Hearst Corporation*, distributrice di strisce a fumetti, colonne editoriali, rompicapo e giochi a oltre cinquemila quotidiani in tutto il mondo. Per la scadenza del *copyright* del *character* Popeye negli Stati Uniti si dovrà dunque attendere fino al primo gennaio 2024, ovvero sino al decorso dei 95 anni dalla sua prima pubblicazione del fumetto sul *New York Journal*. In Europa, invece, il diritto d'autore sul medesimo *character* è già scaduto dal primo gennaio 2009, ovvero decorsi 70 anni dalla morte di Segar, suo autore.

Il modo in cui l'azienda detentrica del *copyright* di Popeye riuscirà a gestire questa situazione conflittuale tra i due Continenti è oggetto di studio per la *Walt Disney Company*, il cui personaggio d'esordio, il celebre Mickey Mouse (Topolino), avrà un destino simile e tuttavia opposto a quello del collega Popeye: il suo *copyright* scadrà infatti prima negli Stati Uniti nel 2023 e successivamente in Europa nel 2036.

Una soluzione a questo conflitto potrebbe giungere da un'attenta gestione dei marchi relativi a Popeye, di cui la stessa *King Features Syndicate* è detentrica. Tali marchi, infatti, originariamente creati allo scopo di salvaguardare la reputazione dell'impresa che ne fa uso e di distinguere i prodotti o servizi della stessa da quelli di un'impresa concorrente, godono in entrambi i Continenti di una durata di 10 anni rinnovabili per un numero indeterminato di volte.

Se la *King Features Syndicate* riuscisse a limitare gli utilizzi del proprio personaggio in Europa attraverso i marchi di cui è detentrica, l'utilizzo libero di Popeye sarebbe dunque per sempre limitato ai soli disegni creati da Segar, in quanto eventuali oggetti di *merchandising*, nuove storie o altri prodotti che tentassero di associare l'immagine del marinaio Popeye al suo nome incorrerebbero in una violazione del marchio. Se ciò si avverasse, anche la *Walt Disney Company*, la quale ha registrato diversi marchi ritraenti Mickey Mouse e tutti gli altri personaggi dell'universo Disney, potrebbe tirare un sospiro di sollievo e interrompere una potenziale pressione sul Congresso al fine di ottenere un'ulteriore estensione della durata del *copyright*.

Per comprendere il caso "Popeye" è necessario far precedere alla sua trattazione un'analisi dei diritti di proprietà intellettuale a esso correlati, ovvero diritto d'autore, *copyright* e marchio, la quale si estende dal primo al quinto capitolo dell'elaborato.

Il primo capitolo tratta il concetto di proprietà intellettuale in generale, ripercorrendone la storia, elencando le categorie di opere tutelabili, le diverse forme di tutela a disposizione, i soggetti operanti nel settore, le fonti di diritto principali e descrivendo le evoluzioni di cui è stato oggetto.

Il secondo e il terzo capitolo sono invece dedicati all'analisi del diritto d'autore rispettivamente nella sua variante europea e statunitense. Fonte di riferimento per la

disamina del diritto d'autore europeo è stato un testo di legge italiano, la *Legge n. 633 del 22 Aprile 1941 relativa alla protezione del diritto d'autore e di altri diritti connessi al suo esercizio*; per quanto riguarda il *copyright* statunitense, invece, il riferimento è la raccolta delle leggi federali, lo *United States Code*, al titolo 17 dedicato al *copyright*.

Il quarto capitolo espone le origini della diversità tra diritto d'autore e *copyright*, le quali hanno preso avvio in contesti culturali e sociali tra loro molto diversi, rispettivamente quelli di Francia e Inghilterra, a partire dal XVI secolo.

Il quinto capitolo si concentra sul marchio, sulla sua possibilità di trasferimento o licenza e sulle cause di nullità e decadenza che possono causarne l'estinzione del diritto in riferimento a quanto stabilito dal *Codice dei diritti di proprietà intellettuale*, o *Decreto legislativo n. 30 del 10 febbraio 2005*, dell'ordinamento italiano.

Il sesto capitolo è infine dedicato al caso "Popeye" e agli effetti che esso avrà sul destino di Mickey Mouse. Nello stesso si trova inoltre un resoconto delle numerose estensioni applicate alla legge statunitense sul *copyright*, il *Copyright Act*, l'ultima delle quali, avvenuta nel 1998, è stata fortemente voluta dal gruppo Disney allo scopo di prolungare il periodo di protezione sul personaggio di Mickey Mouse, al quale è dedicato un paragrafo del capitolo.

L'ultimo capitolo dell'elaborato è volto a un esercizio di traduzione giuridica che confermi quanto scritto riguardo al *copyright* nei capitoli precedenti. A tal fine sono state tradotte dodici sezioni dei capitoli 1, 3 e 4 del titolo 17 dello *United States Code*.

Mentre la stesura dei primi cinque capitoli si basa su manuali di diritto quali *La proprietà intellettuale* di Ubertazzi (2011) o *Diritto industriale. Proprietà intellettuale e concorrenza* di Auteri, Florida, Mangini, Olivieri, Ricolfi e Spada (2012), il caso "Popeye" necessita invece di una ricerca di articoli di giornali stranieri e nazionali, in formato cartaceo o elettronico, che abbiano trattato questo argomento. Inoltre, al fine di valutare se la *King Features Syndicate* stia effettivamente riuscendo a limitare il libero utilizzo di Popeye in Europa attraverso i propri marchi, sarà necessario consultare banche dati online relative a cause internazionali concluse o pendenti che la vedano in qualità di parte interessata, quali quella della Corte di Giustizia dell'Unione Europea e dell'Ufficio per l'Armonizzazione del Mercato Interno. L'esercizio di

traduzione giuridica, infine, dovrà fare affidamento sui *corpora* online, i dizionari legali e le conoscenze sull'argomento acquisite attraverso la bibliografia.

1. LA PROPRIETÀ INTELLETTUALE

In questo primo capitolo si introdurrà il concetto di proprietà intellettuale che contiene al suo interno i concetti protagonisti dell'elaborato, il diritto d'autore, il *copyright* e il marchio, che verranno successivamente analizzati dal secondo al sesto capitolo.

La proprietà intellettuale è una costruzione del diritto che tutela determinati interessi e può essere considerata un meta-concetto che descrive la tutela di diritti non esistenti in natura. La privativa accordata dal diritto d'autore e dal *copyright*, per esempio, tutela una posizione giuridica che si astraie dalla disponibilità materiale della cosa/res sulla quale essi sono impressi. L'archetipo di tale tutela è quello della pubblicazione a stampa: chi ne possiede una copia materiale non ne possiede le idee in essa espresse, le quali rimangono di proprietà dell'autore che le ha sviluppate.

La proprietà intellettuale ha una lunga storia che inizia nel XVIII secolo in Europa, dove alla fine dell'Ottocento sorgono le sue due categorie principali: la proprietà industriale definita nella *Convenzione di Parigi per la protezione della proprietà industriale* del 1883, e la proprietà letteraria e artistica così come definita dalla *Convenzione di Berna per la protezione delle opere letterarie e artistiche* del 1886. Lo sviluppo e l'accreditamento dell'attuale categoria di proprietà intellettuale, che abbraccia entrambe le precedenti, risale invece alla fine del Novecento.

La storia della proprietà intellettuale può essere distinta in tre periodi, il primo dei quali ha inizio all'incirca nel XVIII secolo, teatro della rivoluzione industriale in Inghilterra, di quella illuminista e borghese in Francia e della guerra di indipendenza in America. In questo periodo, le corporazioni dei mercanti danno vita ad una disciplina della concorrenza sleale, incentrata sulla tutela degli interessi del proprio ente e dei propri membri. Contemporaneamente, gli Stati varano e sviluppano i sistemi dei privilegi industriali, librari e letterari, i quali vengono concessi discrezionalmente e hanno un contenuto di volta in volta variabile (Ubertazzi, 2011).

Il secondo periodo va dalle rivoluzioni fino alla metà dell'Ottocento: le corporazioni si sciolgono e vengono sostituite da sistemi liberisti, nei quali la disciplina della concorrenza sleale tutela direttamente gli interessi privati dei singoli concorrenti.

Gli Stati sostituiscono così il sistema dei privilegi discrezionali con quello moderno dei diritti esclusivi regolati in base alla legge, e tuttavia ancora limitato ai soli diritti d'autore, marchi e brevetti per invenzione. Viene inoltre introdotto nei vari diritti nazionali il principio di territorialità, secondo il quale in ciascun Paese la legge applicabile alla protezione della proprietà intellettuale è quella dello Stato stesso, che diventa quindi la fonte esclusiva di questa disciplina. Le discipline statali della proprietà intellettuale sono largamente omogenee e si dividono principalmente nel modello di *Civil Law*¹ dell'Europa continentale, influenzato dalla Rivoluzione francese e dalle armate napoleoniche, e quello anglosassone di *Common Law*² ispirato alla rivoluzione industriale (Izzo, 2010).

Il terzo e ultimo periodo va dalla metà dell'Ottocento ai giorni nostri. Le tecniche di protezione europee riguardanti la proprietà intellettuale sono esportate in tutto il mondo: in un primo momento con il colonialismo, successivamente con la pressione degli stati del Nord su quelli del Sud, e infine attraverso i requisiti richiesti per l'accesso alla *World Trade Organization (WTO)*³, all'Accordo TRIPs e alle altre grandi convenzioni internazionali relative alla proprietà intellettuale (Ubertazzi, 2011). In questo periodo, il diritto crea nuovi istituti riconducibili alla proprietà intellettuale, quali i modelli di utilità, i modelli e i disegni industriali, le novità vegetali, i diritti connessi e le denominazioni d'origine, aumentando inoltre il livello di protezione degli interessi dei detentori di tali diritti. Tutto ciò è reso possibile grazie alle convenzioni

¹ "Gli ordinamenti di Civil Law si ispirano al modello introdotto in Francia nei primi dell'Ottocento con la codificazione napoleonica, la cui caratteristica è quella di fondare tutto il sistema giuridico sulla mera fonte legislativa. Mentre il legislatore e la legge codificata assumono così il ruolo di cardine del diritto, ai giudici e alla giurisprudenza viene demandato il compito (subordinato) di applicare la legge attraverso la sua corretta interpretazione." Mercurio, 2006.

² "Gli ordinamenti di Common Law, tra cui quello inglese, quello statunitense e, in genere, quelli di tutti i Paesi di matrice anglosassone, al contrario, non sono basati su un sistema di norme raccolte in codici, bensì sul principio giurisprudenziale dello stare decisis, vale a dire sul carattere vincolante del precedente giudiziario. In tale ottica, la legge diviene fonte normativa di secondo grado, assumendo funzione di mera cornice, all'interno della quale vengono a inserirsi le statuizioni contenute nelle pronunce dei giudici." Mercurio, 2006.

³ "The World Trade Organization (WTO) is the only global international organization dealing with the rules of trade between nations. Its main function is to ensure that trade flows as smoothly, predictably and freely as possible. [...] At the heart of the system -known as the multilateral trading system- are the WTO's agreements, negotiated and signed by a large majority of the world's trading nations and ratified in their parliaments. [...] The goal is to improve the welfare of the peoples of the member countries." *The World Trade Organization in brief*, 2009.

internazionali, gli obiettivi principali delle quali sono appunto l'innalzamento del livello di tutela della proprietà intellettuale e l'ampliamento dei soggetti tutelati attraverso l'introduzione di meccanismi di uniformazione delle varie discipline statali che vanno contro la tendenza dei singoli Stati di proteggere solamente i propri cittadini. Alcune convenzioni varano organizzazioni internazionali necessarie per la costituzione e amministrazione di determinati diritti esclusivi, come i marchi, i disegni e i modelli registrati dalla *World Intellectual Property Organization (WIPO)*⁴ o i brevetti europei rilasciati dal *European Patent Office (EPO)*⁵; o stipulano trattati internazionali che semplificano le procedure di riconoscimento internazionale di questi diritti, come il *Patent Copyright Treaty (PCT)*⁶ che permette un deposito unificato di brevetto valido in tutti i 142 Stati membri.

La definizione normativa probabilmente più ampia di proprietà intellettuale si trova nella Convenzione istitutiva della WIPO del 1967, nella quale, all'articolo 2, si legge che per proprietà intellettuale si intendono i diritti relativi alle opere letterarie, artistiche e scientifiche, alle interpretazioni degli artisti interpreti, alle esecuzioni degli artisti esecutori, ai fonogrammi, alle emissioni di radiodiffusione, alle invenzioni in tutti i campi dell'attività umana, alle scoperte scientifiche, ai disegni e modelli industriali, ai marchi di fabbrica, di commercio e di servizio, ai nomi e alle denominazioni commerciali, alla protezione contro la concorrenza sleale, e tutti gli altri diritti inerenti all'attività intellettuale nei campi industriale, scientifico, letterario e artistico.

Gli istituti che rientrano nella categoria della proprietà intellettuale risultano così essere numerosi e tra loro anche molto diversi, ma in generale si può affermare

⁴ "The World Intellectual Property Organization (WIPO) is the global forum for intellectual property services, policy, cooperation and information. We are a self-funding, specialized agency of the United Nations, dedicating to making IP work for innovation and creativity. [...] Our role is to enable governments, businesses and individual throughout our 186 member states to realize the potential of IP as a driver of innovation [...], one of the most powerful forces for human progress [...]". *WIPO Making IP Work*, 2014.

⁵ The European Patent Organisation (EPO) is an intergovernmental organisation that was set up on 7 October 1977 on the basis of the European Patent Convention (EPC) signed in Munich in 1973. [...] <http://www.epo.org/about-us/organisation.html>

⁶ The Patent Cooperation Treaty (PCT), an international treaty administered by the World Intellectual Property Organization (WIPO), offers patent applicants an advantageous route for seeking patent participation internationally. Since entering into force in 1978, the PCT has served as an alternative to the [...] Paris Convention for pursuing the acquisition of patent rights in different countries. Starting with only 18 members, in 2012 there were 146 PCT contracting states." *PCT Yearly Review*, 2013.

che la proprietà intellettuale sia un insieme di diritti volti a tutelare le opere dell'ingegno umano, classificabili in tre macro-categorie: le opere dell'ingegno creativo, i segni distintivi e le innovazioni tecniche e di design.

Le opere dell'ingegno creativo appartengono al mondo dell'arte e della cultura e vengono tutelate da un complesso di disposizioni che va sotto il nome di diritto d'autore. Alcuni esempi sono le opere letterarie, gli spettacoli teatrali e televisivi, i quadri e i progetti di architettura.

Sia i segni distintivi che le innovazioni tecniche e di design appartengono invece al mondo della scienza e della tecnica, e in riferimento a queste due categorie si parla più propriamente di proprietà industriale. Essi sono oggetti a due diverse forme di tutela: i segni distintivi vengono tutelati tramite registrazione, mentre le innovazioni tecniche e di design tramite brevetto. Esempi di segni distintivi sono il marchio, la ditta e l'insegna. Esempi di innovazioni tecniche e di design sono le invenzioni, i modelli industriali e le varietà vegetali.

I diritti di proprietà intellettuale funzionano come ogni altro diritto di proprietà: permettono al creatore di opere protette dal diritto d'autore e al proprietario di brevetti e marchi di beneficiare del proprio lavoro o investimento (*What is intellectual property?*, 2011). Gli stessi diritti sono delineati dall'articolo 27 della *Dichiarazione universale dei diritti dell'uomo* del 1948, la quale stabilisce al primo punto che ogni individuo abbia il diritto di prendere parte liberamente alla vita culturale della comunità, di godere delle arti e di partecipare al progresso scientifico ed ai suoi benefici; e, al secondo punto, prevede che ognuno abbia il diritto alla protezione degli interessi morali e materiali derivanti da ogni produzione scientifica, letteraria e artistica di cui egli sia autore.

Questi interessi morali e materiali corrispondono ai diritti personali e patrimoniali: i primi riguardano il diritto morale, inalienabile, di essere riconosciuto autore della propria opera, o ideatore dell'innovazione tecnica e di design, senza limiti di tempo; mentre i secondi sono connessi allo sfruttamento economico del risultato della propria attività creativa, sono trasmissibili e hanno una durata limitata. Se negli ordinamenti di *Common Law* vi è la tendenza a circoscrivere i diritti di proprietà

intellettuale ai soli aspetti economici e di natura patrimoniale, i sistemi di *Civil Law* sono caratterizzati dal riconoscimento di entrambi i diritti: personali e patrimoniali.

Tale doppio riconoscimento ha originato in Europa un dibattito sulle seguenti questioni teoriche: ci si è chiesti se i diritti personali e patrimoniali siano facoltà di un unico diritto o facciano capo a due distinti diritti, l'uno di carattere patrimoniale e l'altro di carattere personale; e se l'eventuale diritto unitario abbia natura personale, patrimoniale o mista. In proposito, si fronteggiano in particolare due diverse teorie: da un lato la teoria monistica, dall'altro lato quella dualistica. La teoria monistica considera il diritto d'autore come un diritto unitario costituito da facoltà patrimoniali e personali strettamente connesse. Muovendo da una concezione che enfatizza la tutela degli interessi soprattutto morali dell'autore, la teoria implica che la tutela di tali interessi informi tutti gli aspetti della disciplina, così che non sia possibile distinguere nettamente il regime dei diritti patrimoniali da quello dei diritti personali. Per essere aderente al diritto positivo⁷, questa teoria richiederebbe che non solo i diritti personali, ma anche quelli patrimoniali fossero inalienabili e quindi restassero in capo all'autore, o agli eredi in caso di decesso di quest'ultimo. Questa condizione sembra sussistere nell'ordinamento tedesco, dove il diritto d'autore, pur essendo trasmissibile *mortis causa* anche nella sua componente personale, è però intrasmissibile per atto fra vivi, salva la possibilità di concedere diritti di uso, esclusivi o non esclusivi, soggetti ad un particolare regime di circolazione. Al contrario, la teoria dualistica, seguita in Francia e in Italia, considera i diritti di utilizzazione economica e i diritti morali come facoltà di due distinti diritti soggettivi aventi, in quanto a titolarità, disponibilità e durata, regime e natura diversi. In Italia, il regime del diritto patrimoniale è nettamente differenziato da quello del diritto morale: i diritti di utilizzazione sono in linea di principio liberamente trasferibili, mentre i diritti morali spettano personalmente all'autore, non sono trasmissibili e, in caso di morte, non sono soggetti

⁷ “Con il termine diritto positivo la dottrina giuridica contemporanea identifica e qualifica il diritto nella sua concreta, e dunque storica, determinazione [...]. Per diritto positivo si intende quella zona o fascia dell'esperienza giuridica stessa, che viene a costituirne la parte mediana, o centrale; esso è chiamato diritto “positivo”, perché caratterizzato dalla presenza di reazioni vitali e dalla possibilità della loro rilevazione in sede scientifica; ossia, è positivo non soltanto perché posto o *positum* in senso passivo, ma perché esso è attivo in funzione, è forma, è azione.” Frosoni, 1964.

alle regole della successione, potendo essere fatti valere solo dai familiari più stretti (Ubertazzi, 2011).

La proprietà intellettuale vede in campo anzitutto gli Stati, che devono scegliere se adottare regole interne, concludere convenzioni internazionali o costituire organizzazioni internazionali relative alla proprietà intellettuale. Altrettanto importanti sono le organizzazioni intergovernative (IGO), tra le quali quelle riconducibili al sistema dell'Organizzazione delle Nazioni Unite (UN), quali la WIPO e la WTO, ma anche quelle costituite dalla Convenzione di Parigi e dalla *Convenzione di Berna*. Vi sono inoltre le organizzazioni internazionali regionali, per esempio l'Unione Europea o l'EPO, e, infine, le organizzazioni non governative (NGO) e gli stessi soggetti operanti nel settore, i quali, in vario modo, partecipano ufficialmente alla formazione del diritto internazionale e dei diritti delle organizzazioni regionali relativi alla proprietà intellettuale.

Le fonti principali che regolano la proprietà intellettuale sono le convenzioni internazionali. Uno dei primi trattati volti a proteggere i diritti della proprietà intellettuale e industriale è la *Convenzione di Parigi per la Protezione della Proprietà Industriale* (di seguito denominata "*Convenzione di Parigi*"). Essa viene firmata a Parigi il 20 marzo 1883 e da allora è stata revisionata più volte: nel 1900 a Bruxelles, nel 1911 a Washington, nel 1925 a L'Aia, nel 1934 a Londra, nel 1958 a Lisbona e, infine, nel 1967 a Stoccolma, dove viene rettificata il 28 settembre 1979. La *Convenzione di Parigi*, firmata inizialmente da solo 11 Stati (Belgio, Brasile, Francia, Guatemala, Italia, Olanda, Portogallo, El Salvador, Serbia, Spagna e Svizzera), è oggi uno dei trattati con più larga diffusione a livello globale per un totale di 173 Stati contraenti. Essa è stata inoltre il primo trattato a sancire il diritto di reciprocità e il diritto di priorità, fissati rispettivamente agli articoli 2 e 4 della Convenzione. Secondo il diritto di reciprocità, i Paesi firmatari si impegnano a riconoscere ai cittadini degli altri Stati dell'Unione gli stessi diritti riconosciuti ai propri cittadini in materia di proprietà intellettuale, garantendo così l'uguaglianza di trattamento. Il diritto di Priorità, invece, stabilisce che chiunque abbia depositato in uno dei Paesi dell'Unione una domanda di brevetto d'invenzione, modello d'utilità, disegno o modello industriale, marchio di fabbrica o di

commercio, gode di un diritto di priorità per eseguire il deposito negli altri Paesi pari a dodici mesi per i brevetti d'invenzione e i modelli d'utilità e a sei mesi per i disegni o modelli industriali e per i marchi di fabbrica o di commercio.

La più importante convenzione internazionale è però certamente la *Convenzione di Berna per la protezione delle opere letterarie e artistiche* (di seguito denominata "*Convenzione di Berna*"), firmata a Berna nel 1886 e in seguito modificata in numerose conferenze diplomatiche (Berlino nel 1908, Roma nel 1928, Bruxelles nel 1948, Stoccolma nel 1967 e Parigi nel 1971), alla quale attualmente aderiscono 164 Paesi. La Convenzione si fonda su tre principi di base: il principio del trattamento nazionale, in base al quale il singolo Stato si impegna ad accordare alle opere compiute entro la giurisdizione degli altri Stati membri lo stesso livello minimo di tutela accordato alle opere nazionali; il principio della tutela automatica, secondo il quale la tutela dell'opera è accordata automaticamente e indipendentemente dall'adempimento formale di oneri, quali la registrazione, il deposito dell'opera o simili; infine, il principio dell'indipendenza, per il quale l'esercizio dei diritti è valido anche se l'opera non dovesse essere tutelata nel paese di origine (D'Ammassa, 2014). I diritti minimi garantiti dalla Convenzione sono i seguenti: diritto d'autore, diritto di traduzione, diritto di riproduzione, diritto di rappresentazione, di esecuzione e di trasmissione pubblica con ogni mezzo di opere drammatiche, drammatico-musicali e musicali, diritto di radiodiffusione e di comunicazione al pubblico con mezzi di diffusione a distanza dell'opera radiodiffusa, diritto di recitazione in pubblico dell'opera e di trasmissione pubblica della recitazione, diritto di adattare l'opera, di apportare variazioni e effettuare altre trasformazioni, diritto di registrazione di un'opera musicale e delle sue parole, diritto di adattamento cinematografico dell'opera e di riprodurre e distribuire l'opera così ottenuta, diritto di rappresentare in pubblico l'opera cinematografica, e, infine, il cosiddetto *droit de suite* (diritto di seguito), ovvero il diritto dell'autore di opere delle arti figurative e dei manoscritti di percepire una percentuale sul prezzo di vendita degli originali delle proprie opere in occasione delle vendite successive alla prima (D'Ammassa, 2014). Per quanto riguarda il termine minimo di durata della protezione, esso dura tutta la vita dell'autore e sino a

50 anni dopo la sua morte, ad eccezione delle opere anonime e pseudonime (50 anni dalla prima pubblicazione), cinematografiche, fotografiche e di arte applicata (la durata è regolata dalla legge del Paese dove è invocata la protezione, senza eccedere quella fissata nel Paese d'origine dell'opera). Le parti contraenti sono però libere di estendere i termini della durata, come hanno fatto sia l'Unione Europea con la *Direttiva 93/98/CEE concernente l'armonizzazione della durata di protezione del diritto d'autore e di alcuni diritti connessi* del 1993, sia gli Stati Uniti con il *Sonny Bono Copyright Term Extension Act* del 1998.

Nel 1952 viene firmata a Ginevra la *Convenzione universale del diritto d'autore* (di seguito denominata "*Convenzione di Ginevra*"), destinata a quegli Stati che subordinano la protezione dell'opera all'adempimento di alcune formalità, quali il deposito della stessa. All'articolo III, essa stabilisce che gli Stati aderenti devono considerare rispettate tali formalità se l'opera pubblicata reca il simbolo ©, accompagnato dal nome del detentore del diritto d'autore e dall'indicazione dell'anno di prima pubblicazione. L'adempimento di questa formalità, ormai entrata nell'uso editoriale, era importante soprattutto per assicurarsi la protezione negli Stati Uniti, i quali aderivano alla *Convenzione di Ginevra* e non alla *Convenzione di Berna*. Tuttavia, dal 1989 gli Stati Uniti aderiscono alla *Convenzione di Berna*, seppure ad esclusione dei diritti morali, facendo così perdere al simbolo © gran parte della sua utilità.

Molto rilevanti sono anche la *Convenzione internazionale sulla protezione degli artisti interpreti o esecutori, dei produttori di fonogrammi e degli organismi di radiodiffusione* firmata a Roma nel 1961 (di seguito denominata "*Convenzione di Roma*") e la *Convenzione sulla concessione dei brevetti europei* firmata a Monaco nel 1973 (di seguito denominata "*Convenzione di Monaco*"). La *Convenzione di Roma* nasce dalla necessità di nuove leggi che tutelino gli artisti interpreti o esecutori, i produttori di fonogrammi e gli organismi di radiodiffusione, i quali risentono particolarmente dello sviluppo tecnologico di quegli anni, soprattutto per quanto riguarda la creazione di nuovi metodi per la duplicazione e distribuzione dei fonogrammi. Inoltre, prima della stipula della *Convenzione di Roma* nel 1961, questi soggetti potevano godere solo di un riconoscimento nazionale dei propri diritti, mentre

erano privi di una tutela internazionale offerta loro dalla Convenzione. La *Convenzione di Monaco*, invece, è un trattato istituito dal *European Patent Office* (EPO) al fine di offrire un brevetto unico valido in tutti i 38 Stati membri di tale organizzazione. In ognuno degli Stati firmatari della Convenzione, il cosiddetto “brevetto europeo” ha gli stessi effetti ed è soggetto alle stesse condizioni di un brevetto concesso dallo Stato di appartenenza.

Una grande novità in ambito di convenzioni internazionali è infine rappresentata dall’*Agreement on Trade Related Aspects of Intellectual Property Rights* (di seguito denominato “Accordo TRIPs”), elaborato dall’Organizzazione Mondiale del Commercio (WTO) e firmato a Marrakech nel 1994. Tale Accordo inserisce in un unico testo convenzionale tutte le aree della proprietà intellettuale che fino ad allora erano state considerate singolarmente dalle varie convenzioni: la *Convenzione di Berna* per la tutela del diritto d'autore; la *Convenzione di Roma* del 1961 per la tutela dei diritti connessi al diritto d'autore; la *Convenzione di Parigi* del 1967 per la tutela della proprietà industriale; e altre ancora. Nell’Accordo TRIPs troviamo invece tutte le aree della proprietà intellettuale: il diritto d'autore, i diritti connessi, il marchio, le indicazioni geografiche, i disegni industriali, i brevetti, i lavori topografici, il know-how e le informazioni segrete per motivi commerciali. Anche l’Accordo TRIPs, come la *Convenzione di Berna*, è basato sul principio del trattamento nazionale, al quale si aggiunge il principio della “nazione favorita”, che impone a ciascuno Stato membro di riservare ai cittadini di altri Stati membri un trattamento non meno favorevole di quello accordato al cittadino di uno Stato terzo. Per quanto riguarda il diritto d'autore, l’Accordo rinvia a quanto stabilito dalla *Convenzione di Berna*, ad eccezione dei diritti morali riconosciuti agli autori che ne vengono esclusi come soluzione di compromesso tra i paesi di *Common Law* e quelli di *Civil Law* e con l’aggiunta del nuovo diritto di noleggio introdotto dall’Accordo. Inoltre, rispetto alla *Convenzione di Berna*, vengono introdotte due nuove categorie di opere protette dal diritto d’autore: i programmi per elaboratore e le banche dati. La durata della protezione è di 50 anni dalla morte dell'autore, con le stesse eccezioni previste dalla *Convenzione di Berna*.

Anche il sistema di norme creato da una IGO costituisce una fonte per la proprietà intellettuale, per esempio la convenzione istitutiva dell'organizzazione, il regolamento di esecuzione di tale convenzione, le deliberazioni assunte sulla base della convenzione e che vincolano terzi, le deliberazioni che autovincolano l'organizzazione nei rapporti con i terzi o le raccomandazioni della stessa verso i suoi membri (Ubertazzi, 2011).

Inoltre, sono considerate fonti le regole delle organizzazioni regionali quali l'Unione Europea, che affianca alla disciplina internazionale l'adozione di direttive sui marchi, i disegni e i modelli, i brevetti e su alcuni aspetti del diritto d'autore e dei diritti connessi volte ad armonizzazione le normative nazionali. L'Unione Europea ha inoltre creato diritti uniformi a livello comunitario come il marchio e il brevetto comunitari, i disegni o modelli comunitari, le novità vegetali, le Denominazioni di Origine Protetta (DOP) e le Indicazioni Geografiche Protette (IGP)⁸ comunitarie.

Un'altra fonte di proprietà intellettuale è quella della *lex mercatoria*, ovvero quel complesso di regole di tipo consuetudinario o elaborate dalla giurisprudenza arbitrale destinato a disciplinare il commercio internazionale e le sue possibili controversie, come per esempio le guide alla stipulazione dei contratti predisposte dalle IGO, i contratti standardizzati, i regolamenti associati e contrattuali del sistema internet o i codici di condotta non vincolanti predisposti dalle NGO (Ubertazzi, 2011). Infine, le fonti relative alla proprietà intellettuale comprendono anche i diritti statali, benché il loro ruolo sia stato progressivamente ridotto dalla prevalenza dei diritti internazionali e regionali.

⁸ "Denominazione d'origine e indicazione geografica. 1. Ai fini del presente regolamento, si intende per: a) «denominazione d'origine», il nome di una regione, di un luogo determinato o, in casi eccezionali, di un paese che serve a designare un prodotto agricolo o alimentare: -originario di tale regione, di tale luogo determinato o di tale paese, -la cui qualità o le cui caratteristiche sono dovute essenzialmente o esclusivamente ad un particolare ambiente geografico, inclusi i fattori naturali e umani, e -la cui produzione, trasformazione e elaborazione avvengono nella zona geografica delimitata; b) «indicazione geografica», il nome di una regione, di un luogo determinato o, in casi eccezionali, di un paese che serve a designare un prodotto agricolo o alimentare: -come originario di tale regione, di tale luogo determinato o di tale paese e -del quale una determinata qualità, la reputazione o altre caratteristiche possono essere attribuite a tale origine geografica e -la cui produzione e/o trasformazione e/o elaborazione avvengono nella zona geografica delimitata." Regolamento (CE) n. 510/2006, art. 2.1.

La disciplina della proprietà intellettuale tutela sia gli interessi privati del titolare di diritti di proprietà intellettuale, fornendogli protezione sugli stessi, sia i controinteressati, quali i concorrenti, i consumatori e altri possibili terzi, mettendo a loro disposizione le regole relative alle utilizzazioni libere. Questa disciplina ha solitamente tutelato gli interessi patrimoniali dei titolari di tali diritti, tuttavia, dalla fine del XIX secolo, sono cresciute le regole di diritto nazionale, internazionale e comunitario che proteggono specificamente gli interessi della personalità di chi crea o inventa.

A partire dalla sua nascita nel XVIII secolo la proprietà intellettuale è cresciuta costantemente, aumentando la varietà delle tecniche di protezione degli interessi del titolare, il numero dei diritti esclusivi, l'area dei possibili oggetti di ciascun diritto e il livello della sua protezione. Tuttavia, ci sono state anche varie battute d'arresto: verso la fine dell'Ottocento l'Olanda abolisce le privative industriali; i paesi socialisti, promuovendo la proprietà statale dei mezzi di produzione, scoraggiano la proprietà industriale accusandola di bloccare l'economia dello Stato; i Paesi in via di sviluppo cercano più volte di ottenere un trattamento preferenziale a livello internazionale che permetta loro di aggirare l'applicazione delle Convenzioni di Parigi e di Berna sui loro territori; risalenti agli anni Settanta sono alcune proposte relative alla sostituzione dei diritti esclusivi con sistemi di dominio pubblico pagante; infine, oggi dilaga il fenomeno della pirateria online che mette a disposizione gratuitamente opere e prodotti tutelati (Ubertazzi, 2011). Superata la maggior parte di queste battute d'arresto, la proprietà intellettuale ha attualmente assunto un ruolo fondamentale nella società, in quanto, proteggendo gli interessi privati degli innovatori, non solo crea un circolo virtuoso che incoraggia nuove creazioni e invenzioni in ambito culturale e tecnologico, ma stimola anche la crescita economica creando nuovi posti di lavoro e nuove industrie a beneficio del progresso e del benessere di tutti (*What is intellectual property?*, 2011).

2. IL DIRITTO D'AUTORE

Tenendo in considerazione quanto scritto nel capitolo precedente, il presente capitolo si concentrerà su uno dei tre concetti protagonisti di questo elaborato: il diritto d'autore. Prendendo come riferimento la *legge n. 633 del 22 Aprile 1941 relativa alla protezione del diritto d'autore e di altri diritti connessi al suo esercizio* dell'ordinamento italiano (di seguito denominata "*legge n. 633/41*"), il risultato sarà una panoramica su un diritto d'autore di stampo europeo.

Al momento della sua emanazione nel 1941, la *legge n. 633/41* è una normativa all'avanguardia che incorpora una nuova soluzione condivisa con gli altri sistemi continentali: il riconoscimento in capo ad alcune categorie di soggetti eterogenei di una serie di diritti connessi, anch'essi esclusivi, ma al contempo diversi dal classico diritto d'autore (Pascuzzi, Caso, 2002). Dapprima conforme alla tutela minima allora prevista dalla *Convenzione di Berna* del 1886, la *legge n. 633/41* è stata successivamente novellata per essere uniformata alla *Convenzione di Roma* del 1961, e alle nuove disposizioni introdotte nella *Convenzione di Berna* in occasione delle ultime revisioni di Stoccolma nel 1967 e Parigi nel 1971 (Auteri *et al.*, 2012). Altre modifiche sono state inoltre apportate per dare attuazione alle direttive provenienti dal Parlamento Europeo.

Oggi, il diritto d'autore si presenta come un istituto destinato a proteggere opere fortemente eterogenee, attribuendo ad esse un fascio assai ampio e differenziato di facoltà che rispondono a diverse tecniche di protezione, rivolte soprattutto a riservare all'autore qualsiasi attività di utilizzazione economica (Auteri *et al.*, 2012). Sono protette, ai sensi dell'articolo 1 della *legge n. 633/41*, le opere dell'ingegno di carattere creativo che appartengono alla letteratura, alla musica, alle arti figurative, all'architettura, al teatro e alla cinematografia, qualunque ne sia il modo o la forma di espressione. Il requisito base per l'applicazione della tutela del diritto d'autore è quindi il carattere creativo dell'opera, che è articolato a sua volta nei concetti di originalità e novità: l'originalità richiede che l'opera rispecchi l'individualità culturale e creativa dell'autore, mentre la novità comprende nuovi elementi essenziali e caratterizzanti che distinguano oggettivamente un'opera dalle altre dello stesso

genere. Questo criterio di valutazione è generalmente valido per qualsiasi tipo di opera dell'ingegno, ma un'applicazione ragionevole richiede che il gradiente di creatività richiesto per le opere di mera fantasia (opere artistico-letterarie, musicali, cinematografiche) sia più elevato rispetto a quello preteso per le creazioni tipicamente dotate di maggiore valenza funzionale (programmi per elaboratore, banche dati, opere scientifiche e didattiche) o quelle che prevedano comunque limitazioni intrinseche all'estro creativo dell'autore (traduzioni). L'elasticità del criterio di valutazione deve però rispettare rigorosamente il principio di eguaglianza, il quale vieta di applicare gradienti minimi differenziati per opere del medesimo genere e impone di calibrare in modo equilibrato le differenze di trattamento tra un genere e l'altro.

Occorre precisare che la tutela ha però ad oggetto la forma espressiva dell'opera, sia esterna che interna, e non il suo contenuto. Questi tre concetti, forma interna, forma esterna e contenuto, sono stati elaborati dall'autorevole giurista tedesco Joseph Kohler (1849-1919) all'inizio del XX secolo: la forma esterna è la forma con cui l'opera appare nella sua versione originaria, nell'insieme di parole e frasi (opere letterarie), nella combinazione di linee, colori e volumi (opere delle arti figurative), nella melodia, nell'armonia e nel ritmo (opere musicali); la forma interna, invece, è la struttura espositiva dell'opera, consistente nell'organizzazione del discorso, nella sequenza e scelta degli argomenti e dei punti di vista (opera letteraria), nelle linee e proporzioni essenziali (opera artistica), nei passaggi essenziali e nelle note determinanti della melodia (opere musicali); infine, per contenuto si intende l'argomento, le informazioni, i fatti, le idee e le teorie in quanto tali, a prescindere cioè dal particolare modo in cui sono scelte, coordinate e esposte (Auteri *et al.*, 2012).

Un altro requisito per la tutela del diritto d'autore è la discrezionalità, ovvero che le opere non costituiscano un mezzo necessario per esprimere un determinato significato ideativo o informativo. L'accertamento del requisito della discrezionalità passa per una verifica della sostituibilità delle sequenze di segni componenti l'opera con sequenze di segni diverse, ma ugualmente capaci di rappresentare le medesime idee e informazioni. Così come nel requisito della creatività, anche la discrezionalità richiesta alle opere di mera fantasia sarà ragionevolmente più elevata rispetto alle

creazioni tipicamente funzionali o a quelle con limitazioni intrinseche all'estro creativo dell'autore, e tuttavia sempre rispettosa del principio di eguaglianza (Aliprandi, 2007).

Né nella *legge n. 633/41*, né nelle varie direttive europee riguardanti il diritto d'autore, la liceità dell'opera sembra essere un requisito richiesto per l'accesso alla tutela. Di conseguenza, la protezione sorge anche quando l'opera è nata a seguito della violazione di altrui diritti d'autore, ad esempio per le elaborazioni creative realizzate senza il consenso del titolare dei diritti sull'opera originale. I diritti d'autore nascono anche quando la pubblicazione dell'opera realizza un tipo di illecito civile o penale diverso dalla violazione di un altrui diritto d'autore, come nelle opere che contengono elementi lesivi dell'altrui onore o reputazione o che elogiano un reato.

L'articolo 2, arricchito nel tempo, elenca dettagliatamente le opere oggetto di tutela giuridica: le opere letterarie, drammatiche, scientifiche, didattiche, religiose, tanto se in forma scritta quanto se orale; le opere e le composizioni musicali, con o senza parole, le opere drammatico-musicali e le variazioni musicali costituenti di per sé opera originale; le opere coreografiche e pantomimiche; le opere della scultura, della pittura, dell'arte del disegno, dell'incisione e delle arti figurative similari, compresa la scenografia; i disegni e le opere dell'architettura; le opere dell'arte cinematografica, muta o sonora; le opere fotografiche e quelle espresse con procedimento analogo a quello della fotografia; i programmi per elaboratore, in qualsiasi forma espressi purché originali quale risultato di creazione intellettuale dell'autore; le banche dati intese come raccolta di opere, dati o altri elementi indipendenti sistematicamente o metodicamente disposti ed individualmente accessibili mediante mezzi elettronici o in altro modo; le opere del disegno industriale che presentino di per sé carattere creativo e valore artistico.

L'articolo 3 tratta invece delle opere collettive, ovvero quelle riunioni di opere o di parti di opere che vengono considerate come creazioni autonome in quanto ogni composizione è il risultato di scelte e di un coordinamento volti a un fine specifico. All'articolo 4 troviamo le elaborazioni creative, quali le traduzioni in altra lingua, le trasformazioni da una in altra forma letteraria o artistica, le modificazioni ed aggiunte che costituiscono un rifacimento sostanziale dell'opera originaria, gli adattamenti, le

riduzioni, i compendi e le variazioni non costituenti opera originale. L'articolo 10 è riferito alle opere in comunione, cioè quelle opere in cui i coautori hanno contribuito in modo indistinguibile e inscindibile.

Secondo l'articolo 6, il titolo originario dell'acquisto del diritto di autore è costituito dalla creazione dell'opera, quale particolare espressione del lavoro intellettuale. In altre parole, l'autore⁹ acquisisce il complesso dei diritti sull'opera con la semplice creazione della stessa, senza l'adempimento di alcuna formalità, quale deposito, registrazione, apposizione di rivendicazioni sui prodotti o altro. La questione in capo al diritto d'autore è quindi solo di natura probatoria, in quanto egli deve poter dimostrare la paternità dell'opera e il momento della sua creazione. A tale scopo, l'autore ha a disposizione vari metodi: la pubblicazione all'interno di un'edizione periodica, il deposito presso enti pubblici, un ufficio della Società Italiana degli Autori e Editori (SIAE)¹⁰ o un notaio; l'apposizione di un timbro postale o di una marca temporale digitale, o tramite email certificata (Aliprandi, 2007). Da questa ricostruzione si ricava che i diritti d'autore possono appartenere unicamente a persone fisiche. Se infatti il titolo d'acquisto originario di questi diritti è un atto di creatività intellettuale, ne consegue che della loro titolarità iniziale non possano beneficiare soggetti, quali ad esempio persone giuridiche, incapaci di compiere atti di questa natura (Ubertazzi, 2011).

Questo principio generale patisce tuttavia una serie di deroghe. Infatti, rispettivamente secondo l'articolo 2 della *Direttiva 2009/24/CE* e l'articolo 4 della *Direttiva 96/9/CE*, l'autore di un programma per elaboratore o di una banca dati, qualora la legislazione degli stati membri lo permetta, è la persona giuridica designata da tale legislazione come titolare del diritto. Inoltre, in caso di opere create nell'ambito di un rapporto lavorativo, la titolarità originaria delle loro privative patrimoniali spetta al datore di lavoro (per quanto riguarda programmi per elaboratore, banche dati e

⁹ "E' reputato autore dell'opera, salvo prova contraria chi è in essa indicato come tale, nelle forme d'uso, ovvero è annunciato come tale, nella recitazione, esecuzione, rappresentazione e radiodiffusione dell'opera stessa. Valgono come nome lo pseudonimo, il nome d'arte, la sigla o il segno convenzionale, che siano notoriamente conosciuti come equivalenti al nome vero." Legge n. 633/41, art. 8.

¹⁰ "La SIAE è la Società Italiana degli Autori ed Editori. La sua funzione istituzionale è la tutela del diritto d'autore. La SIAE amministra le opere di migliaia di aderenti facendo sì che per ogni sfruttamento di un'opera sia corrisposto all'autore e all'editore un adeguato compenso." <http://www.siae.it/Index.asp>

opere di design), all'editore (per opere collettive) e al produttore (per opere cinematografiche), tutti soggetti che potrebbero essere sia una persona fisica che giuridica. Ciò non riguarda i diritti morali dell'autore, che rimangono alla persona fisica creatrice dell'opera dell'ingegno. Riguardo alla creazione di un lavoratore dipendente, resta da capire se le stesse regole debbano essere applicate anche ad esiti creativi diversi da quelli sopraindicati, ma pur sempre frutto di un rapporto lavorativo. A riguardo, il legislatore italiano opera un rinvio ampio all'autonomia privata. Sembra ragionevole che regole analoghe trovino applicazione ogni volta che l'opera sia creata da un lavoratore subordinato, in quanto, in base al diritto del lavoro, le utilità generate dal dipendente nell'esecuzione del rapporto lavorativo spettano al datore quali effetti naturali del contratto che lega l'uno all'altro (Ubertazzi, 2011). L'interprete può dunque applicare queste regole in via analogica, giustificando il proprio operato anche alla luce del principio di uguaglianza stabilito dall'articolo 3¹¹ della nostra Costituzione. Invece, le opere dell'ingegno create dal dipendente al di fuori delle sue mansioni o indipendentemente dalle istruzioni impartitegli dall'imprenditore sono escluse dall'applicazione di queste regole, sempre che non sia stato stabilito diversamente da contratto.

Come già anticipato, i diritti della proprietà intellettuale sono di tipo patrimoniale e personale. I diritti patrimoniali, o diritti di utilizzazione economica, sono diritti esclusivi in capo all'autore, il quale è quindi l'unico soggetto che può esercitare tale diritto. Tuttavia, egli può cedere tali diritti ad altri soggetti, permettendo così a questi l'utilizzo e lo sfruttamento economico dell'opera. I diritti patrimoniali sono elencati dall'articolo 12 al 19: diritto esclusivo di riprodurre l'opera in copia diretta o indiretta, temporanea o permanente, in tutto o in parte, in qualunque modo o forma, quale la copiatura a mano, la stampa, la litografia, l'incisione, la fotografia, la fonografia, la cinematografia ed ogni altro procedimento di riproduzione; diritto

¹¹ "Tutti i cittadini hanno pari dignità sociale e sono eguali davanti alla legge, senza distinzione di sesso, di razza, di lingua, di religione, di opinioni politiche, di condizioni personali e sociali. È compito della Repubblica rimuovere gli ostacoli di ordine economico e sociale, che, limitando di fatto la libertà e l'uguaglianza dei cittadini, impediscono il pieno sviluppo della persona umana e l'effettiva partecipazione di tutti i lavoratori all'organizzazione politica, economica e sociale del Paese." Costituzione della Repubblica Italiana, 2013, art. 3.

esclusivo di trascrivere l'opera orale in opera scritta o riprodotta con uno dei mezzi sopraindicati; diritto esclusivo di eseguire, rappresentare o recitare in pubblico tramite esecuzione, rappresentazione o recitazione dell'opera musicale, drammatica, cinematografica o di qualsiasi altra opera di pubblico spettacolo, sia a pagamento che gratuitamente; diritto esclusivo di comunicazione al pubblico dell'opera attraverso mezzi di comunicazione a distanza, come telegrafo, radio, televisione ed altri mezzi analoghi; diritto esclusivo di distribuzione dell'originale dell'opera o degli esemplari di essa¹², mettendola a disposizione del pubblico tramite commercio, distribuzione o qualsiasi altro mezzo; diritto esclusivo di traduzione dell'opera da una lingua all'altra; diritto esclusivo di elaborare l'opera in tutte le forme già elencate nell'articolo 4; diritto esclusivo di pubblicare le proprie opere in raccolta; infine, diritto esclusivo di introdurre qualsiasi modificazione; diritto esclusivo di noleggiare, dare in prestito e autorizzare il noleggio della propria opera.

La manifestazione del consenso dell'autore allo sfruttamento economico dell'opera da parte di terzi viene chiamata "licenza", uno schema negoziale costruito nella prassi secondo numerose varianti. Comune a tutte le varianti è una dichiarazione di volontà per mezzo della quale il licenziante, ovvero il titolare del diritto patrimoniale d'autore, assume l'obbligazione di non contestare la liceità dell'utilizzazione dell'opera da parte del licenziatario, che, a sua volta, assume solitamente¹³ l'obbligazione di pagare al licenziante un compenso determinato in vario modo. La licenza può essere accompagnata da un patto di esclusiva, secondo il quale il licenziante si impegna a non utilizzare per sé la risorsa protetta, a non autorizzarne l'uso da parte di terzi e a reagire tempestivamente contro qualsiasi utilizzazione di soggetti diversi dal licenziatario. Il licenziatario esclusivo può essere tuttavia autorizzato dal licenziante a concedere a sua volta sub-licenze ad altri soggetti, secondo uno schema nel quale l'obbligazione di non

¹² "Anche in materia di diritto d'autore è riconosciuto da sempre il c.d. principio dell'esaurimento, secondo cui il titolare non può porre limiti territoriali o di canali distributivi alla circolazione dei prodotti messi in commercio con il suo consenso: il diritto esclusivo di distribuzione "si esaurisce" relativamente a tali esemplari, che possono quindi essere rivenduti e circolare legittimamente in tutto il mercato." Auteri *et al.*, 2012, p. 609.

¹³ "La mancata previsione di un'obbligazione del licenziatario a pagare un compenso al licenziante non pregiudica necessariamente la validità della licenza, qualora ex art. 1322 del Codice Civile sia possibile concludere che il contratto miri a soddisfare interessi meritevoli di protezione." Ubertaini, 2011, nota n°264, p. 318.

contestazione viene estesa a coprire l'uso della risorsa protetta da parte di qualsiasi soggetto determinato dal licenziatario (Ubertazzi, 2011).

I diritti personali hanno un valore morale legato al rispetto dell'onore e della reputazione dell'autore che va al di là della sua morte. A differenza dei diritti patrimoniali, essi sono perpetui, inalienabili e indisponibili. L'autore può quindi mantenere un certo controllo sulla propria opera, anche se ne ha ceduto i diritti patrimoniali. L'articolo 20 elenca due dei principali diritti morali: il diritto alla paternità dell'opera, che permette di rivendicare, disconoscere e pretendere l'indicazione della paternità nelle forme d'uso; e il diritto all'integrità dell'opera, che si oppone a sue deformazioni o mutilazioni che siano di pregiudizio all'onore e alla reputazione dell'autore. L'articolo 142 riconosce inoltre all'autore il diritto morale di ritirare l'opera dal commercio a condizione che sussistano gravi ragioni morali, come il mutamento delle convinzioni dell'autore o qualsiasi altra circostanza che renda la presenza dell'opera in circolazione gravemente pregiudizievole agli interessi personali e ideali dell'autore, ad esempio la presenza di errori, gravi difetti o perché espone l'autore a responsabilità penali, civili o a reazioni negative da parte del pubblico. Ricorrendo le medesime condizioni, l'autore può far valere questo diritto anche per impedire la prima pubblicazione dell'opera, recedendo dai contratti con cui ha disposto dei diritti di utilizzazione (Auteri *et al.*, 2012). Non è chiaro se la legge riconosca all'autore il diritto di inedito, ovvero il diritto di opporsi alla prima pubblicazione dell'opera, recedendo da contratti già esistenti, anche se non dovessero sussistere gravi ragioni morali.

I diritti di utilizzazione economica dell'opera durano tutta la vita dell'autore e sino al termine del settantesimo anno solare dopo la sua morte (*legge n. 633/41*, art. 25, così come indicato dalla *Direttiva 93/98/CEE*¹⁴). In caso di coautori che abbiano contribuito in modo indistinguibile e inscindibile all'opera, come accade nelle opere in comunione, in quelle drammatico-musicali, coreografiche e pantomimiche, la durata dei diritti di utilizzazione economica si determina sulla vita del coautore che muore per ultimo. Nelle opere collettive, invece, la durata dei diritti patrimoniali si determina

¹⁴ Il termine originario stabilito dalla Convenzione di Berna era invece di 50 anni dopo la morte dell'autore.

sulla vita di ciascun autore, in quanto i loro contributi sono distinguibili e scindibili. Infine, la durata delle opere anonime o pseudonime è di settant'anni a partire dalla prima pubblicazione, qualunque sia la forma nella quale essa sia stata effettuata. Se prima di questa scadenza l'autore si è rivelato o è stato rivelato da parenti o da persone autorizzate, si applica il termine di durata standard basato sulla vita di tale autore e fino a 70 anni dopo la sua morte. I diritti morali, invece, possono essere fatti valere senza limiti di tempo. Alla morte dell'autore, infatti, essi sono esercitabili dal coniuge e dai figli e, in loro mancanza, dai genitori e dagli altri ascendenti e discendenti diretti; mancando gli ascendenti e i discendenti, dai fratelli e dalle sorelle e dai loro discendenti. L'azione, qualora finalità pubbliche lo esigano, può altresì essere esercitata dal Presidente del Consiglio dei Ministri, sentita l'associazione sindacale competente (*legge n. 633/41*, art. 23).

La violazione dei diritti d'autore comporta una tutela di tipo civile o penale. La tutela di tipo civile si basa sul diritto civile, ovvero una serie di strumenti legali che i cittadini possono utilizzare per difendere i propri interessi. Attraverso questi strumenti è il cittadino stesso che, ritenendo violato un suo diritto da parte di altri soggetti, può far cessare il comportamento dannoso di questi ed essere risarcito del danno. Le tutele civili sono principalmente di due tipi: inibitorie quando vengono esperite in via preventiva dal soggetto che vede messo in pericolo un suo diritto e vuole impedire fin da subito le attività che potrebbero lederlo; risarcitorie, invece, quando vengono esperite dal soggetto che è stato leso nell'esercizio di un diritto di utilizzazione economica a lui spettante e per il quale vuole quindi ottenere un risarcimento. Al contrario, la tutela di tipo penale si basa sul diritto penale, nel quale il legislatore individua tutti quei comportamenti che costituiscono reato. Il cittadino che vuole essere tutelato penalmente non può in questo caso agire da solo, ma deve rivolgersi all'autorità giudiziaria, la quale svolgerà le indagini necessarie per individuare il responsabile, ne verificherà la colpevolezza tramite processo e applicherà la pena prevista dalla legge (Aliprandi, 2007). Le norme di tipo penalistico all'interno della *legge n. 633/41* hanno visto un cospicuo aumento sia poiché la tutela civile, essendo prerogativa di una parte privata, può essere penalizzata nella sua efficacia dalle scarse

possibilità economiche del soggetto che ha subito la violazione, sia per la diffusione capillare di tecnologie che rendono sempre più agevole la violazione dei diritti.

Secondo l'articolo 171 è punito a titolo di reato chiunque, senza averne diritto, a qualsiasi scopo e in qualsiasi forma, riproduca, trascriva, reciti in pubblico, diffonda, venda, metta in vendita o ponga altrimenti in commercio un'opera altrui, ne riveli il contenuto prima che esso sia reso pubblico o introduca nello Stato esemplari prodotti all'estero contrariamente alla legge italiana; chiunque, senza averne diritto, metta a disposizione del pubblico, immettendola in un sistema di reti telematiche, mediante connessioni di qualsiasi genere, un'opera dell'ingegno protetta, o parte di essa; chiunque duplichi abusivamente, per trarne profitto, programmi per elaboratore o, ai medesimi fini, importi, distribuisca, venda, detenga a scopo commerciale programmi contenuti in supporti non contrassegnati dalla SIAE; chiunque, al fine di trarne profitto, riproduca, trasferisca su altro supporto, distribuisca, comunichi, presenti o dimostri in pubblico il contenuto di una banca dati senza averne diritto; chiunque, a fini di lucro, senza averne titolo e sempre che il fatto sia commesso per uso non personale, duplichi, riproduca, trasmetta o diffonda in pubblico con qualsiasi procedimento, in tutto o in parte, un'opera dell'ingegno sonora, audiovisiva o multimediale destinata al circuito televisivo, cinematografico, della vendita o del noleggio; chiunque, a fini di lucro, senza averne titolo e sempre che il fatto sia commesso per uso non personale, riproduca, trasmetta o diffonda in pubblico, con qualsiasi procedimento, opere o parti di opere letterarie, drammatiche, scientifiche o didattiche, musicali o drammatico-musicali, ovvero multimediali; chiunque fabbrichi, importi, distribuisca, venda, noleggi o detenga per scopi commerciali attrezzature o prodotti che abbiano la prevalente finalità di eludere le misure tecnologiche di protezione applicate ai supporti; chiunque, infine, a fini fraudolenti, produca, ponga in vendita, importi, installi, modifichi o utilizzi apparati atti alla decodificazione abusiva di trasmissioni audiovisive ad accesso condizionato.

Come già segnalato nel primo capitolo, in ambito internazionale esiste una consolidata rete di convenzioni riguardanti il diritto d'autore, quali la *Convenzione di Berna* del 1886, la *Convenzione di Ginevra* del 1952 e l'Accordo TRIPs del 1994.

All'articolo 14 di quest'ultimo Accordo, sono trattati i diritti connessi, che verranno analizzati nel paragrafo successivo: gli artisti interpreti esecutori hanno il diritto di impedire la fissazione delle loro prestazioni su fonogramma, di impedirne la riproduzione, la diffusione e comunicazione al pubblico; i produttori di fonogrammi hanno il diritto esclusivo di riprodurre e noleggiare il fonogramma originale o le copie dello stesso; infine, le emittenti radiofoniche hanno il diritto di proibire la fissazione, riproduzione e diffusione delle loro trasmissioni (D'Ammassa, 2014).

2.1 DIRITTI CONNESSI AL DIRITTO D'AUTORE

I diritti connessi al diritto d'autore sono nati a seguito di una rivoluzione tecnologica, avvenuta in Europa e negli Stati Uniti tra la fine dell'Ottocento e i primi del Novecento, che aveva prodotto, perfezionato e diffuso in modo massiccio gli strumenti di riproduzione e diffusione a distanza dei suoni e delle immagini. Fu Edison a dare inizio a questa rivoluzione con l'invenzione del fonografo nel 1877, a cui seguirono il grammofono di Berliner nel 1888¹⁵, il cinematografo inventato dai Lumière nel 1895, il primo segnale radio inviato da Marconi nel 1901, grazie al quale Fessenden poté realizzare la prima trasmissione radiofonica cinque anni più tardi, e il primo apparecchio televisivo di Baird nel 1926, per mezzo del quale, dieci anni più tardi, la BBC inaugurerà le prime trasmissioni televisive.

Queste innovazioni portarono a tre importanti conseguenze: la moltiplicazione dei soggetti in campo, tra i quali gli editori fonografici, cinematografici e radiotelevisivi; l'ampliamento dell'area geografica e sociale di fruizione delle opere dell'ingegno, con conseguente abbreviazione dei tempi di diffusione su scala planetaria dei fenomeni culturali; e un intreccio sempre maggiore tra le prestazioni creative dell'autore e le diverse imprese editoriali, per esempio l'introduzione della radio- e telediffusione di fonogrammi, audiovisivi e interpretazioni artistiche, la sincronizzazione dei

¹⁵ "La diffusione massiccia degli strumenti di riproduzione fonomeccanica ha avuto luogo tuttavia solo nei primi decenni del Novecento, quando nel processo di fabbricazione dei dischi grammofonici sono state introdotte le materie plastiche e l'incisione elettrica, che hanno migliorato sensibilmente la qualità delle registrazioni." Ubertazzi, 2011, nota n° 399, p. 371.

fonogrammi alle opere cinematografiche e televisive o la trasmissione a distanza delle prestazioni dal vivo degli artisti (Ubertazzi, 2011).

I primi due fattori, la moltiplicazione dei soggetti in campo e l'ampliamento dell'area geografica e sociale di fruizione delle opere, hanno contribuito alla frammentazione dell'esclusiva d'autore per tipi di utilizzazione dell'opera e per aree geografiche al fine di rispondere in modo più immediato ed efficace alla domanda di un mercato ormai globale. La frammentazione è avvenuta per mezzo di cessioni o di licenze parziali dei diritti patrimoniali d'autore, che, a loro volta, hanno causato una moltiplicazione dei soggetti titolati ad offrire al mercato prodotti e servizi culturali contenenti la medesima opera. Questo concorso tra più legittimati allo sfruttamento economico della stessa creazione intellettuale ha portato al terzo fattore prima citato, l'intreccio tra le prestazioni creative e le imprese editoriali, permettendo così ai licenzianti e ai licenziatari dell'esclusiva in aree geografiche e con tipi di utilizzazione differenti di avvalersi liberamente degli investimenti impiegati da altri per trasformare l'opera in prodotto culturale e per accreditarla sul mercato¹⁶. Parallelamente, la rivoluzione tecnologica ha però introdotto la possibilità di fissare, riprodurre, distribuire e trasmettere senza limiti di spazio e di tempo le performance degli artisti, interpreti o esecutori delle opere dell'ingegno, indipendentemente dalla loro volontà e senza alcun potere di controllo a loro beneficio (Ubertazzi, 2011).

Per reazione, gli artisti e la nuova economia dello sfruttamento culturale hanno iniziato a rivendicare in modo sempre più pressante una tutela più intensa delle loro diverse prestazioni professionali a mezzo di un diritto esclusivo. Inizialmente, gli artisti e l'economia dello sfruttamento culturale hanno provato ad ottenere una tutela dei propri prodotti come opere dell'ingegno, incontrando però l'opposizione intensa degli autori, timorosi che l'introduzione di nuove privative riguardanti prestazioni connesse inscindibilmente alle loro opere avrebbe ostacolato l'esercizio dei diritti esclusivi sul

¹⁶ "Così ad esempio l'emittente radiofonica autorizzata dal titolare del diritto d'autore ha potuto liberamente diffondere l'opera musicale eseguendo un fonogramma già fissato da altri; il produttore fonografico cessionario dell'esclusiva sulla riproduzione discografica dell'opera per un determinato mercato nazionale ha potuto limitarsi a riprodurre il fonogramma contenente la medesima opera realizzato dal cessionario per un diverso territorio nazionale, e così via." Ubertazzi, 2011, nota n° 401, p. 372.

proprio lavoro creativo. Così, gli artisti e produttori fonografici, alleatisi con le emittenti radiotelevisive, abbandonarono via via la rivendicazione di un diritto d'autore e puntarono ad ottenere una tutela a mezzo di diritti esclusivi nuovi e diversi: i diritti connessi, per l'appunto. Dopo una lunghissima gestazione, i diritti connessi furono finalmente riconosciuti dalla *Convenzione di Roma* del 26 ottobre 1961. Tale convenzione ha introdotto negli ordinamenti nazionali una prima forma di protezione uniforme per artisti, produttori fonografici ed emittenti radiotelevisive.

In questi ultimi decenni, un'ulteriore serie di rivoluzioni tecnologiche ha introdotto nuovi strumenti e nuove tecniche di riproduzione privata e di trasmissione a distanza dei suoni, delle immagini e di qualsiasi altro dato informativo. Anche questa seconda serie di rivoluzioni tecnologiche ha stimolato la nascita di nuove economie dello sfruttamento culturale, quali specialmente l'editoria audiovisiva e quella elettronica, digitale e multimediale (Ubertazzi, 2011). Inoltre, ha dato origine a nuove preventive tutele dei prodotti culturali: nei paesi comunitari, le Direttive *92/100/CEE*, *2001/29/CE* e *2004/48/CE* hanno riconosciuto ad artisti, produttori fonografici, produttori audiovisivi ed emittenti radiotelevisive una protezione omogenea modellata sul diritto d'autore; internazionalmente, l'Accordo TRIPs del 1994 e il *Trattato WIPO sulle interpretazioni ed esecuzioni e sui fonogrammi (WPPT)*, adottato a Ginevra nel 1996, hanno contribuito all'armonizzazione di tali diritti. Questa implementazione ha sia introdotto diritti connessi nuovi, sia rafforzato il contenuto di diritti connessi preesistenti, estendendoli alle utilizzazioni realizzate per mezzo delle reti telematiche, allungandone la durata e imponendo di attribuire anche agli artisti una tutela di diritto esclusivo invece che un mero diritto a compenso previsto fino ad allora da numerosi ordinamenti nazionali.

Attualmente, i diritti connessi nascono quindi in capo agli artisti interpreti ed esecutori (non creatori) e ai soggetti responsabili dell'incisione e produzione di fonogrammi, della produzione di opere audiovisive e cinematografiche e dell'emissione radiofonica e televisiva. I principali diritti connessi previsti dalla *legge n. 633/41* sono i seguenti: diritti del produttore di fonogrammi ad autorizzare la riproduzione, la distribuzione, il noleggio e la messa a disposizione del pubblico dei

fonogrammi di cui ha curato l'incisione e la realizzazione (art. 72), la durata di questi diritti è di cinquant'anni dall'avvenuta fissazione (art. 75); diritti del produttore di opere cinematografiche o audiovisive ad autorizzare la riproduzione, la distribuzione, il noleggio e la messa a disposizione del pubblico dell'originale o delle copie delle proprie realizzazioni, la durata è di cinquant'anni dall'avvenuta fissazione (artt. 78 e 78-ter); diritti relativi all'emissione radiofonica e televisiva appartenenti a coloro che esercitano questa attività ad autorizzare la fissazione, la riproduzione, la ritrasmissione e la messa a disposizione del pubblico delle proprie emissioni e trasmissioni, la durata è di cinquant'anni dalla prima diffusione della trasmissione (art. 79); diritti degli artisti interpreti ed esecutori ad autorizzare la fissazione, la riproduzione, la messa a disposizione del pubblico, il noleggio, la distribuzione delle loro prestazioni artistiche (art. 80), la durata è di cinquant'anni dalla prima diffusione della trasmissione (art. 85); infine, diritti relativi alle fotografie, esercitabili dal fotografo, di riprodurre, diffondere e spacciare la propria fotografia (art. 88), tale diritto dura vent'anni dalla produzione della stessa (art. 92). Nello stesso titolo, la legge disciplina anche i diritti relativi alla corrispondenza epistolare e al ritratto (artt. dal 93 al 98) e quelli relativi ai progetti di lavori dell'ingegneria (art. 99), i quali, non presentando alcuna connessione col diritto d'autore, non verranno approfonditi in questa sede.

Il mondo musicale, dove i diritti connessi trovano spesso la loro naturale dimora, ha ottenuto in Europa un'estensione di durata di questi diritti grazie alla *Direttiva 2011/77/UE*, approvata il 12 settembre 2011 dal Consiglio dell'Unione Europea. La Direttiva, che vuole aumentare il livello di protezione degli interpreti ed esecutori riconoscendo il loro contributo artistico e creativo al pari degli autori, estende da cinquanta a settant'anni la durata della protezione dei diritti degli artisti, interpreti, esecutori e dei produttori di musica registrata nell'Unione Europea (Consiglio dell'Unione Europea. Nuove direttive dei diritti connessi, 13/09/2011).

I requisiti richiesti per accedere alla protezione variano a seconda dell'oggetto della tutela: qualsiasi prestazione che voglia essere protetta come interpretazione artistica deve consistere nella recitazione, nell'esecuzione o nell'interpretazione di un'opera dell'ingegno; qualsiasi prodotto che voglia essere protetto come

fonogramma o audiovisivo deve consistere in una sequenza di suoni e rispettivamente di immagini in movimento fissata sopra un supporto materiale; qualsiasi segnale teletrasmesso che voglia essere tutelato come emissione radiotelevisiva deve prevedere l'invio via etere di suoni e/o immagini a mezzo di impulsi elettromagnetici ricevibili dagli apparecchi radiotelevisivi (Ubertazzi, 2011). Per l'ottenimento della protezione, non viene richiesto uno sforzo creativo di nuove forme espressive o contenuti ideativi, bensì uno organizzativo, tecnico ed artistico. Fondamentalmente, il titolo d'acquisto della protezione garantita dai diritti connessi può dunque essere considerato l'investimento rilevante di tempo, denaro ed energie lavorative necessarie per dare vita a prodotti culturali che presentino i caratteri tipologici predetti, secondo una linea esplicitata dall'articolo 7 della *Direttiva 96/9/CE relativa alla tutela giuridica delle banche di dati*, che pare tuttavia paradigmatica per tutti i diritti connessi elencati. Per l'ottenimento della tutela non è necessario alcun tipo di registrazione dell'opera (*legge n. 633/41*, art. 106), anche se il suo deposito presso la Presidenza del Consiglio dei Ministri o la SIAE fa fede, sino a prova contraria, dell'esistenza dell'opera e della sua pubblicazione (*legge n. 633/41*, art. 103).

3. IL COPYRIGHT STATUNITENSE

Dopo la panoramica del capitolo precedente relativa al diritto d'autore di stampo europeo, questo capitolo è dedicato al diritto d'autore d'oltreoceano: il *copyright*.

Il *copyright* statunitense è disciplinato dal *Copyright Act* del 1976 che ha completamente riscritto la regolamentazione federale, integrandola nel titolo 17 dello *United States Code* (USC), una raccolta aggiornata delle leggi federali attualmente in vigore. La legge sul *copyright* statunitense è stata modificata più volte: l'adesione alla *Convenzione di Berna* (attraverso il *Bern Implementation Act* del 1988) e alcune leggi successive (in particolare, il *Visual Artists Rights Act* del 1990 e il *Sonny Bono Copyright Extension Act* del 1998) introducono, seppur limitatamente ad una sola categoria di opere, un sistema di diritti morali, affievoliscono il valore delle formalità e prolungano la durata dei diritti; sul piano delle regole volte a rispondere alle problematiche delle nuove tecnologie, spicca l'aggiunta del programma per elaboratore tra le opere dell'ingegno (*Computer Software Copyright Act* del 1980), la disciplina delle misure contro la pirateria digitale delle opere musicali (*Audio Home Recording Rights Act* del 1992) e le norme sull'aggiramento dei sistemi tecnologici di protezione del diritto d'autore, sui sistemi di gestione delle informazioni relative alla titolarità, nonché sulla responsabilità dei fornitori di servizi Internet riguardo la violazione del *copyright* (il *Digital Millennium Copyright Act* del 1998) (Pascuzzi, Caso, 2002).

La disciplina statunitense presenta numerosi punti in comune con la nostra *Legge n. 633/41* grazie all'adesione degli Stati Uniti alla *Convenzione di Berna* e agli interventi di implementazione dei trattati WIPO. Tuttavia, vi sono alcune differenze, tra cui quella fondamentale di aver inserito una specifica clausola (*IP Clause*) dedicata alla materia della proprietà intellettuale nel primo articolo della Costituzione federale, il quale prevede che il Congresso, tra gli altri suoi poteri, promuova il progresso della scienza e delle arti utili, assicurando ad autori e inventori diritti esclusivi sui loro scritti e scoperte per periodi di tempo limitati (*article I, Section 8, Clause 8*). La Costituzione italiana, invece, non contiene alcuno specifico riferimento al diritto d'autore, anche se

alcune sue disposizioni possono essere di ausilio all'interpretazione delle norme di tale diritto (Moscon, 2011).

Un'altra differenza profonda rispetto alla *legge n. 633/41* riguarda la tipologia dei diritti riconosciuti: tradizionalmente, il *copyright* statunitense riconosce diritti di natura esclusivamente patrimoniale e non prevede alcun sistema di diritti morali di portata generale. Il riconoscimento di diritti di paternità e di integrità da parte del *Visual Artists Right Act* del 1990 è infatti limitato alle sole opere di arte figurativa in un unico esemplare o riprodotte in non più di duecento edizioni numerate e firmate. Discreti risultati, parzialmente assimilabili al sistema dei diritti morali degli ordinamenti di *Civil Law*, sono stati raggiunti da norme del diritto statale esterne al *Copyright Act* federale, quali quelle attinenti alla diffamazione, alla *privacy* e alla concorrenza sleale.

Per quanto riguarda il campo di applicazione della tutela, la legge sul *copyright* presenta, in modo del tutto simile alla *legge n. 633/41*, un elenco esemplificativo di categorie di opere tutelabili e un riferimento generico al criterio di originalità. La giurisprudenza nordamericana distingue tale criterio dai concetti di novità e merito estetico, stabilendo come parametri principali l'indipendenza della creazione, secondo la quale l'autore non deve aver copiato l'opera da altri, e un livello minimo di creatività, in base al quale l'autore deve apportare all'opera qualcosa di personale e diverso da una banale variazione. Diversamente dalla legge italiana, che fa precedere all'elenco l'indicazione dei settori dell'attività creativa tutelabile, il legislatore statunitense enuncia il fondamentale principio che limita la privativa esclusivamente alla forma espressiva dell'opera dell'ingegno, lasciando al pubblico dominio le idee contenute in essa (Pascuzzi, Caso, 2002).

L'elenco di opere tutelabili si trova alla *section 102* e comprende: (1) le opere letterarie; (2) le opere musicali, con o senza parole; (3) le opere drammatiche, con o senza musica; (4) le opere coreografiche e pantomimiche; (5) le opere illustrate, grafiche e scultoree; (6) le opere cinematografiche e altre opere audiovisive; (7) le registrazioni sonore; e, infine, (8) le opere architettoniche. Dato che tale elenco è piuttosto generale, esso va letto alla luce delle definizioni contenute nella *section 101*.

Un'altra differenza tra i due ordinamenti si trova nei presupposti per la tutela. Mentre la legge italiana, conformemente al modello del *droit d'auteur*, identifica nel semplice atto creativo l'unico presupposto per la nascita dei diritti d'autore¹⁷, nella normativa statunitense l'opera dell'ingegno che reclama la tutela federale deve essere fissata "*in any tangible medium of expression*" (USC, sec. 102a), descritto nella *section 101* come la materializzazione dell'opera "*in a copy or phonorecord, by or under the authority of the author, [...] sufficiently permanent or stable to permit it to be perceived, reproduced, or otherwise communicated for a period of more than a transitory duration*". Se un'opera fosse invece espressa in una forma effimera, essa potrebbe essere tutelata solo dal diritto statale. Inoltre, grazie al *Bern Implementation Act* del 1988, nel modello americano le formalità, quali la menzione di riserva, la pubblicazione, la registrazione presso il *Copyright Office* e il deposito di due esemplari presso la *Library of Congress*, non rappresentano più presupposti costitutivi. Tuttavia, esse conservano un importante valore processuale, essendo il presupposto imprescindibile per l'esperimento di un'azione per violazione del *copyright*.

Pur con alcune differenze rispetto a quanto disposto dalla legge italiana, anche il *Copyright Act* prevede, oltre al diritto di utilizzazione dell'opera, un fascio di diritti esclusivi che sono elencati alla *section 106*: (1) *to reproduce the copyrighted work in copies or phonorecords*; (2) *to prepare derivative works based upon the copyrighted work*; (3) *to distribute copies or phonorecords of the copyrighted work to the public by sale or other transfer of ownership, or by rental, lease, or lending*; (4) *in the case of literary, musical, dramatic, and choreographic works, pantomimes, and motion pictures and other audiovisual works, to perform the copyrighted work publicly*; (5) *in the case of literary, musical, dramatic, and choreographic works, pantomimes, and pictorial, graphic, or sculptural works, including the individual images of a motion picture or other audiovisual work, to display the copyrighted work publicly*; (6) *in the case of sound recordings, to perform the copyrighted work publicly by means of a digital audio transmission*.

¹⁷ Ad eccezione delle opere cinematografiche e pantomimiche, per le quali, secondo l'articolo 2.3 della legge n. 633/41, è necessaria la fissazione su una traccia, per iscritto o in altra forma, al fine dell'ottenimento della tutela.

Differenze notevoli sussistono nella regolamentazione della titolarità di questi diritti esclusivi riguardo ad opere create nell'ambito di rapporti di lavoro subordinato o autonomo. Una delle pietre angolari del modello normativo nordamericano è la *works made for hire doctrine* contenuta nella *section 201(b)*. Ai sensi della *section 101*, un'opera è classificata *work for hire* in due situazioni: (1) quando è creata da un dipendente nell'ambito della sua occupazione, (2) quando è specificatamente ordinata o commissionata per essere utilizzata come contributo a un'opera collettiva, come parte di un'opera cinematografica o altra opera audiovisiva, come traduzione, come opera complementare, come compilazione, come testo istruttivo, come verifica, come soluzioni a una verifica, o come atlante, se le parti accettano espressamente, mediante strumento scritto firmato da entrambe, che l'opera è da considerarsi un'opera creata su commissione. Tali opere costituiscono un'importante eccezione alla regola generale che vede il creatore originario dell'opera essere anche il titolare del *copyright*, in quanto, nell'ambito dei rapporti di lavoro subordinato o autonomo, tutti i diritti compresi nel *copyright* spettano all'*employer* o alla *person for whom the work was prepared* e non al creatore della stessa (*section 201(b)*). Diversi problemi insorgono nell'interpretazione del primo punto della definizione di *work for hire* descritta sopra, poiché il concetto di "dipendente" (*employee*) è di difficile limitazione e senza dubbio più ampio del nostro rapporto di lavoro subordinato, il quale, tra l'altro, è stato aggiunto successivamente alla *legge n. 633/41* in attuazione delle Direttive *91/250/CEE* e *96/9/CE*. Nel nostro ordinamento, i diritti di utilizzazione economica spettano al datore di lavoro solo per quanto riguarda programmi per elaboratore, banche dati e opere di disegno industriale realizzati dal dipendente nell'esecuzione delle proprie mansioni o su istruzioni impartite dallo stesso datore di lavoro (*legge n. 633/41*, art. 12-bis, 12-ter).

Il problema della titolarità dell'autore riguarda anche le opere complesse, quali le *compilations and derivative works* (*sec. 103*), le *collective works* (*sec. 201(c)*) e le *joint works* (*sec. 201(a)*). La nozione di *compilation*, che include anche le *collective works*, è molto estesa e comprende qualsiasi selezione, coordinamento o sistemazione di materiale di pubblico dominio in grado di creare un risultato finale originale. Le

derivative works sono opere in cui un autore utilizza una parte sostanziale di un'altra opera, previo l'ottenimento di un'autorizzazione di utilizzo da parte del titolare del *copyright*, per elaborare un'opera nuova e diversa. Esse si distinguono dalle opere collettive in quanto richiedono un processo di rielaborazione, trasformazione o adattamento dei materiali di una o più opere preesistenti e non un semplice assemblaggio degli stessi. Le *collective works* sono il frutto della collaborazione tra più coautori che riuniscono in una sola opera i propri contributi relativi a un determinato argomento, i quali mantengono in essa un carattere autonomo. Sia i singoli autori, sia il titolare dell'opera collettiva godono di diritti esclusivi, ma, mentre gli autori godono di tutto il fascio dei diritti esclusivi, il titolare del *copyright* dell'intera opera ha solo il diritto di riprodurre e distribuire tale opera nella sua interezza. Anche le *joint works* sono create da due o più autori, ma il loro fine è fondere i singoli contributi in un insieme unitario e inscindibile. In una situazione di perfetta uguaglianza, ognuno di questi autori è contitolare del *copyright* sull'opera, a ognuno è data la possibilità di rivendicare i profitti derivanti dalla distribuzione dell'opera e di concedere la stessa a terzi in licenza non esclusiva condividendone i profitti con gli altri.

Le caratteristiche richieste a ciascun contributo di una *joint work* hanno sollevato un dibattito tra due autorevoli autori in materia di *copyright* nel panorama dottrinale americano, Nimmer¹⁸ e Goldstein¹⁹: Nimmer non ritiene necessario che il singolo contributo abbia le caratteristiche di un'opera d'autore, poiché è sufficiente che l'opera nel suo complesso possieda l'originalità richiesta; Goldstein, al contrario, crede che ciascun autore debba apportare all'opera un contributo originale, in quanto essa altrimenti non sarebbe proteggibile e dunque cadrebbe nel pubblico dominio. L'impostazione di Goldstein sembra essersi affermata nella giurisprudenza, secondo la quale il committente di un'opera che abbia fornito le idee, indicato le modifiche da

¹⁸ "Melville Bernard Nimmer (June 6, 1923 – November 23, 1985) was an American lawyer and law professor, renowned as an expert in freedom of speech and United States copyright law."

http://en.wikipedia.org/wiki/Melville_Nimmer

¹⁹ "Paul Goldstein is a law professor at Stanford Law School. A globally recognized expert on intellectual property law, Paul Goldstein is the author of an influential four-volume treatise on U.S. copyright law and a one-volume treatise on international copyright law, as well as leading casebooks on intellectual property and international intellectual property."

http://en.wikipedia.org/wiki/Paul_Goldstein_%28law_professor%29

apportare ed esercitato un potere di approvazione in ogni fase di elaborazione di un progetto non può essere considerato coautore del manufatto. E' invece considerato coautore un collaboratore che, oltre alle idee, abbia fornito anche concreti suggerimenti originali, seppur minimi rispetto a quelli degli altri autori (Moscon, 2011).

La regolamentazione italiana relativa alle opere complesse è più articolata di quella statunitense, poiché presenta discipline specifiche non solo per le opere derivate, collettive e in comunione, ma anche per le opere drammatico-musicali, le composizioni musicali con parole, opere coreografiche e pantomimiche e le opere cinematografiche. Nella legge statunitense, queste ultime sono invece disciplinate dalla *works for hire doctrine* (Pascuzzi, Caso, 2002).

Relativamente alla circolazione dei diritti di utilizzazione economica, il titolare del *copyright* può trasferire in tutto o in parte ciascuno dei diritti esclusivi che lo compongono. Si tratta di una innovazione che cancella la *doctrine of indivisibility* che vigeva nelle leggi precedenti, secondo la quale il trasferimento era ammesso solo con riferimento all'intero fascio di diritti e qualsiasi altro atto di disposizione che implicasse la disposizione di uno solo dei diritti esclusivi era considerato una licenza.

Un'altra innovazione apportata dall'Act del 1976 è il *right to termination* presente nella *section 203(a)*, secondo il quale il titolare originario del *copyright*, o i suoi eredi, hanno il diritto di revocare l'atto di trasferimento e tornare nella titolarità del *copyright* durante un lasso di tempo di cinque anni a partire, rispettivamente per le opere trasferite prima o dopo il primo gennaio 1978²⁰, dalla fine dei 56 anni dalla data in cui si è ottenuta la protezione del *copyright* o dalla fine dei 35 anni dalla data di cessione dell'opera. L'introduzione di tale diritto nel *Copyright Act* del 1976 segna il passaggio da un "*opt-in copyright system*", vigente dal 1790, per il quale le opere godevano di protezione soltanto se l'autore aveva adempiuto alle formalità richieste, ad un "*opt-out copyright system*" in cui la protezione federale è automatica dal momento in cui l'opera originale è fissata su un supporto tangibile (Moscon, 2011). Il diritto di revoca si colloca in un disegno più complesso del legislatore che vuole dare maggiore attenzione e tutela ad autori e artisti, che, come parte più debole di un

²⁰ Data di entrata in vigore del *Copyright Act* del 1976.

contratto, rischiano di cedere tutti i loro diritti di *copyright* a fronte del pagamento di corrispettivi esigui. Ne è un esempio la storia dei creatori di “Superman”, lo scrittore Jerome Siegel e il disegnatore Joseph Shuster, che, nel 1934, creano il fumetto del famoso supereroe per poi cederne i diritti all’editore *DC Comics* al prezzo irrisorio di 130 dollari, non immaginando che la loro creazione sarebbe diventata un fenomeno culturale, sfruttata economicamente in ogni modo possibile dalla casa editrice a cui avrebbe fruttato milioni di dollari (Moscon, 2011).

Anche i diritti di sfruttamento economico del *copyright* sono trasferibili attraverso un negozio contrattuale chiamato licenza, la quale si dice “esclusiva” quando i diritti sono ceduti a un unico soggetto e “non esclusiva” quando i diritti sono licenziati a soggetti diversi. Quando una licenza riguarda solo alcuni diritti, come nel caso della sola cessione dei diritti di prima pubblicazione in uno Stato specifico, l’autore conserva il diritto di ripubblicare e distribuire la propria opera in altri Paesi. Sebbene il *Copyright Act* non si esprima riguardo al diritto di sub-licenza, la giurisprudenza più recente sembra affermare che esso debba essere soggetto a specifica autorizzazione dell’autore. Perciò, se un editore ottenesse la licenza esclusiva di pubblicare un libro in Nord America, senza alcuna specifica attinente a un eventuale diritto di sub-licenza, egli non potrebbe sottoscrivere un contratto per la traduzione dell’opera in un’altra lingua anche se la pubblicazione e distribuzione dell’opera tradotta venisse comunque effettuata in Nord America. Ciò infatti richiederebbe un’ulteriore licenza autorizzata dall’autore. Lo stesso vale per un autore che ottenga una licenza esclusiva per l’utilizzo di alcune fotografie altrui nel proprio libro: egli non potrà sottoscrivere con terzi alcun contratto di autorizzazione all’utilizzo delle stesse fotografie senza previa autorizzazione dell’autore delle stesse (Moscon, 2011).

La disciplina della durata dei diritti esclusivi è stata per lungo tempo improntata sul modello britannico, il quale prevedeva un termine di *copyright* breve e rinnovabile mediante una nuova registrazione da parte del titolare. Il *Copyright Act* del 1976 ha modificato tale impostazione attraverso l’individuazione del *dies a quo* (giorno di inizio della decorrenza del termine), l’eliminazione del meccanismo del rinnovo e l’allungamento della durata del termine (Pascuzzi, Caso, 2002). La protezione delle

opere create dopo l'entrata in vigore dell'Act, prevista dalla *section 302*, dura tutta la vita dell'autore e sino a 70 anni dopo la sua morte a partire dal momento della creazione e fissazione dell'opera su supporto tangibile. Casi particolari riguardano i *joint works*, per i quali il diritto dura sino a 70 anni dopo la morte dell'ultimo autore sopravvissuto; e le opere anonime, pseudonime e *works for hire*, il diritto delle quali dura 95 anni dalla data di pubblicazione o 120 anni dalla data di creazione a seconda del termine che spira per primo.

Ciò che distingue maggiormente il *copyright* dal nostro diritto d'autore è la regolamentazione dei limiti alla privativa che permettono al pubblico o ad alcune determinate categorie di soggetti di utilizzare legittimamente le opere protette (Pascuzzi, Caso, 2002). Una delle dottrine più emblematiche a riguardo è la *fair use doctrine*, non paragonabile ad alcuna clausola di limitazione presente nella *legge n. 633/41*. Il *fair use* può essere descritto come il privilegio di utilizzare materiale protetto per scopi di interesse pubblico senza dover richiederne l'autorizzazione al titolare del *copyright*. La *section 107* non ne fornisce una definizione chiara, quanto piuttosto una formula aperta che vi include qualsiasi forma di utilizzazione privata o pubblica connessa a scopi come la critica, il commento, la cronaca, l'insegnamento, lo studio e la ricerca.

Un'ulteriore limitazione ai diritti esclusivi è data dalle licenze non volontarie, le quali, pur non rendendo completamente inoperante il diritto esclusivo del titolare, ne degradano il contenuto. Si distingue tra licenze legali, in cui il titolare del diritto esclusivo è obbligato ad acconsentire a un determinato uso dell'opera a fronte del pagamento di una somma di denaro stabilita per legge, e licenze obbligatorie, nelle quali il titolare è obbligato a negoziare la concessione della licenza per un determinato uso con chi ne faccia richiesta o, in caso di fallimento della negoziazione, ad accettare i termini contrattuali stabiliti per via giudiziale o amministrativa (Pascuzzi, Caso, 2002).

4. ALLE ORIGINI DELLA DIVERSITA' TRA DIRITTO D'AUTORE E COPYRIGHT

I termini "diritto d'autore" e "copyright" sono solitamente utilizzati come sinonimi. Tuttavia, come abbiamo visto, il concetto di diritto d'autore è molto più ampio rispetto a quello di *copyright*, poiché conferisce all'autore non solo un fascio di diritti patrimoniali sull'opera da lui creata, ma anche diritti morali attraverso i quali egli può mantenere un certo controllo su di essa pur avendone ceduto i diritti patrimoniali. In questo capitolo vedremo come la diversità tra il diritto d'autore e il *copyright* abbia preso forma e sia stata influenzata dai diversi contesti culturali e storici di Francia e Inghilterra, gli Stati in cui questi due concetti sono nati.

Nella storia dell'umanità il diritto d'autore è un'invenzione relativamente recente. Nelle grandi civiltà classiche non si avverte l'esigenza di controllare e regolamentare con strumenti giuridici l'attività di riproduzione delle opere, poiché, grazie al mecenatismo, gli artisti e gli intellettuali riescono a vivere della loro arte. Inoltre, il rischio di contraffazione è pressoché inesistente dato l'alto costo della produzione, al tempo solo manuale (Aliprandi, 2007).

Con l'avvento della stampa a livello industriale, inizia ad essere percepita l'esigenza di tutela di un bene, il libro, ormai destinato ad una diffusione di massa. Nel XV secolo, la nascente industria del libro muove i primi passi sotto il controllo culturale e censorio della Chiesa e dell'Università, le due istituzioni che per secoli hanno governato la circolazione del sapere attraverso la conservazione dei manoscritti. A beneficiare dell'avvento della stampa non sono però gli autori, bensì le corporazioni degli stampatori, alle quali i sovrani attribuiscono prerogative favorevoli allo stabilimento e allo sviluppo delle loro attività produttive.

L'intensa produzione editoriale del XVI secolo favorisce un graduale innalzamento del tasso di scolarizzazione delle popolazioni europee che intimorisce i sovrani. Essi decidono dunque di porre un freno alla libera circolazione delle idee mediante un sistema di controllo preventivo sui contenuti dell'attività editoriale e una vigilanza attiva sulle officine tipografiche (Aliprandi, 2007). E' in questo clima che si consolida in tutta Europa la prassi di rilasciare concessioni e licenze che riconoscono allo stampatore un monopolio di durata variabile sulla pubblicazione di una data opera

o di un intero genere di opere librarie. Tale prassi costituisce un tacito accordo istituzionale tra i sovrani e le corporazioni degli stampatori e librai: da un lato questi ultimi godono di una forma di monopolio subordinata alle autorizzazioni sovrane, dall'altro devono però garantire alla Corona l'esercizio di poteri censori.

E' per questo motivo che l'Inghilterra del 1557 emana lo *Stationers' Charter*, un atto che delega alla gilda degli stampatori e librai di Londra, la *Stationers' Company*, il potere sovrano di sopprimere i libri proibiti con l'assistenza della giurisdizione penale della *Star Chamber*, il tribunale supremo politico che diventerà il simbolo più odiato della censura e dell'intolleranza governativa. Dall'entrata in vigore del *Charter* pubblicare un libro senza seguire le regole adottate dagli *Stationers* londinesi diventa un illecito sanzionabile penalmente: è dunque necessario per gli stampatori registrare i libri negli appositi registri della *Company* per conseguire un monopolio di durata indeterminata²¹ sulla pubblicazione. Il diritto di copia sull'opera così ottenuto è riconosciuto dagli altri membri della corporazione e consente allo stampatore di far cessare a chiunque la pubblicazione dell'opera registrata. Alla morte dello stampatore, il diritto di copia spetta alla moglie, salvo che essa non abbia contratto matrimonio con un individuo estraneo alla corporazione. Alla morte della vedova, il monopolio sulla pubblicazione dell'opera viene riassegnato alla corporazione.

In Francia, invece, la giurisdizione sull'editoria è frammentata sia a livello locale, dove è esercitata dalle corporazioni, dall'Università di Parigi, dalla facoltà di Teologia della Sorbona e dal Parlamento, sia per tipologie di edizioni librarie. Il potere di autorizzare la stampa dei libri è detenuto dal Sovrano che concede privilegi in cambio del controllo censorio sull'opera. A differenza dell'Inghilterra, la Corona non prevede

²¹ "Sul carattere perpetuo e nei fatti assimilabile a un vero e proprio *property right* del diritto di copia goduto dagli *Stationers* concorda il giudizio di molti studiosi, fra cui Sherman, Bently, [...], Martin, [...]. Particolarmente interessante è la valutazione di Patterson, *Copyright in Historical*, cit., pp. 54-5: "[T]he form of the stationer's copyright, then, evolved from that of a license to print, to the ownership of copy, to the ownership of book. The change, however, was one of form only, not substance; and it is in the earliest form of entrance that we see the true nature of the stationer's copyright as permission of the wardens which entailed protection – not for the work itself, but protection for the right of one to publish the work". Mette acutamente in luce la comunanza strategica degli interessi sottesi all'operare di questo meccanismo Saunders, *Authorship and Copyright*, cit.: "[W]hat had emerged was, rather, a dual process of registration by the Stationer's company and licensing by the royal censor. The "private" business of the company was conveniently complicit with the "public" business of the state, and copyright protection was linked to press control". Izzo, 2010. Nota n°20, p. 60.

dunque la delega dei poteri censori a una gilda di stampatori in forma di un monopolio di stampa, comportando così una centralizzazione dei privilegi, revocabili in qualsiasi momento, la quale non offre né regole stabili, né uniformi su tutto il territorio.

In Inghilterra, la delega rilasciata dalla Corona alla *Stationers' Company* crea invece le condizioni affinché le regole riguardanti la produzione libraria a cavallo fra il XVI e il XVII secolo si sviluppino in modo uniforme e autonomo rispetto al *Common Law*: le annotazioni contenute nei registri della gilda londinese diventano infatti il riferimento per la risoluzione dei conflitti riguardanti la titolarità del monopolio di stampa su una data opera (Pascuzzi, Caso, 2002). È proprio in questo contesto corporativo e mercantile, nel quale una regola si afferma grazie alla sua applicazione pratica e quotidiana, che nasce l'idea archetipa di *copyright*, letteralmente "diritto di copia".

Il potere degli *Stationers* inizia a vacillare nel turbolento periodo precedente alla *Glorious Revolution*, una trasformazione incruenta del regime inglese che terminerà nel 1689 con l'instaurazione di una monarchia costituzionale nella quale la funzione legislativa è esercitata collettivamente dal Sovrano e dal Parlamento. In questo primo periodo viene eliminata sia la temuta *Star Chamber*, sia il sistema di privilegi amministrati dagli *Stationers*, liberando di conseguenza la stampa da ogni controllo coercitivo e permettendo agli stampatori fino ad allora esclusi dai privilegi della *Company* di intraprendere proprie iniziative editoriali. Nel 1643, mediante la *Ordinance for the Regulating of Printing* del 1643, il Parlamento riesce tuttavia a riportare l'ordine e ripristinare le prerogative della *Stationers' Company*, la quale da quel momento non è più subordinata al sovrano, ma al Parlamento stesso.

Ciononostante, a causa degli instabili equilibri istituzionali fra Corona e Parlamento, gli *Stationers* si trovano presto in seria difficoltà: il *Printing Act* del 1662 stabilisce infatti che l'annotazione di un'opera nei registri degli *Stationers* non è più da considerarsi un titolo costitutivo della proprietà dei diritti di stampa, bensì un semplice metodo probatorio in caso di controversie riguardanti la titolarità di tali diritti, che sono riconosciuti anche senza questa formalità; perdono inoltre il potere di tutelare direttamente i diritti dei propri consociati, che passa al vaglio giurisdizionale della

Corte Suprema inglese, il *King's Bench*; infine, l'istituzione nel 1663 di un ufficio parlamentare addetto all'ispezione della stampa testimonia come il controllo censorio sia ormai di competenza della monarchia costituzionale. L'indebolimento della *Stationers' Company* incoraggia gli editori provinciali, da sempre esclusi dai privilegi, a dare alle stampe le opere più preziose fino ad allora amministrare dalla gilda londinese, dando così inizio al Secolo dei Lumi (Pascuzzi, Caso, 2002). L'assenza di regole vanifica improvvisamente il sistema di benefici che, seppure destinato ai soli membri della *Company*, per generazioni ha rappresentato una ricchezza negoziabile concreta, possibile oggetto di garanzia e trasferibile in linea ereditaria. Si necessita dunque di un intervento normativo da parte del Parlamento al fine di ristabilire l'ordine.

Negli stessi anni, il potere della monarchia francese sull'editoria è all'apice. Gli stampatori che hanno ottenuto le concessioni regie sfruttano i propri privilegi a danno degli stampatori delle altre città, i quali sono ancora lontani dall'idea inglese di poter invocare una forma di protezione giuridica sulle opere pubblicate senza il bisogno di dover prima ricevere la concessione di grazia dal Sovrano.

Per quanto riguarda l'autore, sia inglese che francese, nel XVI e XVII secolo la cessione del suo manoscritto all'editore in cambio di remunerazione e interessi trattabili segna la perdita definitiva del controllo sulla propria opera. Egli è ancora estraneo alla possibilità di richiedere all'editore un compenso per ogni successiva forma di sfruttamento economica della sua fatica creativa, in quanto non si considera ancora un genio illuminato, bensì un semplice intermediario delle Muse. La diffusione dello scritto "Due Trattati sul Governo" del filosofo inglese John Locke (1632-1704), pubblicato nel 1690, segna un punto di svolta nel destino economico dell'autore: per la prima volta si afferma come verità assoluta che l'uomo detiene un diritto naturale sulla proprietà del proprio lavoro; di conseguenza non solo l'individuo si appropria finalmente dell'oggetto della sua fatica lavorativa, ma lo Stato, già responsabile della tutela della proprietà degli individui nello stato di natura, lo diviene anche della protezione giuridica della proprietà connessa al lavoro dell'autore.

Dopo quindici lunghi anni di rielaborazione politica del contributo di Locke, il 5 aprile 1710 la regina Anna d'Inghilterra approva lo *Statute of Anne*, intitolato *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*, una legge che la consacra alla storia quale prima sovrana a riconoscere all'autore di un'opera letteraria i propri diritti. Lo Statuto garantisce all'editore di un'opera scritta una protezione su di essa della durata di 14 anni a partire dalla sua pubblicazione. Passato questo termine, il *copyright* torna all'autore dell'opera, che può goderne per 14 anni a sua volta. Anche gli *Stationers* possono ritenersi soddisfatti, in quanto lo Statuto concede loro di esercitare per ulteriori 21 anni i diritti sulle opere che all'atto dell'entrata in vigore della legge risultano già iscritte nei loro registri, salvandoli così da una imminente rovina economica. Lo Statuto specifica inoltre che si può ricorrere a vie legali contro chi ha violato il *copyright* solo ed esclusivamente se l'opera è stata precedentemente registrata presso la *Stationers' Company*.

La formazione di questa legge precede di molto l'interpretazione definitiva che ne farà nel 1774 la *House of Lords*, cioè la Corte Suprema inglese, la quale dovrà dunque plasmare un testo entrato in vigore più di sessant'anni prima in un clima culturale decisamente diverso. In Francia, invece, avverrà il contrario: anche qui, come in Inghilterra, le idee riguardo al riconoscimento dei diritti dell'autore si defiscono durante il XVIII secolo, ma l'*Ancien Règime* le terrà ingabbiate per decenni, da un lato facendo significative concessioni alla figura dell'autore, dall'altro ribadendo come la tutela riconosciuta all'autore non sia un diritto, bensì mera espressione della grazia incommensurabile del Sovrano. Solo con la Rivoluzione il concetto di privilegio verrà sostituito con il neo-proclamato diritto di proprietà, vestendosi di forti significati ideologici e simbolici.

Pur condividendo la stessa base di partenza nelle idee di Locke, la costruzione giuridica dei diritti d'autore in Francia e in Inghilterra risulterà molto diversa.

4.1 LO SVILUPPO DEL *COPYRIGHT* IN INGHILTERRA

Nei primi anni di vigenza dello *Statute of Anne*, le transazioni fra autori ed editori continuano ad avvenire come in passato: gli autori cedono il proprio manoscritto in cambio di una remunerazione da parte degli editori in un'unica soluzione. Ciò a dimostrazione del fatto che gli autori, assenti dal dibattito parlamentare che ha portato all'emanazione dello Statuto, non sono realmente consapevoli delle nuove prerogative a loro attribuite.

Nel 1735, due iniziative legislative creano le condizioni affinché il Parlamento affronti un'interpretazione giuridica più precisa riguardo al ruolo dell'autore. La prima è promossa da un gruppo di incisori di stampe artistiche di Londra che chiedono alla camera bassa del Parlamento, la *House of Commons*, la stessa protezione che lo Statuto riserva agli uomini di lettere. Tale protezione viene loro accordata nello stesso anno con l'*Engravers' Act*, che segna il successo di un'iniziativa presa per la prima volta dagli autori, in questo caso realizzatori di opere figurative. L'atto presenta inoltre un'importante differenza rispetto alle condizioni riconosciute agli autori delle opere librarie: il diritto temporaneo sulla creazione artistica spetta, senza alcuna ambiguità, all'autore e a nessun altro.

La seconda iniziativa è invece portata avanti dagli *Stationers*, minacciati dalla massiccia importazione di libri a basso costo da Irlanda, Scozia e Olanda. Nella loro petizione, essi propongono sia l'introduzione di una legge volta a contenere i prezzi della carta stampata in Inghilterra al fine di contrastare le importazioni pirata, sia il prolungamento della tutela di altri 21 anni per le opere già iscritte nei loro registri prima dell'entrata in vigore dello Statuto.

Questa petizione non porterà però all'esito sperato e anzi darà inizio a una lunga battaglia legale che si concluderà solo nel 1774 con la fissazione definitiva dei caratteri concettuali del *copyright* nel caso *Donaldson v. Beckett*. La battaglia legale sarà alimentata soprattutto da un conflitto interno alla classe degli editori che vede contrapposto l'antico monopolio degli *Stationers* londinesi e le aggressive iniziative editoriali dei concorrenti scozzesi. L'*Act of Union* del 1710 ha infatti creato un mercato comune fra Inghilterra e Scozia, assoggettando quest'ultima alle leggi inglesi,

compreso lo *Statute of Anne*. Avversi alle pratiche corporativistiche a causa dell'influenza del liberalismo economico teorizzato dal compatriota Adam Smith, gli editori scozzesi interpretano lo Statuto letteralmente e confinano dunque la privativa concessa ad autori e editori nei ristretti termini temporali indicati, nel tentativo di contrastare così il monopolio commerciale dell'editoria londinese (Pascuzzi, Caso, 2002). Il dibattito sulla natura dei diritti d'autore chiarirà finalmente se il *copyright* debba essere limitato nel tempo, e quindi legittimato dal solo *Statute of Anne*, oppure se possa essere considerato espressione di un diritto perpetuo ed entrare quindi a far parte del *Common Law*.

Tornando alla petizione degli *Stationers*, il Parlamento ritiene che una rinnovata estensione temporale dei diritti riconosciuti agli editori legittimerebbe un monopolio perpetuo su opere composte da autori ormai deceduti, la cui vendita avrebbe portato profitto ai soli *Stationers*. Un simile rinnovo avrebbe inoltre compromesso la volontà di incentivare la diffusione della conoscenza dichiarata nel titolo dello Statuto a causa del mantenimento del prezzo elevato sulle opere. Non trovando l'appoggio sperato in Parlamento, gli *Stationers* si rivolgono alla Corte del Consiglio Reale, il *King's Bench*, forti del fatto che il loro storico avvocato William Murray ne sia ora il presidente con il titolo di Lord Mansfield. Il caso che ne scaturisce nel 1750, *Millar v. Kincaid*, è la prima delle numerose contese tra gli editori londinesi e quelli scozzesi. *Millar*, insieme ad altri sedici editori londinesi, fa causa a ventiquattro editori scozzesi per aver pubblicato edizioni pirata di diversi titoli inglesi, i quali non sono tuttavia mai stati registrati presso la *Company*. Sia a Edimburgo che a Londra, dove *Millar* tenta il ricorso, i giudici si esprimono all'unisono a suo sfavore: le opere non registrate presso la *Company* possono essere stampate liberamente (Shoji, 2012).

Nel rinnovato tentativo di ottenere diritti di copia perpetui, la *Stationers' Company* di Londra dà inizio a una nuova causa nel 1760: *Tonson v. Collins*. L'editore londinese *Tonson* ha venduto ristampe di numeri del popolare giornale "*The Spectator*" risalenti al 1711-1712, il cui *copyright* dei quali dunque è già scaduto secondo lo *Statute of Anne*. Tuttavia, quando l'editore scozzese *Donaldson* decide di fare altrettanto, *Tonson* agisce. Egli però non accusa l'editore scozzese *Donaldson*,

effettivamente “colpevole” di aver venduto ristampe del giornale dalla Scozia, bensì Collins, un editore dei dintorni di Londra che accetta di collaborare con Tonson in cambio di una lauta ricompensa. Il caso è discusso davanti alla Corte del *King’s Bench*, dalla quale Tonson vorrebbe vedersi riconosciuto dal *Common Law* il diritto esclusivo di pubblicare anche i libri il cui periodo di protezione è ormai scaduto. L’arringa dell’avvocato di Tonson, Blackstone, presenta un’importante distinzione tra i concetti di diritto d’autore e *copyright*: il diritto d’autore, secondo la teoria di Locke, è il diritto dell’autore ad essere proprietario del frutto della sua fatica, mentre il *copyright*, fondato in *Common Law*, è il diritto proprietario che l’editore esercita sulla pubblicazione di un’opera in suo possesso. Lord Mansfield passa il giudizio alla *Court of Exchequer*, incaricata di dirimere controversie riguardanti l’*Equity*, ovvero un insieme di principi basati sul diritto naturale e sul *Common Law*. La Corte scopre però lo stratagemma di Tonson e il caso viene chiuso prima che i giudici arrivino a una decisione (Shoji, 2012).

Nel 1763, l’editore scozzese Donaldson apre a Londra un negozio di libri a basso prezzo importati dalla Scozia, scatenando l’ira degli *Stationers* che infatti gli faranno causa ben due volte: la prima nel 1765 con *Millar v. Donaldson*, la seconda nel 1767 con *Osborne v. Donaldson*. Tuttavia, se fino ad allora la Corte si è mostrata favorevole alla posizione degli *Stationers*, emettendo frequentemente ingiunzioni contro le pubblicazioni “pirata”, il caso *Tonson v. Collins* ne ha minato la fiducia inducendola a rigettare entrambe le cause.

Nel 1766, è ancora Millar a fare causa a un altro editore, Taylor, accusandolo di aver pubblicato il poema “*The Seasons*” di James Thompson di cui Millar detiene il diritto di copia dal 1729, dunque ormai scaduto da circa dieci anni. Alla morte di Millar nel 1768, un gruppo di quindici editori londinesi, tra cui Beckett, lo sostituiscono nel processo, comprando il *copyright* su “*The Seasons*”. Il *King’s Bench* si trova dunque a discutere nuovamente sull’eventuale riconoscimento in *Common Law* della proprietà dell’autore sulla propria opera e, in tal caso, sulla validità del limite temporale imposto dallo *Statute of Anne* (Shoji, 2012). Lord Mansfield si esprime a favore di Millar partendo dall’illustrazione della pienezza dei diritti riconosciuti all’autore fino all’atto

della pubblicazione, per evidenziare come il riconoscimento di questi ultimi non abbia nulla a che fare con la tutela espressa dallo *Statute of Anne* e sia dunque necessariamente fondata in *Common Law*, dove vive in perpetuo (Pascuzzi, Caso, 2002). La decisione genera una nozione unitaria di *copyright* destinata ad incidere profondamente sull'evoluzione del diritto d'autore angloamericano, la quale confonde la visione regolativa del *copyright*, inteso come monopolio limitato volto a conciliare gli interessi dell'autore, dell'editore e della collettività attraverso lo sfruttamento economico dell'opera, con la caratterizzazione personalistica e morale di tale diritto nascente in capo all'autore all'atto della creazione dell'opera e riconducibile alla retorica di Locke.

Nonostante la decisione di *Millar v. Taylor*, Donaldson continua a pubblicare "*The Seasons*", poiché è deciso a portare il caso nella natia Scozia, il cui sistema legale, completamente distinto da quello inglese, non registra ancora alcun precedente che riconosca il *copyright* e dove dunque egli vincerebbe la causa, potendo successivamente ricorrere in appello alla *House of Lords*. Tutto va secondo i piani di Donaldson: nel 1771 Beckett e gli altri possessori di "*The Seasons*" vincono la causa contro Donaldson, il quale si può così rivolgere alla Corte Suprema scozzese e, infine, portare la sentenza di vittoria ottenuta a Edimburgo alla *House of Lords*, dove il 4 febbraio 1774 inizia Donaldson v. Beckett. In base alle procedure dell'epoca, la controversia va prima scomposta nei suoi quesiti di fondo dai dodici supremi giudici delle tre giurisdizioni del Regno, i quali dovranno poi illustrare i propri pareri non vincolanti all'intera assemblea, alla quale spetta il voto finale.

I quesiti risultano essere tre: 1) in base al *Common Law*, l'autore ha un diritto esclusivo di stampare e pubblicare la propria opera, tutelabile nei confronti di chiunque l'abbia pubblicata senza richiedere il suo consenso?; 2) se ritenuto esistente, questo diritto originario è destinato a perire con la pubblicazione dell'opera?; 3) ove ritenuto precluso in *Common Law* dall'emanazione dello *Statute of Anne*, l'azionabilità del diritto d'autore è subordinata al rispetto delle condizioni e dei termini previsti dallo *Statute of Anne*? (Pascuzzi, Caso, 2002). Riferendo gli interrogativi non ai soli autori, ma anche agli acquirenti dei diritti dei creatori dell'opera letteraria, cioè agli editori, è

poi reso esplicito il quesito di fondo della controversia: il riconoscimento definitivo di un diritto che non perisce con l'autore, ma che continua a vivere in perpetuo nelle mani dei suoi aventi causa.

I supremi giudici esprimono a riguardo i seguenti pareri: 1) il *copyright* dell'autore sull'inedito deve essere riconosciuto in base al *Common Law*; 2) questo diritto non solo non perisce all'atto della pubblicazione dell'opera, ma 3) non è nemmeno vanificato dall'entrata in vigore dello *Statute of Anne*. Per quanto riguarda il quesito di fondo, i giudici riconoscono all'autore o ai suoi aventi causa il diritto perpetuo ed esclusivo di stampare e pubblicare un'opera.

Se l'assemblea avesse accettato i pareri dei giudici, *Donaldson v. Beckett* avrebbe confermato il precedente *Millar v. Taylor*. Ciò non avviene per merito di Lord Camden, celebre rivale di Lord Mansfield, che apre la dichiarazione di voto accusando quest'ultimo di aver accolto nel *Common Law* un diritto fondato esclusivamente su "*Patents, Privileges, Star-Chamber Decrees, and the Bye-laws of the Stationers Company; all of them the Effects of the grossest Tyranny and Usurpation; the very last Place in which I should have dreamt of finding the least Trace of Common Law of this Kingdom*" (Pascuzzi, Caso, 2002, p. 99). Camden fornisce inoltre un'analisi pragmatica delle conseguenze di una possibile perpetuità del diritto, prima fra tutte un difficile accesso alla cultura e alla creatività da parte della collettività. Grazie a questo intervento, nel febbraio 1774, la *House of Lords* rifiuta a grande maggioranza l'idea di un *copyright* perpetuo fondato in *Common Law* per rivalutare l'intento originario dello *Statute of Anne*: il *copyright* riconosciuto agli autori e ai loro aventi causa si dissolve 28 anni dopo la registrazione dell'opera nell'apposito registro, allo scadere dei quali l'opera entra nel pubblico dominio.

Questa sentenza segna anche la fine definitiva del monopolio della *Stationers' Company* sull'editoria inglese: tanti titoli fino ad allora costretti nel catalogo degli *Stationers* vengono liberalizzati e stampati in nuove edizioni da diversi editori. La disponibilità di tante versioni satura presto il mercato, imponendo agli editori di dare alle stampe nuovi titoli sconosciuti. Attraverso l'accresciuta domanda di scritti inediti, gli autori vedono crescere il proprio potere contrattuale nei confronti degli editori

tanto da richiedere e ottenere una ripartizione equa dei profitti in base al numero di copie vendute.

Donaldson v. Beckett può dunque essere considerata la tappa finale di una dinamica giuridica avviata con l'inizio del monopolio degli *Stationers* nel 1557. Grazie a questo caso e ai molti precedenti, lo *Statute of Anne* trova finalmente l'attuazione datagli originariamente dai suoi redattori ben 64 anni prima.

4.2 LO SVILUPPO DEL DIRITTO D'AUTORE IN FRANCIA

All'inizio del XVIII secolo, l'editoria francese è nelle mani dei soli editori parigini che hanno ottenuto una concessione di privilegi per grazia del Re, il quale si assicura così l'ordine pubblico attraverso la censura e il divieto di circolazione di opere non gradite.

A partire dal 1720, gli editori provinciali iniziano a denunciare sempre più frequentemente al Consiglio del Re la loro esclusione dai privilegi, tanto da intimorire gli editori parigini che decidono così di assoldare il giurista Louis D'Héricourt allo scopo di ottenere una legittimazione giuridica, e non più solo politica, dello status di cui godono. Non solo questa azione creerebbe un principio legittimante inattaccabile da parte degli editori di provincia, ma eviterebbe agli editori parigini la continua richiesta alla cancelleria reale di rinnovo dei privilegi. Nel 1725, il giurista indirizza al Re la "*Memoire de D'Héricourt*", storicamente considerata il primo tentativo di teorizzare il concetto di proprietà letteraria e basata sull'analogia inglese tra proprietà letteraria e proprietà fondiaria: come il diritto alla proprietà fondiaria è personale e perpetuo, così è anche il diritto alla proprietà letteraria, del quale l'autore può disporre negozialmente senz'alcuna limitazione e senza aver più bisogno di invocare la legittimazione reale. Tuttavia, a differenza della monarchia parlamentare inglese, la monarchia assoluta francese è contraria all'idea di ammettere l'esistenza di un diritto che si possa legittimare senza l'intervento del sovrano. Anche gli editori di provincia si oppongono alla "*Memoire de D'Héricourt*", e alle numerose memorie seguenti, convinti che le argomentazioni degli editori parigini mirino in realtà non all'esaltazione

del rapporto giusnaturalistico tra l'autore e la sua opera, bensì all'assicurarsi di privilegi perpetui grazie all'acquisto legittimo dei diritti di proprietà degli autori.

Verso la metà del Settecento, il Consiglio del Re considera per la prima volta, e con lo scopo di incentivarne la produzione, la possibilità per l'autore di trarre sostentamento dalla propria fatica creativa. Di conseguenza, gli editori di provincia presentano diverse memorie alle autorità, nelle quali si riconosce sì all'autore una prerogativa esclusiva sulla propria opera creativa, ma si chiede che questa non sia concepita come un diritto di proprietà perpetuo che porterebbe ad aberranti conseguenze. Anche il giovane marchese De Condorcet, studioso stimato a corte che diventerà un politico di primo piano durante la Rivoluzione Francese, pubblica nel 1776 i *"Fragments sur la liberté"* riguardanti una concezione temporalmente limitata del diritto d'autore. Nel 1777, Luigi XVI pone la questione al centro della sua agenda politica emanando sei *"arrêts réglementaires"*: nuove regole per l'editoria francese che sconfessano la tesi di d'Hérincourt. Il privilegio rimane infatti una grazia elargita dal sovrano, ma viene differenziato in base al beneficiario: per l'autore è la ricompensa della propria fatica creativa e dura in perpetuo, o fino al momento in cui egli o i suoi eredi non decidano di alienare l'opera a un editore; per l'editore, invece, è un rimborso delle spese sostenute per la diffusione all'opera e ha validità per un tempo non superiore a quello della vita dell'autore; alla morte dell'autore, infine, chiunque può chiedere all'autorità il permesso di pubblicare le opere dell'autore scomparso, anche se sono già stati concessi privilegi sulla stessa opera. Per quanto ancora fondata sulla "grazia" reale, questa regolamentazione vuole chiaramente porre l'editoria al servizio dell'interesse pubblico, incentivando la diffusione del sapere e l'istruzione dei sudditi. Nonostante le proteste degli editori parigini, tale sistema viene ratificato nel 1778 e resta in vigore fino allo scoppio della Rivoluzione, senza tuttavia che gli autori possano far sentire autonomamente la propria voce (Pascuzzi, Caso, 2002).

Nel 1789, l'Assemblea costituente rivoluzionaria abolisce tutti i privilegi, l'editoria viene sottratta alla censura regia e la libertà di stampa è solennemente riconosciuta quale diritto inviolabile del cittadino. Ne segue una convulsa fase legislativa che nel 1793 sfocerà nella proclamazione del diritto d'autore, o per meglio

dire *droit d'auteur*. Il politico Emmanuel Sieyès è il primo che nel 1790 tenta di colmare il vuoto regolamentare causato dai moti rivoluzionari con una proposta che mira ad arginare con misure di polizia il proliferare di scritti anonimi, diffamanti e sediziosi, oltre alle edizioni pirata che gli editori parigini sostenevano stare diffondendosi a causa della mancanza di regole nel settore. Sieyès recepisce queste istanze cercando di adattare le idee degli *arrêts* del 1777 ai tempi post-rivoluzionari: il privilegio viene sostituito dal concetto di proprietà, che però diventa intrasmissibile per via ereditaria e può essere esercitato solo fino a dieci anni dopo la morte dell'autore dell'opera; oltre alla tutela perpetua, scompare anche la differenziazione tra le privative attribuite all'autore e quelle dell'editore; infine, gli editori possono nuovamente godere dei privilegi regi ottenuti durante l'*Ancien Régime* fino alla loro scadenza naturale (Pascuzzi, Caso, 2002). Tale progetto suscita aspre reazioni polemiche da parte dei radicali, contrari a una regolamentazione della materia che ingabbierebbe la neo-proclamata libertà di stampa, tanto da impedirne l'approvazione. La tensione fra il riconoscimento della proprietà esclusiva sull'opera letteraria e la libertà di stampa si mostra dunque difficilmente conciliabile.

Dopo il fallimento di Sieyès, è Francois Hell, membro del Comitato rivoluzionario per gli affari agricoli e commerciali, a presentare un progetto alternativo che reputa la proprietà sulle idee creative la prima fra tutte le forme di proprietà, poichè derivante da un dono di natura quale il genio dell'intelletto e perciò meritevole di poter essere trasmessa in perpetuo sia in via ereditaria che per contratto. Anche questo progetto non riceve però un consenso unanime, sollevando le critiche di chi si auspica un trapianto del modello inglese e dei suoi termini quattordicennali.

Nel 1791 si susseguono numerosi eventi che modificano sensibilmente lo scenario politico: la soppressione della gilda degli editori parigini; l'emanazione della Costituzione, che disciplina la libertà di stampa e riorganizza i poteri dello Stato, stabilendo che la disciplina sui diritti d'autore sia elaborata dal Comitato per la pubblica istruzione e non da quello per l'agricoltura ed il commercio; l'abolizione dei privilegi di spettacolo; il riconoscimento della libertà di istituire nuovi teatri e di rappresentare i classici su qualsiasi palcoscenico della nazione; e, infine, la possibilità

per gli autori di contrattare liberamente con i direttori dei teatri il compenso per la rappresentazione delle proprie opere²². Quest'ultima legge, che garantisce ai soli autori di opere teatrali il diritto esclusivo di disporre delle proprie opere per la durata della loro vita, e agli eredi per cinque anni dopo la morte dell'autore, apre la strada all'estensione della tutela a tutti gli autori di opere creative. Grazie a una petizione firmata da una trentina di autori e editori di libretti musicali che si vedono esclusi dal decreto del 1791, il Comitato per la pubblica istruzione, guidato dal già citato De Condorcet, crea il *Décret relatif aux droit de propriété des auteurs d'écrits en tous genres, compositeurs de musique, peintres et dessinateurs* del 19 giugno 1793 per la tutela di tutte le manifestazioni del genio creativo: le opere letterarie, le composizioni musicali, le opere figurative e i disegni, oltre alle già presenti opere teatrali. Viene elevato a dieci anni dalla morte dell'autore il periodo concesso agli eredi per esercitare i diritti sull'opera e si prevedono sanzioni pecuniarie per i realizzatori e i distributori di opere contraffatte. Del tutto simile al progetto di Sieyès del 1790, l'unica disposizione davvero innovativa del decreto prevede la necessità per l'autore di registrare la propria opera, previo deposito di due esemplari, presso la Biblioteca Nazionale o il *Cabinet des Estampes de la République*. Non è ancora riconosciuto alcun diritto di carattere non patrimoniale, sul quale si inizia a riflettere solo dopo un periodo di rodaggio del decreto, conclusosi con la caduta dell'Impero napoleonico nel 1841.

Diversamente dal *copyright* inglese, fissato nella sua dimensione puramente patrimoniale, utilitaristica e strumentale e dunque impossibilitato a nuove interpretazioni personalistiche riguardanti il legame tra l'autore e la sua opera, il diritto d'autore francese esprime la nozione di proprietà autoriale in termini essenziali e tecnicamente poco precisi, offrendo così una più ampia libertà interpretativa. Grazie ad essa i giudici possono elaborare soluzioni giuridiche che riconoscono all'autore una

²² "Già nel decennio 1770-1780 l'amministrazione dell'*Ancien Régime* era dovuta intervenire a più riprese per comporre il conflitto insorto fra gli autori teatrali e gli amministratori della *Comédie Française* (i quali operavano in regime di monopolio dal 1680), con l'emanazione di diversi *arrêts réglementaires* volti ad impedire che questi ultimi negassero i dovuti compensi agli autori, truccando contabilmente i *bordereaux* delle rappresentazioni. Il conflitto riesplse violentemente con la Rivoluzione. Nel nuovo clima libertario non poteva più tollerarsi che la produzione teatrale francese, le cui rappresentazioni allegoriche, nonostante la censura monarchica, per anni erano state un efficace veicolo di divulgazione degli ideali antiassolutisti, continuasse ad essere monopolizzata dalla struttura ospitata nel cortile del *Palais Royal*." Pascuzzi, Caso, 2002, p. 116-117.

forma di controllo sui destini della propria opera creativa separata rispetto ai diritti di sfruttamento economico, di cui l'opera continua peraltro a godere.

A favore della possibilità che l'autore possa continuare a tutelare l'integrità della sua opera, anche dopo averne ceduto i diritti di sfruttamento, è l'avvocato Pardessus, il quale, nel suo influente trattato di diritto commerciale, argomenta l'esistenza di un fascio di diritti incedibili in capo all'autore. Nell'arco di più di sessant'anni, la legislazione non offre tuttavia alla tesi di Parnassus che conferme episodiche²³, nelle quali emergono solo singole facoltà di quel diritto morale (*droit moral*) che si affermerà nella prima metà del secolo successivo.

E' la comparazione tra il diritto francese e il recentissimo modello tedesco in materia di proprietà intellettuale della fine del XIX secolo a fornire l'ausilio concettuale decisivo all'edificazione della moderna dottrina del diritto morale. Il confronto, condotto dal giurista André Morillot nel 1878, analizza per la prima volta la teoria dualista di origine tedesca che distingue le prerogative patrimoniali da quelle personali, rivendicando la piena sovranità morale dell'autore nei confronti della sua creazione intellettuale. Dopo una stagione di dibattiti, la tesi dualista si consolida gradualmente nel sistema francese e il diritto morale viene finalmente considerato un'istituzione giuridica autonoma nel sistema del diritto d'autore.

Paradossalmente, la concezione dualista tedesca viene accolta in Francia, dove oggi vige grazie alla *Legge dell'11 marzo 1957 sulla proprietà letteraria ed artistica e il*

²³ "Nel caso *Vergne* [...] la corte cassò la decisione di merito che aveva legittimato il pignoramento di un'opera musicale inedita da parte di un creditore dell'autore scomparso, sul presupposto che il diritto di quest'ultimo di vietare la vendita e la pubblicazione dell'opera non potesse essere superato dopo la sua morte in base ad una presunzione non suffragata da elementi di prova in merito alla reale volontà dispositiva del *de cuius*; nel caso *Lacordaire* [...] la corte, alle prese con un'azione in contraffazione, diversificò l'interesse patrimoniale vantato dall'autore sull'opera da quello morale, affermando "qu'au point de vue de sa personnalité morale et dans l'intérêt même de ses doctrines, l'auteur doit toujours conserver le droit de revoir et de corriger son oeuvre, d'en surveiller la fidèle reproduction, et de choisir le moment et le mode de sa publication"; in una decisione del 1837 [...] si tutelò l'interesse di un autore a che il suo editore non ponesse in vendita a prezzi eccessivi i volumi giacenti, in stock, così impedendo la circolazione dell'opera; in una decisione del tribunale commerciale di Parigi [...] si affermò che le critiche negative espresse dai lettori non autorizzavano l'editore ad interrompere la pubblicazione dell'opera. Quanto al diritto dell'integrità dell'opera, se già nel 1814 una corte [...] aveva affermato, seppure in obiter, che un'opera "vendu par un auteur a un imprimeur ou à un libraire, et qui doit porter son nom, doit être imprimé dans l'état ou il a été vendu et livré", una sentenza del 1842 [...] precisò che la cessione della proprietà del proprio manoscritto non implicava che l'autore avesse disposto il suo diritto di correggere l'opera in seguito, poiché "autrement, il mettrait sa réputation à la merci de son acheteur"." Pascuzzi, Caso, 2002. Nota n° 333, p. 128.

cinema, ma non in Germania, dove l'articolo 11²⁴ dello *Urheberrechtsgesetz* (UrhG) del 1965 accoglie l'impostazione monista, secondo la quale la tutela delle prerogative morali dell'autore non è perpetua, ma scade in occasione del termine previsto per i diritti patrimoniali.

4.3 LO SVILUPPO DEL *COPYRIGHT* NEGLI STATI UNITI

A differenza della madrepatria, le colonie della Nuova Inghilterra non hanno mai fatto esperienza di monopoli relativi alle opere dell'ingegno che i sovrani europei sono invece soliti concedere in cambio di poteri censori.

L'unica concessione vagamente paragonabile a quelle europee è quella fatta all'editore John Usher nel 1672, quando, incaricato dalla *General Court* di Cambridge (Massachusetts) di pubblicare la prima raccolta completa delle leggi della colonia, egli ottiene il diritto esclusivo di poter sfruttare economicamente l'opera in perpetuo. La perpetuità non è però dovuta a un precoce riconoscimento della proprietà letteraria in *Common Law*, si tratta bensì di ricompensare a costo zero il servizio per la collettività così ottenuto, garantendo all'editore un recupero del suo ingente investimento.

Durante la Guerra dei Sette anni (1756-1763), finalizzata alle conquiste territoriali e al dominio commerciale sui traffici marittimi, i coloni sostengono attivamente la Gran Bretagna in conflitto con la Francia, sperando di ottenere in cambio la parità con i cittadini britannici e una propria rappresentanza nel Parlamento di Londra. Terminata la guerra, invece, il governo britannico, al fine di rafforzare le nuove conquiste e ristabilire le finanze statali, ribadisce il vincolo coloniale e inasprisce la politica fiscale generando un malcontento tale da portare allo scoppio della Rivoluzione americana nel 1775, la quale si conclude nel 1783 con la dichiarazione dell'indipendenza da parte del Nord America.

²⁴ "§ 11 Allgemeines: Das Urheberrecht schützt den Urheber in seinen geistigen und persönlichen Beziehungen zum Werk und in der Nutzung des Werkes. Es dient zugleich der Sicherung einer angemessenen Vergütung für die Nutzung des Werkes." Gesetz über Urheberrecht und verwandte Schutzrechte (Urheberrechtsgesetz), 2014.

Una delle prime emancipazioni avviene proprio in campo intellettuale: a seguito dell'emanazione in Inghilterra dello *Stamp Act* del 1765, che tassa il trasferimento in America di determinati documenti, le colonie decidono di promuovere una letteratura e un sapere autoctoni. Nel 1782, lo stesso Thomas Paine, una delle voci più autorevoli durante la Guerra d'Indipendenza, auspica una legislazione a tutela della proprietà letteraria al fine di sviluppare una letteratura nazionale. In quegli stessi anni, Noah Webster, un giovane che per pagarsi gli studi insegna inglese nelle scuole dello Stato di New York, insoddisfatto dei testi in circolazione, inizia a redigere quello che nel 1828 diventerà il famoso "*American Dictionary of the English Language*", utilizzato nelle scuole statunitensi per ben cinque generazioni. Dopo un infruttuoso viaggio in Pennsylvania e New Jersey, dove Webster voleva convincere le autorità locali a investire nella pubblicazione della sua opera, il giovane si rivolge al natio Connecticut, dove è stato appena emanato un *Act* per la tutela delle raccolte di salmi e cantate religiose, il quale attribuisce all'autore di tali opere sia la licenza di stampare e vendere in esclusiva la propria opera per cinque anni, sia la previsione di una sanzione pecuniaria per i contravventori. Dopo le ripetute pressioni di Webster, il Connecticut promulga nel 1783 il primo dei *Copyright Statutes* del Nord America: l'*Act for the encouragement of literature and genius*.

Tale legge assicura all'autore la possibilità di percepire profitti derivanti dalla vendita delle proprie opere, incoraggiandolo alla pubblicazione di nuovi scritti che saranno di beneficio alla crescita culturale dell'intera comunità. La disciplina appare molto simile alla legislazione dell'ex madrepatria: il periodo di tutela è di quattordici anni a partire dalla prima pubblicazione, reversibile alla scadenza all'autore o ai suoi eredi per ulteriori quattordici anni, e l'effettività della tutela è subordinata a una registrazione. Le novità principali riguardano il fatto che le sanzioni pecuniarie pagate dai contravventori non siano incamerate dall'erario, come prevede invece lo *Statute of Anne*, bensì esclusivamente dall'autore; e che la pubblicazione di un'opera in mancanza del consenso dell'autore o del proprietario del manoscritto preveda un risarcimento a quest'ultimo. Nell'*Act* si trova inoltre una clausola di reciprocità, secondo la quale esso può essere invocato sia dai cittadini del Connecticut, sia da

soggetti residenti in altri Stati della Confederazione che si siano dotati di una legislazione simile a tutela dell'autore. L'Act prevede infine di non poter essere utilizzato per negare o confermare i diritti eventualmente assicurati all'autore dal *Common Law*, lasciando quindi irrisolta la questione relativa all'esistenza di un *copyright* di *Common Law*.

La necessità di legiferare in materia di proprietà intellettuale è sentita anche a livello federale, tanto che il 10 marzo del 1783 il Congresso della Confederazione incarica un comitato di esperti, tra i quali l'influente politico James Madison, futuro Presidente degli Stati Uniti dal 1809 al 1817, a studiare il mezzo più appropriato per promuovere le creazioni utili al progresso della società e, allo stesso tempo, assicurare all'autore la proprietà sulla propria opera. La soluzione trovata dagli esperti viene emanata dal Congresso il 2 maggio 1783 tramite una raccomandazione non vincolante rivolta ai singoli Stati: essi possono scegliere di proteggere il *copyright* dei libri per un periodo non inferiore a 14 anni a partire dalla prima pubblicazione, estendibili ad altri 14 in caso di sopravvivenza dell'autore. In soli tre anni, la legge viene progressivamente adottata in tutti gli Stati ad eccezione del Delaware, il quale rinvia così la sua entrata in vigore anche in Maryland e Pennsylvania, che hanno subordinato la propria adesione a condizione che tutti gli Stati della Confederazione implementino la risoluzione del Congresso. In alcuni Stati lungimiranti, come il South Carolina, gli schemi legislativi adottati per disciplinare il *copyright* degli autori sono estesi anche agli inventori. La rapidità con la quale il provvedimento entra in vigore negli Stati della Confederazione è dovuta al fatto che l'iniziativa, a differenza di quanto è accaduto in Europa, è portata avanti dagli stessi autori, i quali non solo lottano per vedere remunerate le proprie fatiche creative ed assicurarsi la possibilità di reprimere lo sfruttamento non autorizzato delle stesse, ma desiderano anche contribuire alla nascita di una nuova nazione attraverso le loro opere (Pascuzzi, Caso, 2002).

Nelle legislazioni dei vari Stati sono compresenti entrambe le anime della tutela autoriale: da un lato quella blackstoniana²⁵ di importazione inglese, secondo la quale il

²⁵ Dal 1765 il testo del già citato giurista inglese Blackstone, "*Commentaries on the Law of England*", aveva fornito alle colonie una fonte di conoscenza sul *Common Law* inglese compatta, completa ed autorevole. La concezione di proprietà letteraria che dunque si impone negli Stati Uniti è quella di un

diritto nasce all'atto della creazione dell'opera ed è tutelato dai principi di equità, giustizia naturale e dall'idea di proprietà dell'autore; dall'altro quella di una disciplina volta a uno sviluppo culturale e intellettuale collettivo, secondo la quale il monopolio dell'autore sulle proprie opere deve essere limitato temporalmente. Il modo di concepire la tutela dell'autore è quindi ancora lontano dall'identificare univocamente quale sia la ragione esistenziale del diritto riconosciuto all'autore.

La Convenzione Federale si riunisce nel 1787 a Filadelfia nel 1787 con lo scopo di riformare gli articoli della Confederazione e creare la Costituzione degli Stati Uniti d'America. E' in questa occasione che il già citato Madison convince i delegati ad inserire nel testo la "IP Clause" al fine di uniformare le regole che governano la proprietà intellettuale. Madison e due delegati del South Carolina portano avanti due proposte per disciplinare la materia: entrambe le proposte chiedono che il nascento Stato federale incentivi lo sviluppo del sapere e delle invenzioni utili alla società, salvaguardando i diritti degli autori per un tempo limitato. Tuttavia, il diritto d'autore è considerato in modo diverso nelle due proposte: Madison lo denomina già *copyright*, mentre i delegati del South Carolina lo qualificano come "esclusivo". Quale che sia la natura e la portata di questo diritto, entrambe le proposte, impiegando il verbo "salvaguardare", lo ritengono autonomo e preesistente rispetto all'intervento legislativo federale.

Nell'articolo 1 della *Section 8* della Costituzione i delegati racchiudono il senso finale delle due proposte: "*Congress shall have the power [...] to promote the progress of science and useful arts by securing for limited times to authors and inventors, the exclusive right to their respective writings and discoveries*". Si individua così una modalità precisa per promuovere lo sviluppo culturale e scientifico della nazione, sebbene non si sia ancora dato risposta alla questione sulla natura e l'origine del diritto esclusivo destinato a favorire tale sviluppo. Pur con questo limite, il quadro normativo a lungo caldeggiato da autori e inventori è ora completo.

Il Congresso decide poi di elaborare una legge specifica riguardante la tutela concessa ai soli autori delle opere letterarie, separandola così dall'iniziativa legislativa

copyright giusnaturalistico e proprietaristico sostenuta da Blackstone e non quella positivista e utilitaristica affermatasi invece in Inghilterra dopo il caso Donaldson. (Pascuzzi, Caso, 2002).

che regola i diritti degli inventori. Il *Copyright Act*, intitolato *An Act for the encouragement of learning, by securing the copy of maps, charts, and book, to the authors and proprietors of such copies, during the times therein mentioned*, è la prima legge federale sul *copyright* e viene siglata dal Presidente Washington il 31 maggio 1790. Essa è chiaramente modellata sullo *Statute of Anne*, in quanto, a differenza di molte normative emanate dai singoli Stati, non dà spazio ad equivoche interpretazioni riguardo all'esistenza di un diritto naturale degli autori. Un'altra differenza rispetto alle normative statali è l'assenza di una clausola di reciprocità che permetta ad autori o editori stranieri di appellarsi al *Copyright Act*. Si tratta della legittimazione di una pratica già consolidata fra gli editori americani, i quali possono così appropriarsi della produzione letteraria britannica senza riconoscere agli autori o agli editori alcun compenso. Pur ignorando i diritti degli autori stranieri, la legge prevede però una sanzione pecuniaria a carico del soggetto che importi negli Stati Uniti copie di un'opera protetta dal *copyright* statunitense senza previo consenso da parte del titolare. L'autore può inoltre ottenere un risarcimento dei danni causati da una pubblicazione non autorizzata di un suo manoscritto che, non espletando le formalità richieste, non gli permette di godere del meccanismo di tutela. Per il resto, la legge del 1790 ripropone molte regole dello *Statute of Anne*: i mezzi di tutela concessi al titolare del *copyright*, l'obbligatoria formalità di registrazione e di deposito, e il termine della tutela quattordicennale, eventualmente rinnovabile per ulteriori quattordici anni in caso di sopravvivenza dell'autore allo scadere del primo periodo.

Dodici anni dopo la sua emanazione, la legge è estesa anche agli autori di stampe ed incisioni e viene introdotta la formalità della "*copyright notice*", ovvero la necessità di un simbolo (per esempio ©) o una frase (per esempio *All Rights Reserved*) sull'opera che informi gli utenti della presenza di *copyright* su di essa. Le opere musicali rientrano nell'ambito di protezione della legge nel 1831, quando si procede inoltre al primo di una lunga serie di ampliamenti del termine della tutela, aggiungendo altri quattordici anni per un totale di 42 anni dall'espletamento delle prime formalità.

L'oggetto della prima controversia risolta da questa legge riguarda emblematicamente un'opera di carattere compilativo, di altissima utilità sociale, ma a basso tasso di creatività: la prima raccolta sistematica delle decisioni emanate dalla Corte Suprema degli Stati Uniti. Dal 1816 al 1827, la Corte Suprema affida al proprio reporter ufficiale, il giurista Henry Wheaton, il compito di raccogliere e divulgare le proprie decisioni, che quest'ultimo pubblica annualmente presso l'editore newyorkese Donaldson. Per prassi, la Corte non riconosce alcun compenso al reporter, il quale può però negoziare con l'editore il diritto di sfruttamento economico dell'opera riconosciuto dal *copyright*. Richard Peters, il giurista che nel 1828 succede a Wheaton, nota il costo esorbitante che ha assunto l'intera serie dei precedenti pubblicati e decide di realizzarne dei "*condensed reports*" in modo da rendere la giurisprudenza della Corte più accessibile. Il successo dei sei tomi, dati alle stampe con l'editore Grigg, è immediato (Pascuzzi, Caso, 2002).

Wheaton e il suo editore Donaldson citano Peters e Grigg di fronte alla Corte Federale della Pennsylvania, accusandoli di violare il proprio *copyright* in base al *Copyright Act* e al *Common Law*. Peters e Grigg reagiscono articolando la propria difesa in tre punti: 1) Wheaton e Donaldson non possono giovare della normativa federale perché non hanno espletato tutte le formalità richieste dalla legge; 2) il *copyright* non è riconosciuto dal *Common Law*, bensì è una creazione del legislatore; 3) inoltre, per la loro funzione e natura, le decisioni giurisprudenziali non possono godere della tutela del *copyright*.

Essendo la prima vera grande controversia riguardante il *copyright*, non vi sono molte coordinate dottrinali a cui fare affidamento, perciò il giudice Hopkinson si basa principalmente sulle proprie deduzioni. Riguardo al primo punto, egli ritiene perfettamente sensato che lo Stato, concedendo ai privati l'opportunità di godere del privilegio del *copyright*, abbia anche specificato le condizioni vincolanti per accedervi. La mancanza dell'espletamento delle formalità sull'opera in questione rende vano ogni tentativo da parte di Wheaton e Donaldson di azionare la tutela federale. Hopkinson concorda anche sul secondo punto della difesa di Peters e Grigg, mettendo in evidenza come l'esistenza di un *copyright* riconosciuto e tutelato sia dal *Common Law* che dalla

legge federale sarebbe irrazionale, in quanto nessuno si preoccuperebbe di espletare le formalità necessarie per la validità del *copyright* federale se potesse veder tutelato in perpetuo il medesimo diritto in *Common Law* senza dovere far nulla. Il giudice non si esprime invece sull'ultimo punto, ma i primi due sono sufficienti perché Peters e Grigg vincano la causa (Pascuzzi, Caso, 2002).

Dopo aver perso la causa in Pennsylvania, Wheaton e Donaldson fanno ricorso alla Corte Suprema, la quale concorda subito all'unisono con il primo punto della difesa di Peters e Grigg riguardante il valore giuridico delle formalità: il loro rispetto è un presupposto assolutamente inderogabile per riconoscere in capo all'autore la titolarità del diritto concessogli dal legislatore. Altrettanto immediato è il riconoscimento del terzo punto: l'impossibilità di assoggettare le pronunce giurisprudenziali alla tutela del *copyright*. Non altrettanto agevole risulta per la Corte prendere posizione sul secondo punto riguardante l'esistenza o meno di un *copyright* in *Common Law*. La risposta fornirà finalmente un'approvazione concettuale definitiva a un apparato normativo ormai operativo da quarant'anni.

Sorprendentemente, la Corte Suprema non basa le proprie argomentazioni sulle norme americane, bensì sui casi della lunga battaglia legale degli editori britannici al fine di fondare le proprie ragioni su decisioni prestigiose. Rifacendosi alle vicende giurisprudenziali britanniche, culminate con il caso Donaldson v. Beckett, il Presidente della Corte Suprema, John McLean, conclude il dibattito stabilendo quanto segue: un *copyright* fondato in *Common Law* è invocabile solo sull'opera inedita e destinato quindi a perire con la pubblicazione della stessa, in seguito alla quale la tutela della proprietà letteraria vive entro i limiti e alle condizioni determinate dalla volontà del legislatore.

Un'altra argomentazione che consolida questa tesi ruota attorno l'equiparazione tra il *copyright* delle opere artistiche e il brevetto delle invenzioni. Analizzando l'idea lockiana, McLean si chiede se l'autore americano goda di una proprietà perpetua sulla propria opera, rispondendo al proprio interrogativo attraverso un duplice passaggio logico: la necessità lockiana di ricompensare la creatività dell'autore è del tutto paragonabile all'esigenza di premiare l'inventore, in

quanto entrambi hanno creato beni utili alla collettività. E' quindi irragionevole pensare che il *Common Law* garantisca la proprietà perpetua all'autore, ma non all'inventore, perché ciò creerebbe una disparità di trattamento. La conclusione logica è che il *Common Law* non riconosca la proprietà perpetua né all'autore né all'inventore.

Le due concezioni antitetiche da lungo tempo presenti nel *copyright* americano, quella fondata sul diritto proprietario naturale dell'autore, tendenzialmente vicina al modello dei paesi di *Civil Law*, e quella fondata invece su uno scambio funzionale e utilitaristico fra l'autore e la società tipica del *Common Law*, muovono dalla volontà comune di valorizzare il lavoro dell'autore, realizzata però in modi diversi. Nel primo caso, l'esigenza di ricompensare il lavoro dell'autore vive in una proiezione meramente individualistica e trova nella proprietà, seppure epurata dal carattere perpetuo, il punto di approdo finale; nell'altro, la stessa esigenza si bilancia con l'interesse collettivo di accedere liberamente alla conoscenza e quello sociale di stimolare l'individuo alla produzione di nuovo sapere (Pascuzzi, Caso, 2002).

Ancora oggi considerato la pietra angolare della tutela americana sul *copyright*, *Wheaton v. Peters* sceglie a quale esigenza attenersi non attraverso un richiamo diretto al punto focale della "*IP Clause*" costituzionale, ovvero la promozione della conoscenza, ma, in via deduttiva, riflettendo sull'assimilazione funzionale di autore e inventore, entrambi menzionati nella seconda parte della stessa clausola. Questo ragionamento, tutt'altro che lineare, è però sufficiente a stabilire che il *copyright* statunitense sia un "monopolio" conferito all'autore in via legislativa al fine di incentivarne l'attività creativa, dalla quale l'intera società può trarre beneficio.

5. IL MARCHIO

Dopo aver analizzato il diritto d'autore e il *copyright* nei capitoli precedenti, rivolgeremo ora la nostra attenzione sul terzo e ultimo protagonista dell'elaborato: il marchio. Dopo una sintesi iniziale riguardante la sua evoluzione e una panoramica sulle fonti di diritto al marchio, si passerà poi a descrivere le sue funzioni, i fatti costitutivi, l'ambito della tutela e infine le cause di estinzione di tale diritto.

L'esigenza di identificarsi e distinguersi è da sempre insita in tutti i segmenti della società, riflettendosi perciò anche sul mercato. In quest'ultimo, un mezzo per rispondere a questa esigenza è il segno distintivo, il quale riesce a collegare il mezzo di espressione impiegato, solitamente grafico o fonetico, con la realtà a cui esso si riferisce. In quanto segno distintivo, il marchio possiede la specificità di individuare una sottoclasse di beni all'interno di una classe di prodotti contraddistinti da una denominazione generica. Un esempio è quello delle pipe *Dunhill*: la funzione della denominazione generica "pipa" è quella di individuare quella classe di prodotti dotati delle caratteristiche merceologiche richieste; la presenza del marchio *Dunhill*, costituito da un puntino bianco avorio apposto sullo stelo della pipa, individua, all'interno della classe generica, un gruppo più ristretto (Auteri *et al.*, 2012).

Il marchio ha potuto assumere la sua forma odierna conseguentemente all'espansione del capitalismo industriale e alla Rivoluzione Francese, che hanno portato rispettivamente all'abolizione delle corporazioni e alla proclamazione della libertà dei commercianti. Durante l'Ottocento, esso si è affermato come strumento fondamentale della concorrenza di mercato che agevola l'acquirente nel reperimento dei prodotti preferiti, premia i produttori efficienti e emargina quelli inefficienti.

Tuttavia, una vera e propria trasformazione dell'architettura legislativa riguardante la tutela sui marchi si è avuta solo verso la fine del XX secolo, quando, nelle economie di mercato occidentali, giunge al suo culmine la società della comunicazione globale. In questa società, nella quale i consumatori sono esposti ogni giorno a migliaia di messaggi, le imprese necessitano sia di un marchio con il quale distinguersi, sia di forme di protezione su di esso.

E' in questo contesto che nel 1986 ha inizio l'*Uruguay Round*, una delle più recenti trattative promosse dai 23 Paesi firmatari del *General Agreement on Tariffs and Trade* (GATT) del 1947, il quale stabiliva regole internazionali per un sistema multilaterale di relazioni commerciali volto alla liberalizzazione del commercio mondiale. Compito dell'*Uruguay Round* è estendere tali regole a nuove aree del commercio internazionale, quali i servizi e la proprietà industriale. Le trattative si concludono con gli accordi di Marrakech del 15 aprile 1994 che portano la firma di ben 123 Paesi. Viene inoltre creato il *World Trade Organization* (WTO), si procede alla ratifica di tre accordi principali: il già esistente GATT, a cui aderiscono nuovo membri, il *General Agreement on Trade and Services* (GATS) e i *Trade-Related Aspects of Intellectual Property Rights* (TRIPs).

Per quanto riguarda l'Italia, nel 2005 è stato adottato il *Codice dei diritti di proprietà industriale* (CPI), o *Decreto legislativo n. 30 del 10 febbraio 2005*, che disciplina la tutela dei diritti di proprietà industriale. Esso è nato grazie alla *Legge n. 273 del 12 dicembre 2002 relativa alle misure per favorire l'iniziativa privata e lo sviluppo della concorrenza*, che delega il Governo ad adottare un decreto legislativo per il riassetto delle disposizioni vigenti in materia di proprietà industriale. La norma segna l'avvio di una semplificazione normativa al fine di ridurre l'elevato numero di regole dell'ordinamento italiano e porre rimedio alla loro onerosità nei confronti dei cittadini e delle imprese. Essa ha inoltre integrato le indicazioni provenienti dai TRIPs, i quali vengono considerati, in quanto accordo complementare del WTO, il punto di riferimento internazionale per la proprietà industriale nell'epoca della globalizzazione. Entrato in vigore il 19 marzo del 2005, il Codice ha successivamente subito alcune modifiche, l'ultima delle quali è stata quella del *Decreto legislativo n. 131 del 13 agosto 2010* entrato in vigore il 2 settembre 2010.

Il CPI è organizzato secondo lo schema risultante dall'accordo TRIPs ed è suddiviso in otto Capi, il primo dei quali è dedicato alle disposizioni generali e ai principi fondamentali (Auteri *et al.*, 2012). Particolarmente rilevanti risultano essere gli articoli 1 e 2, rispettivamente intitolati "Diritti di proprietà industriale" e "Costituzione ed acquisto dei diritti": secondo l'articolo 1, la proprietà industriale comprende marchi

ed altri segni distintivi²⁶, indicazioni geografiche, denominazioni di origine, disegni e modelli, invenzioni, modelli di utilità, topografie dei prodotti a semiconduttori, informazioni aziendali riservate e nuove varietà vegetali; l'articolo 2, invece, dispone che i diritti di proprietà industriale si acquistino mediante brevettazione, registrazione o negli altri modi previsti. Oggetto di brevettazione sono le invenzioni, i modelli di utilità e le nuove varietà vegetali; oggetto di registrazione sono invece i marchi, i disegni e modelli, e le topografie dei prodotti a semiconduttori. Infine, ricorrendo i presupposti di legge, sono protette anche le informazioni aziendali riservate, le indicazioni geografiche e le denominazioni di origine.

I restanti articoli del Capo I riguardano principi comuni a tutti i diritti di proprietà industriale: la reciprocità o trattamento dello straniero all'articolo 3, la priorità all'articolo 4, l'esaurimento all'articolo 5 e la comunione all'articolo 6. Il principio della reciprocità prevede che venga accordato lo stesso trattamento previsto per i cittadini italiani a tutti i cittadini appartenenti a Stati firmatari della *Convenzione di Parigi* del 1883, a Stati aderenti al WTO, o a Stati che accordano ai cittadini italiani parità di trattamento. Secondo il principio della priorità internazionale, chi deposita una prima domanda di tutela in Italia ha modo di depositare la stessa domanda negli altri Stati firmatari della *Convenzione di Parigi*, rivendicando la data del primo deposito nazionale entro sei o dodici mesi a seconda dell'oggetto. Il principio dell'esaurimento, invece, prevede che il titolare di un bene, una volta acconsentito alla sua messa in commercio, non possa più pretendere su di esso nulla, né tantomeno opporsi alla sua libera circolazione. Infine, il principio della comunione, salvo diversi accordi tra le parti, regola le singole facoltà dei soggetti a cui appartiene uno stesso diritto di proprietà industriale attraverso le norme sulla comunione previste dal Codice (Auteri *et al.*, 2012).

Il Capo II del CPI è diviso in più sezioni, ciascuna delle quali definisce le condizioni di esistenza, di estensione e di esercizio di uno specifico diritto di proprietà industriale: le prime tre sezioni sono dedicate rispettivamente ai marchi, alle

²⁶ I segni distintivi diversi dal marchio registrato sono la ditta e l'insegna. Mentre il marchio si riferisce a una sottoclasse di beni, la ditta e l'insegna concernono rispettivamente una determinata impresa e un determinato esercizio considerati nella loro individualità (Auteri *et al.*, 2012).

indicazioni geografiche e ai disegni e modelli; le successive alle invenzioni, ai modelli di utilità, alle topografie dei prodotti a semiconduttori, alle informazioni riservate e alle nuove varietà vegetali.

Il Capo III contiene le norme della tutela giurisdizionale, mentre il Capo IV è dedicato all'acquisto e al mantenimento dei diritti di proprietà industriale e alle relative procedure. Il Capo V riguarda procedure speciali, quali l'espropriazione, la trascrizione, la segregazione militare, la licenza obbligatoria e volontaria sui principi attivi e farmaceutici. Il Capo VI è volto all'ordinamento professionale e regola dettagliatamente l'esercizio della rappresentanza e il funzionamento dell'Ordine dei Consulenti nella proprietà industriale. Infine, il capo VII del CPI è dedicato alla gestione dei servizi e dei diritti per l'ottenimento di titoli di proprietà industriale, concessioni, trascrizioni e rinnovi.

In ambito europeo, il primo tentativo di armonizzazione della proprietà industriale comunitaria è quello della *Direttiva 89/104/CEE del 21 dicembre 1988 sul ravvicinamento delle legislazioni degli Stati membri in materia di marchi d'impresa*, la quale presuppone il permanere delle diverse legislazioni nazionali, eliminando però quelle disparità esistenti fra tali discipline che possono ostacolare la libera circolazione dei prodotti o falsare le condizioni di concorrenza sul mercato comune (Auteri *et al.*, 2012).

La Comunità Europea ha inoltre istituito il marchio comunitario con il *Regolamento 40/94/CE del 20 dicembre 1993 sul marchio comunitario* (RMC), operativo dal 1996 con l'entrata in vigore dell'Ufficio per l'Armonizzazione del Mercato Interno (OHIM) nella città spagnola di Alicante, il quale è responsabile della gestione della tutela dei marchi, disegni e modelli comunitari. Il Regolamento offre un unico procedimento di registrazione del marchio tramite il quale tutte le azioni ad esso legate, quali la registrazione, il trasferimento, la rinuncia o la decadenza, agiscono in riferimento all'intera Comunità Europea e mai ai singoli Stati. La durata è di 10 anni, rinnovabili alla scadenza. La registrazione può avvenire sia presso l'OHIM o, in caso di richiesta da parte di un cittadino italiano, presso gli Uffici Italiani Brevetti e Marchi (UIBM). L'idea alla base del marchio comunitario è incoraggiare le imprese ad operare

su scala europea anziché nazionale. Il Regolamento lascia tuttavia coesistere il marchio comunitario con i marchi nazionali, lasciando aperta la possibilità di registrare il proprio marchio singolarmente in ogni Paese. In questo modo, le imprese possono optare per la struttura più idonea rispetto alle loro finalità: un marchio comunitario, un marchio nazionale o un fascio di marchi nazionali.

In ambito internazionale, oltre al già citato Accordo TRIPs, la *Convenzione di Parigi* del 1883 rappresenta ancora oggi, per i 157 Stati che vi aderiscono, uno dei principali punti di riferimento per la disciplina internazionale della proprietà industriale. Rivista più volte nel corso della storia, essa continua a basarsi su tre cardini: i primi due, ovvero il principio di assimilazione (artt. 2 e 3) e il principio della priorità unionista (art. 4) sono equivalenti ai principi di reciprocità e priorità internazionale visti in merito al CPI; il terzo, chiamato principio della protezione “*telle quelle*” (*Convenzione di Parigi*, art. 6-quinquies) è invece nuovo e prevede che un marchio, regolarmente registrato nel paese d’origine, sia ammesso “tale e quale” al deposito e alla registrazione negli altri Paesi aderenti alla Convenzione. In questo modo, essa agevola le domande del titolare di marchio che voglia ottenere la protezione in più Stati firmatari, non esentandolo tuttavia dall’onere di dover presentare una pluralità di domande in ogni Stato in cui desidera ottenere tutela, moltiplicando così i costi monetari e organizzativi della procedura.

Per eliminare questi inconvenienti, nel 1891, alcuni fra gli Stati aderenti alla Convenzione sottoscrivono l’*Arrangement di Madrid* per la registrazione internazionale dei marchi, il quale sostituisce al deposito plurimo una procedura di registrazione centralizzata presso l’Ufficio WIPO di Ginevra. In caso un titolare abbia già registrato il proprio marchio presso l’Ufficio di uno stato contraente, egli dovrà semplicemente chiedere a tale Ufficio, entro sei mesi dalla registrazione, di inoltrare alla WIPO la richiesta di protezione per gli altri Stati contraenti.

Alcune imperfezioni dell’*Arrangement* sono state poi superate dal *Protocollo aggiuntivo di Madrid* del 1989, divenuto operante a partire dal 1° aprile 1996 (Auteri *et al.*, 2012). Esso non solo prevede che la registrazione internazionale possa avere luogo già al momento del deposito della domanda nel paese di origine, ma anche che essa

possa essere convertita in domanda nazionale dotata della priorità originaria, nel caso in cui la registrazione sia rifiutata o dichiarata invalida nei suoi primi cinque anni d'uso. Per i primi cinque anni, il marchio internazionale è così legato alla vita del marchio nel paese di origine: se quest'ultimo decade, altrettanto accadrà per il marchio internazionale.

La definizione legale di marchio è contenuta all'articolo 7 del *Codice dei diritti di proprietà industriale*: possono costituire oggetto di registrazione come marchio d'impresa tutti i segni suscettibili di essere rappresentati graficamente, in particolare le parole, compresi i nomi di persone, i disegni, le lettere, le cifre, i suoni, la forma del prodotto o della confezione di esso, le combinazioni o le tonalità cromatiche, purché siano atti a distinguere i prodotti o i servizi di un'impresa da quelli di altre imprese. Esso può essere suddiviso in marchi di fabbrica, i quali contraddistinguono i prodotti fabbricati da un imprenditore; marchi di commercio, che si riferiscono ai prodotti distribuiti da un intermediario; e marchi di servizio, riguardanti prestazioni verso terzi da parte di un'impresa.

Contrariamente al marchio d'impresa, anche chiamato marchio individuale perché destinato a collegare un prodotto o un servizio a una singola impresa, il marchio collettivo è invece legato ai prodotti o servizi di un certo numero di imprese aderenti all'ente titolare del marchio. La funzione del marchio collettivo non è quella di distinguere i prodotti di un'impresa da quelli delle altre, bensì garantirne la qualità. Esso si distingue tuttavia dai cosiddetti marchi di qualità, ovvero la Denominazione di Origine Protetta (DOP), l'Indicazione Geografica Protetta (IGP) e la Specialità Tradizionale Garantita (STG), i quali sono riservati a certe imprese ad esclusione di altre secondo criteri stabiliti per legge. L'utilizzazione del marchio collettivo è infatti richiesta su iniziativa privata di un'impresa che autonomamente si rivolge all'ente titolare di tale marchio, il quale avrà il compito di garantire l'origine, la qualità e la natura dei prodotti o servizi contraddistinti (Auteri *et al.*, 2012).

I marchi d'impresa possono essere generali o speciali: i primi contraddistinguono la generalità della produzione dell'impresa e il loro nome spesso coincide con quello della ditta; i secondi, invece, si riferiscono a particolari tipologie di

prodotti e il loro nome ne comunica determinate caratteristiche. Un esempio di marchio generale è “FIAT” poichè contraddistingue tutte le vetture prodotte dall’omonima casa automobilistica; mentre “Panda”, “500” o “Qubo” sono esempi di marchi speciali che contrassegnano i singoli modelli di vettura (*Breve guida alla tutela della proprietà industriale*, 2008).

I marchi vengono poi classificati nelle seguenti tipologie: denominativi, figurativi, misti, tridimensionali, di colore e musicali. Esempi grafici di ognuna di queste tipologie possono essere trovati nell’Appendice A di questo elaborato. Prima di passare all’analisi di queste tipologie è però necessario premettere che, come vedremo in seguito, possono costituire marchio solo i segni riproducibili graficamente.

I marchi denominativi sono composti da nomi di persona, geografici, lettere o numeri, singole parole del linguaggio comune, parole inventate, combinazioni di parole, abbreviazioni, errori di ortografia e slogan. Ne rappresentano degli esempi il marchio “Kinder” della linea di prodotti per bambini della Ferrero e il marchio “4711” della linea di profumi e prodotti per la cura del corpo della Mäurer & Wirtz. I marchi figurativi sono composti da un disegno o un modello in autonomia o in combinazione con parole e colori, in quest’ultimo caso si parla di marchi misti. Il pinguino della casa editrice Penguin Books è un esempio di marchio figurativo, mentre il panda accompagnato dall’acronimo dell’organizzazione *World Wide Fund for Nature* (WWF) è un esempio di marchio misto. I marchi tridimensionali sono costituiti dalla forma dei prodotti, come la bottiglia della Coca-Cola, o di confezioni, come quella del Toblerone, riprodotta in modo tridimensionale. I marchi di colore consistono in una combinazione di colori o in un colore autonomo, senza contorni e senza delimitazioni della forma, precisati mediante uno standard di colori riconosciuto a livello internazionale, quali *Pantone Inc.*, *Reichsausschuss für Lieferbedingungen* (RAL) o *Natural Colour System* (NSC). Un esempio di marchio di colore è il Rosso Valentino creato dall’omonimo stilista. I marchi musicali sono segni riproducibili e rappresentabili con precisione attraverso strumenti acustici, possono essere suoni, con o senza parole. Grazie ad essi, gli eredi dello scrittore Edgar Rice Burroughs hanno vinto la lunga battaglia legale per ottenere la registrazione come marchio comunitario del celebre urlo di Tarzan, da

impiegare ad esempio nei videogiochi e nelle suonerie per cellulari (Marzulli, 16/07/2012).

Il marchio d'impresa svolge varie funzioni che possono essere analizzate sia da un punto di vista economico che giuridico. Dal punto di vista economico, la funzione principale del marchio è di origine qualitativa, in quanto il diritto esclusivo che una ed una sola impresa ottiene sul segno, con conseguente divieto d'uso dello stesso per prodotti identici o affini ai concorrenti, fornisce alla stessa un incentivo ad investire in reputazione, ovvero offrire beni con un rapporto qualità-prezzo costante e soddisfacente. Ciò agevola anche gli acquirenti nella loro scelta di acquisto, poiché l'impresa che ha investito nella reputazione del suo segno non rischierà di perdere la fiducia dei propri clienti abbassando la qualità dei beni contrassegnati. Da un punto di vista giuridico, il marchio ha invece una funzione principalmente distintiva, ovvero deve riuscire a distinguere la sottoclasse dei beni contrassegnati rispetto alla classe costituita da tutti i beni dello stesso genere (Auteri *et al.*, 2012).

Gli oltre quaranta testi normativi in vigore prima della creazione del *Codice dei diritti di proprietà industriale* assicuravano l'assolvimento della sola funzione distintiva, conferendo al marchio la struttura di diritto esclusivo, appartenente ad una ed una sola impresa, e perciò a garanzia del consumatore riguardo all'origine imprenditoriale dei beni contraddistinti da tale marchio. L'entrata in vigore nel 2005 del CPI ha apportato diversi cambiamenti, tra i quali anche l'aggiunta di due nuove funzioni al marchio d'impresa. Una di queste nuove funzioni deriva da un fattore socio-economico in precedenza considerato irrilevante, ovvero il capitale pubblicitario incorporato nel segno, il quale segna dunque il riconoscimento della funzione pubblicitaria del marchio. Se in passato la protezione era calibrata sulla valutazione che il pubblico dava al marchio dopo una serie di esperienze di acquisto, oggi essa è calcolata sulla base della quantità e qualità dell'investimento pubblicitario e promozionale fatto sul marchio (Auteri *et al.*, 2012). L'eliminazione da parte del Codice di diversi limiti che ostacolavano la libera circolazione del marchio ha portato a una rimarchevole apertura della tutela che ha reso necessaria l'introduzione di un principio che vieta sia l'uso ingannevole del marchio, sia il peggioramento qualitativo nei beni contraddistinti dallo

stesso in assenza di adeguata informazione. Queste ultime innovazioni possono essere considerate a tutela della seconda nuova funzione del marchio: la funzione qualitativa, citata dagli economisti e così aggiunta alla funzione distintiva e pubblicitaria.

A differenza del diritto d'autore che nasce all'atto della creazione dell'opera, il diritto di marchio si ottiene per mezzo della sua registrazione o del suo uso. Nel caso della registrazione si premia l'esigenza di certezza: chi ha usato e magari portato all'affermazione un marchio non ne potrà trarre vantaggio se non lo registra in tempo debito. Infatti, un terzo che presenti domanda di registrazione su tale marchio in un tempo precedente, se ne accaparrerà i diritti. Per quanto riguarda l'uso, l'esclusiva è conferita solo a chi per primo abbia effettivamente investito nell'impiego in commercio dei segni registrati, in modo da scoraggiare la registrazione da parte di chi vuole appropriarsi dei segni più appetibili sul mercato prima ancora di aver pianificato un investimento a riguardo.

Nell'ordinamento italiano, il fatto costitutivo del marchio è rappresentato dalla sola sua registrazione. Tuttavia, anche l'uso del marchio trova la sua protezione quando si tratta di un conflitto tra un marchio precedentemente utilizzato ma non registrato ed uno successivamente registrato. Il marchio con preuso, infatti, può avere assunto notorietà generale e quindi invalidare il marchio successivo poiché manca di novità; se il marchio è stato invece preusato in un ambito territorialmente limitato, esso potrà coesistere con quello registrato. In entrambi i casi, l'uso precedente rispettivamente impedisce o limita la protezione del marchio successivamente registrato, ma non determina l'acquisto di un diritto di marchio a favore del primo utilizzatore.

La registrazione che dà titolo al diritto di marchio può essere nazionale, comunitaria o internazionale. Per quanto riguarda la registrazione nazionale, la presentazione della domanda avviene presso gli Uffici Brevetti e Marchi delle Camere di Commercio. Nella domanda di registrazione è necessario specificare le classi merceologiche, ovvero la tipologia del prodotto che si intende registrare, sia dei prodotti correnti che di quelli che si potrebbero aggiungere in un tempo medio-breve, ed essa deve essere presentata dal titolare o dal suo licenziatario o, ai sensi

dell'articolo 19 CPI, anche dalle Amministrazioni dello Stato, delle Province e dei Comuni (*Breve guida alla tutela della proprietà industriale*, 2008). La registrazione dura 10 anni a partire dalla data di deposito della domanda, salvo in caso di rinuncia da parte del titolare (CPI, art. 16), e può essere rinnovata alla scadenza di ulteriori 10 anni per un numero indeterminato di volte. In quest'ultimo caso si parla di "rinnovazione", la quale permette anche delle piccole variazioni al marchio registrato che non devono però essere notate dal pubblico.

I requisiti affinché sia valida la registrazione di un segno come marchio sono la novità, ovvero non deve essere presente sul mercato un prodotto o servizio contraddistinto da segno uguale o simile; la capacità distintiva, cioè la capacità di distinguere un prodotto o servizio da quello di altri; e, infine, la liceità, ovvero il marchio non deve essere contrario all'ordine pubblico e al buon costume (Timpanaro, 2008).

Relativamente alla funzione distintiva, che il marchio deve svolgere al fine della registrazione, nasce il principio dell'estraneità. Infatti, affinché un'entità svolga tale funzione occorre che essa sia connessa al bene a cui si riferisce, ma, allo stesso tempo, possa separarsi da esso, almeno concettualmente, senza modificarne la natura. Se così non fosse, il marchio non sarebbe più segno distintivo, ma componente intrinseco del bene. Ciò non significa che il marchio debba essere una parte materialmente staccabile del prodotto a cui si riferisce, o che debba individuare all'interno di quella classe di prodotti una sottoclasse dotata di una particolare caratteristica merceologica o di una qualità intrinseca; il marchio deve semplicemente distinguere una sottoclasse di beni originati da un'impresa rispetto a quelli di un'altra. Alla luce di quanto appena visto, si può capire perché i marchi olfattivi non siano stati elencati tra le altre tipologie di marchio: in primo luogo, un profumo o una fragranza non distingue il prodotto in funzione di una sua particolare provenienza, ma è il prodotto in sé, e quindi neppure concettualmente scindibile da esso; in secondo luogo, non è rappresentabile graficamente.

Il requisito della capacità distintiva non richiede un grado particolarmente elevato di originalità, creatività o inventività. Per le forme è però richiesto che siano

significativamente diverse dalla configurazione tipica del prodotto, al fine di evitare che la forma comune di un qualsiasi prodotto possa essere monopolizzata da un'impresa, la quale si approprierebbe così non solo di un segno, ma della stessa attività produttrice di quel bene. Non possono essere registrati come marchi i segni costituiti esclusivamente da denominazioni geografiche esistenti o da indicazioni descrittive riguardanti la specie, la qualità, la quantità, la destinazione, il valore e la provenienza geografica del prodotto o del servizio contrassegnato. Inoltre, la legge impedisce a un particolare imprenditore di appropriarsi di segni che, sebbene idonei a differenziare la produzione di un'impresa da quella di un'altra, sono divenuti di uso comune per un genere di beni, quali la croce per i farmaci e gli articoli sanitari o la saetta per i dispositivi elettrici (Auteri *et al.*, 2012). Sono invece accettati come marchi sia le parole o i disegni privi di fantasia, per esempio la parola "Fanta" per bevande analcoliche, sia parole con un significato proprio nel linguaggio comune, il quale tuttavia non presenta alcuna aderenza concettuale con il bene contraddistinto, come accade per la parola "Puma" abbinata a delle calzature.

Per mezzo della registrazione il titolare del marchio ottiene una tutela che gli permette di fare un uso esclusivo del proprio marchio per contraddistinguere i propri prodotti o servizi. Egli ottiene inoltre il diritto di vietare a terzi l'utilizzo di tale marchio nella loro attività economica, in particolare: di apporre tale marchio su prodotti o loro confezioni, di offrire, immettere in commercio o detenere tali prodotti, di offrire o fornire servizi contraddistinti da quel marchio, di importare o esportare prodotti contraddistinti dal segno stesso e utilizzare tale segno nella corrispondenza commerciale e nella pubblicità (CPI, art. 20.2).

L'obiettivo principale della tutela del marchio è combatterne la contraffazione, la quale pregiudica sia il titolare del marchio originale, sia la fiducia dei consumatori, sia la stessa funzione distintiva del marchio. La legittimazione all'esercizio dell'azione di contraffazione spetta soltanto al titolare del marchio e al suo licenziatario esclusivo. Sono considerati atti di contraffazione anche comportamenti nei quali siano pregiudicati altri valori incorporati nel marchio: l'identità di segni e di beni, ovvero quando viene usato un segno identico al marchio anteriore per prodotti o servizi

identici a quelli per cui è stato registrato (CPI, art. 20.1, lettera a); il rischio di confusione o di associazione dovuto alla presenza simultanea sul mercato di un marchio registrato anteriormente e un segno successivo, identico o simile, per beni identici o affini (art. 20.1, lettera b); la contraffazione di un marchio che gode di rinomanza, anche se il segno successivo non si riferisce a beni affini e non comporta pericolo di confusione, in quanto esso comporta per gli utilizzatori non autorizzati un indebito vantaggio tratto dal carattere distintivo o dalla rinomanza del marchio o reca pregiudizio allo stesso (art. 20.1, lettera c).

L'articolo 21.1 del CPI elenca invece alcune modalità di uso del marchio da parte di terzi considerate legittime: l'uso del proprio nome anagrafico o del proprio indirizzo coincidente con un marchio registrato anteriore; l'uso di indicazioni descrittive; e l'uso del marchio altrui per indicare la destinazione del proprio prodotto. La prima previsione vieta al titolare del marchio registrato di impedire a terzi l'uso del loro nome o indirizzo nell'ambito di un'attività economica, così da non richiedere a un operatore di affrontare sacrifici sproporzionati solo in omaggio ad un marchio registrato anteriormente²⁷. La seconda eccezione vieta l'adozione di segni che consistono esclusivamente in indicazioni descrittive riferibili al bene contrassegnato. E' però accettato un segno che richiama tali indicazioni descrittive, ma se ne distanzia attraverso alterazioni o integrazioni di elementi ulteriori: il marchio originario è così scindibile in una componente distintiva, che non può essere imitata da terzi (per es. "Olio seta Bilba") e una descrittiva, che rimane liberamente utilizzabile (per es. "olio", "seta", "olio seta") (Auteri *et al.*, 2012). La terza e ultima previsione è utilizzata per beni che non svolgono una funzione autonoma, ma sono complementari ad altri beni in quanto accessori o parti di ricambio, come una lametta per rasoio e il suo supporto compatibile. Il fabbricante del bene principale (lametta per rasoio) non può impedire al produttore di prodotti complementari (supporto compatibile) di indicarne l'impiego

²⁷ "Il produttore di biscotti che per combinazione avesse la propria attività in un'ipotetica Via del Mulino Bianco non potrebbe essere costretto né a trasferirsi né a restare irreperibile. Anche questa eccezione resta però subordinata alle condizioni descritte: il nostro produttore non potrebbe appositamente trasferirsi nell'ipotetica Via del Mulino Bianco per poi dare rilievo preminente al suo indirizzo sulle confezioni." Auteri *et al.*, 2012, p. 141.

finale, si verificherebbe altrimenti una situazione di monopolio sugli accessori o sulle parti di ricambio di tale bene.

L'articolo 5 del Codice disciplina poi l'istituto dell'esaurimento che non riguarda solo il marchio, bensì, con alcune differenze, tutti i diritti di proprietà intellettuale. In base al principio dell'esaurimento, il titolare, dopo aver messo in commercio per la prima volta un bene che incorpora tale diritto, o aver consentito che altri lo facciano, non può più opporsi all'ulteriore circolazione di quello specifico bene o condizionarne la liceità a certe condizioni territoriali, di prezzo, di canali distributivi o altro. L'esaurimento può essere interno, ovvero agire sul territorio nazionale, oppure comunitario o internazionale. Ciò che si esaurisce non è propriamente il diritto complessivo sul marchio: il titolare del marchio continua, infatti, ad essere riconosciuto come tale e ad avere il diritto di utilizzare il marchio per contraddistinguere i propri prodotti (Cesco, 2009). Egli perde, però, la possibilità di esercitare alcune delle azioni poste a tutela del marchio, in particolare la limitazione della circolazione dei prodotti immessi sul mercato, la supervisione sui successivi movimenti, e l'intervento nella scelta dei territori e dei soggetti interessati agli scambi conseguenti. Se l'esaurimento non esistesse, il titolare potrebbe costantemente imporre limiti alla distribuzione e all'utilizzazione dei beni legittimamente messi in commercio, trasformando in contraffattore chiunque non rispetti tali restrizioni, anche se inconsapevole della loro esistenza (Sarti, 1996). La teoria dell'esaurimento del potere esclusivo, elaborata per la prima volta dal tedesco Kohler, permette di superare questo problema. Il giurista tedesco non parlava di "esaurimento", bensì "della connessione dei modi di utilizzazione" che rispondeva alla necessità tedesca di fine Ottocento di limitare i diritti di esclusiva del titolare, impedendogli così di bloccare l'ulteriore circolazione di prodotti messi legittimamente in commercio (Sarti, 1996). Riferita inizialmente ai soli brevetti, questa teoria è stata successivamente estesa anche ai marchi.

5.1 TRASFERIMENTO E LICENZA DEL MARCHIO

Il diritto di marchio può essere contrattualmente attribuito dal suo titolare ad altro soggetto attraverso il trasferimento o la licenza (CPI, art. 23): con il trasferimento, la titolarità del diritto viene attribuita definitivamente a un cessionario da parte dell'avente causa del diritto di marchio; mentre con la licenza un soggetto diverso dall'avente diritto si limita ad acquistare una parte o la totalità dei diritti per un periodo di tempo limitato. Ciò è stato reso possibile grazie all'eliminazione da parte del Codice dei precedenti limiti posti alla circolazione del segno: il vincolo aziendale, ovvero la necessità per l'impresa acquirente di acquisire dall'impresa venditrice cespiti aziendali sufficienti a metterla in grado di proseguirne l'attività; e il vincolo dell'esclusività, secondo il quale il marchio non è trasferibile se non quando l'acquirente risultasse l'unica impresa legittimata ad usare quel segno sul mercato. Venuti meno questi vincoli, ha assunto un ruolo centrale anche per la circolazione del marchio la previsione generale espressa all'articolo 23.4 del Codice: dal trasferimento e dalla licenza del marchio non deve derivare inganno in quei caratteri dei prodotti o servizi che sono essenziali nell'apprezzamento del pubblico.

Per quanto riguarda il trasferimento, il cessionario è libero di adottare le misure necessarie per continuare ad offrire sul mercato beni che presentino caratteristiche qualitative corrispondenti alle aspettative maturate nel pubblico, per esempio acquistando l'azienda del cedente o un suo ramo aziendale. In alternativa, il cessionario può decidere di informare il pubblico riguardo al mutamento qualitativo che interesserà i beni contrassegnati dal marchio. Il trasferimento del marchio può essere sia totale, agire cioè sulla totalità dei beni e servizi per cui esso è registrato, che parziale. In quest'ultimo caso, il trasferimento è relativo a beni non affini: se un determinato marchio è registrato per agenzie di viaggio e prodotti da fumo, il titolare potrà cederlo solo per il primo settore e riservarsi il secondo; o cederlo per il primo settore all'operatore X e per il secondo all'operatore Y (Auteri *et al.*, 2012). E' invece illegittimo il frazionamento merceologico del marchio per prodotti affini: il titolare non può quindi riservarsi il diritto al marchio per orologi, cedendolo al soggetto X per cravatte, al soggetto Y per occhiali e al soggetto Z per cinture, poiché ne deriverebbe

un inganno nei confronti del pubblico e quindi la decadenza del marchio per decettività sopravvenuta.

Per quanto riguarda la licenza, essa può essere totale o parziale, esclusiva o non esclusiva. Le licenze non esclusive permettono il co-uso del marchio, ovvero la possibilità per il titolare del marchio (licenziante) di continuare a fare uso del marchio insieme a un licenziatario, o a diversi licenziatari, a cui ha concesso licenze per i medesimi beni. Non si tratta di contitolarità o di comunione del segno, perché il titolare rimane l'unico soggetto a cui la registrazione appartiene. Il licenziatario è inoltre contrattualmente obbligato ad usare il marchio per contraddistinguere prodotti o servizi identici a quelli messi in commercio dal titolare o da altri licenziatari, in caso contrario il licenziante potrà agire contro di lui attraverso un'azione per contraffazione (Auteri *et al.*, 2012).

Al contrario, attraverso una licenza esclusiva, solo una e una sola impresa ha la facoltà di usare il marchio in questione per uno specifico tipo di beni. Quando il titolare del marchio rinuncia totalmente alla sua presenza sul mercato e la affida ad un solo licenziatario, ci troviamo di fronte a una licenza esclusiva totale. Una licenza esclusiva parziale prevede, invece, che il titolare possa concedere a più licenziatari esclusivi il diritto di usare il marchio per parte dei prodotti o dei servizi per i quali è stato registrato. Tale licenza può riguardare beni sia affini che non affini a quelli degli altri licenziatari o dello stesso licenziante. Un esempio di licenza esclusiva parziale per beni non affini è quello del marchio Ferrari che, primariamente associato alla famosa casa automobilistica di Maranello, è anche presente su beni totalmente diversi come orologi, telefoni cellulari, o profumi. E' questo il cosiddetto contratto di *merchandising*, per mezzo del quale un soggetto che abbia portato un segno all'affermazione iniziale procede alla sua valorizzazione come marchio, stipulando una pluralità di contratti con imprese già presenti in settori di riferimento diversi da quello dell'utilizzazione primaria. Più delicato è il caso in cui il licenziante affidi a diversi licenziatari il diritto di usare il proprio marchio per prodotti affini fra di loro. Diversamente da quanto visto nel trasferimento, questa ipotesi è ammissibile nelle licenze poiché il licenziante mantiene la titolarità del marchio registrato. Esso obbliga le imprese licenziatrici,

dipendenti dal licenziante nelle loro strategie di sfruttamento del marchio, all'uso non decettivo del marchio.

Un particolare tipo di licenza, introdotta dalla *Legge n. 129 del 6 maggio 2004 relativa alle norme per la disciplina dell'affiliazione commerciale*, è proprio l'affiliazione commerciale o *franchising* (Auteri *et al.*, 2012). Tuttavia, diversamente da un comune contratto di licenza, non solo l'affiliante (*franchisor*) concede all'affiliato (*franchisee*) il diritto di utilizzare per tutta la durata del rapporto il marchio che caratterizza la catena commerciale, ma gli fornisce anche elementi ulteriori per favorire la crescita e lo sviluppo, quali il *know-how* e l'inserimento in un sistema costituito da una pluralità di affiliati distribuiti sul territorio.

5.2 L'ESTINZIONE DEL DIRITTO AL MARCHIO: CAUSE DI NULLITÀ E DECADENZA

Il marchio si differenzia dalle altre privative perché non esistono limiti temporali prefissati alla sua durata. Come abbiamo visto, infatti, la registrazione dura per un periodo di tempo limitato di 10 anni decorrenti dalla data del deposito della domanda, ma rinnovabili tante volte quanto il titolare desidera. Tuttavia, il diritto di marchio conferito dalla registrazione può estinguersi quando ricorra una fra le cause di nullità o decadenza previste dalla legge: le prime riguardano difetti originari del segno o del suo deposito, le seconde si riferiscono invece a difetti sopravvenuti nel segno o nel suo uso.

Di seguito procederemo all'analisi delle cause di nullità della registrazione, a cui seguiranno le cause di decadenza.

Il *secondary meaning* riguarda la possibilità che il segno abbia un significato generico al momento della domanda di registrazione. In questo caso, esso può comunque essere registrato in due situazioni: quando accanto al suo ordinario significato generico abbia acquistato uno specifico carattere distintivo rispetto all'impresa titolare in seguito all'uso che ne ha fatto il registrante precedentemente alla domanda di registrazione (CPI, art. 13.2); o quando esso abbia acquistato carattere distintivo successivamente al momento della domanda, ma anteriormente alla

potenziale richiesta di nullità da parte di un terzo (art. 13.3). Campagne pubblicitarie efficaci possono aiutare il segno nella riabilitazione da iniziale significato generico a successivo e concorrente significato secondario. Ai fini della registrazione, la giurisprudenza richiede al titolare del marchio di dimostrare la mutata percezione del pubblico riguardo al segno attraverso i risultati di indagini demoscopiche, cioè indagini statistiche che rilevano e analizzano, dal punto di vista quantitativo, i comportamenti e le valutazioni dei membri di una comunità in merito a determinate questioni.

Nella definizione legale di segno si è visto come la forma del prodotto e della sua confezione possano essere registrate. Gli impedimenti alla registrazione della forma o della confezione di un prodotto sono contenuti nell'articolo 9 del CPI: "Non possono costituire oggetto di registrazione come marchio d'impresa i segni costituiti esclusivamente dalla forma imposta dalla natura stessa del prodotto (i), dalla forma del prodotto necessaria per ottenere un risultato tecnico (ii), o dalla forma che da un valore sostanziale al prodotto (iii)". Il punto (i) sottolinea come il diritto rinnovabile senza limiti di tempo concesso al marchio non debba trasformarsi in un monopolio di attività per un intero genere merceologico. I punti (ii) e (iii) vogliono invece coordinare la protezione conferita al marchio con quella delle privative sui brevetti e i modelli di utilità, che infatti prevedono una tutela specifica a favore delle innovazioni nel campo tecnico. In particolare, il punto (ii) comporta che una forma funzionale, potenzialmente proteggibile come invenzione o modello, non possa accedere alla tutela come marchio, poiché le due protezioni sono alternative e non cumulative. Lo stesso ragionamento si applica al punto (iii) per le forme potenzialmente proteggibili come disegno ornamentale²⁸. Secondo i giudici non sono quindi registrabili come marchio le forme che svolgono un ruolo fondamentale all'atto della scelta di acquisto da parte del consumatore.

²⁸ "Ai sensi del combinato disposto degli articoli 31 e 36 del codice dei diritti di proprietà intellettuale possono costituire oggetto di registrazione come disegni e modelli: - l'aspetto dell'intero prodotto o di una sua parte quale risulta, in particolare, dalle caratteristiche delle linee, dei contorni, dei colori, della forma, della struttura superficiale ovvero dei materiali del prodotto stesso ovvero del suo ornamento; - i disegni o modelli che hanno lo scopo di consentire l'unione o la connessione multipla di prodotti intercambiabili in un sistema modulare. In entrambi i casi il brevetto viene concesso previo accertamento della novità e del carattere individuale del disegno o del modello." Fortina, 24/05/2012.

Altri impedimenti alla registrazione riguardano i segni contrari alla legge, all'ordine pubblico e al buon costume (CPI, art. 14.1, lettera a); i segni che includono stemmi, emblemi e bandiere (art. 10.1); i segni decettivi, ovvero idonei ad ingannare il pubblico, in particolare sulla provenienza geografica, sulla natura e sulla qualità dei prodotti o servizi (art. 14.1, lettera b).

Inoltre, può sorgere un conflitto tra marchi di cui si chiede la protezione e marchi registrati anteriormente. Al verificarsi di tale situazione sussiste un impedimento alla valida registrazione del marchio successivo in tre situazioni: quando il marchio e i relativi beni che si chiede di proteggere siano identici al marchio e ai beni anteriori registrati da un terzo (CPI, art. 12.1, lettera c); quando il marchio e i relativi beni che si chiede di proteggere siano simili al marchio e ai beni anteriori registrati da un terzo (art. 12.1, lettera d); quando il marchio che si chiede di proteggere sia identico o simile al marchio registrato da un terzo che gode di rinomanza nello Stato, sebbene non si riferisca a beni o servizi né simili né identici (art. 12.1, lettera e). Se nel primo caso, caratterizzato dall'identità sia dei marchi che dei beni, si impedisce la registrazione del marchio successivo a prescindere dall'accertamento del pericolo di confusione nel pubblico dei consumatori; nel secondo caso, invece, l'impedimento alla registrazione del marchio successivo non è automatico e ricorre solo quando i due marchi possono provocare confusione fra il pubblico. Il terzo caso ricorre quando il marchio anteriore gode "di rinomanza" (art. 20.1, lettera c) o, con parole del diritto comunitario, "di notorietà" (RMC, art. 8.5): la registrazione del marchio successivo è negata anche in assenza di pericolo di confusione, non tanto perché quest'ultimo manchi di capacità distintiva autonoma sul segmento di mercato prescelto, ma perché dal suo impiego in tale contesto esso trarrebbe comunque un indebito vantaggio dal capitale di investimento pubblicitario incorporato nel primo segno e potrebbe recare a quest'ultimo pregiudizio. La presenza di uno dei tre tipi di conflitto con marchi registrati anteriori è motivo di opposizione che può essere fatto valere sia al momento della registrazione sia in seguito in sede giudiziaria o, nel caso di marchio comunitario, con domanda presentata all'Ufficio apposito. In entrambi i casi, l'atto di opposizione

deve essere legittimato dal titolare del marchio anteriormente registrato o da suoi licenziatari (CPI, art. 177).

Esistono anche conflitti con segni assimilati ai marchi registrati: il marchio notoriamente conosciuto (*Convenzione di Parigi*, art. 6-bis) e il marchio registrato dal distributore (*Convenzione di Parigi*, art. 6-septies). Per quanto riguarda il marchio notoriamente conosciuto, il fine originario dell'articolo 6-bis era evitare che un'impresa terza potesse registrare il marchio utilizzato da un esportatore straniero sul mercato in questione, per poi impedire al medesimo esportatore la prosecuzione della sua attività. Questa norma è stata in seguito invocata anche da multinazionali, quali *McDonald's*, il cui marchio gode di una notevole reputazione nel paese di origine tale da potersi considerare conosciuto anche in altri paesi, non tanto in ragione di una presenza commerciale diretta quanto "di riflesso" e cioè per effetto dei mezzi di comunicazione di massa, del cinema o anche della circolazione di persone (Auteri *et al.*, 2012). Grazie a questa fattispecie di impedimento, nessuno avrebbe potuto aprire un *McDonald's* in Italia prima del 1975, data nella quale la nota catena sbarcò a Roma, in quanto il marchio corrispondente era già noto nel nostro Paese attraverso i mezzi di comunicazione (Auteri *et al.*, 2012). Perciò, quando un marchio è notoriamente conosciuto in uno Stato membro della *Convenzione di Parigi* e nel suo paese di origine appartiene ad un soggetto beneficiario del trattamento della stessa Convenzione, esso avrà lo stesso potere invalidante che esso possiederebbe se fosse registrato. Mentre nel diritto comunitario il marchio notoriamente conosciuto è assimilato ai marchi anteriormente registrati (RMC, art. 8.2, lettera c), il diritto italiano lo assimila invece con il marchio non registrato (CPI, art. 12.1, lettera a). Per quanto riguarda invece il marchio registrato dal distributore all'articolo 6-septies, il suo fine è contrastare il distributore locale di impresa estera che registri a proprio nome il marchio che contraddistingue i prodotti fabbricati del suo mandante. L'articolo prevede che il produttore abbia diritto di opporsi alla registrazione da parte del distributore, di provocarne la nullità o anche il trasferimento a sé. Tale conflitto è amministrato dall'articolo 19.2 del nostro Codice e dall'articolo 8.3 del *Regolamento sul marchio comunitario*.

Due ultimi ordini di conflitto si hanno tra il marchio della cui registrazione si tratta e marchi anteriori non registrati o altri segni distintivi di impresa anteriori. A differenza del diritto comunitario, dove essi sono trattati congiuntamente all'articolo 8 del RMC, il legislatore italiano prevede due ipotesi distinte: conflitto tra marchi che si vuole registrare e marchi non registrati anteriori di terzi (art. 12.1, lettera a) e conflitto tra marchi che si vuole registrare e un segno già noto come ditta²⁹, denominazione o ragione sociale³⁰, insegna³¹ o nome a dominio³² usato nell'attività economica di terzi (CPI, art. 12.1 lettera b).

Per quanto riguarda il primo ordine di conflitto, la presenza di un marchio non registrato anteriore costituisce un impedimento alla registrazione di un marchio successivo simile o identico solo quando il marchio non registrato è già noto sul mercato. Con il termine "noto" intendiamo una notorietà minimale, distinta sia da quella massimale del marchio che gode "di rinomanza/notorietà" vista nella categoria dei marchi celebri, sia da quella transnazionale del marchio "notoriamente conosciuto" dell'articolo 6-bis della *Convenzione di Parigi*. Il requisito per accedere alla notorietà minimale è l'uso del marchio di una certa intensità: il volume dei prodotti su cui il marchio è stato apposto non deve cioè essere irrilevante, né la durata dell'impiego

²⁹ "Ditta: (art. 2563-2566 c.c.), è il nome sotto cui l'imprenditore esercita l'impresa; essa deve caratterizzarsi per la verità (ossia deve contenere almeno il cognome o la sigla dell'imprenditore) e la novità (con indicazioni idonee a differenziarla quando può ingenerare confusione tra i consumatori). In caso di più soggetti che utilizzino la stessa ditta, prevale l'imprenditore che per primo ha proceduto all'iscrizione della stessa presso il registro delle imprese. La ditta può essere originaria (formata dall'imprenditore che la utilizza) o derivata (successivamente trasferita insieme all'azienda). La ditta non può essere trasferita separatamente dall'azienda: nel caso di trasferimento tra vivi, la ditta non passa all'acquirente senza il consenso dell'alienante; nel caso di trasferimento *mortis causa*, si trasmette al successore salva diversa disposizione testamentaria." Colangeli, 2004, p. 15.

³⁰ "Denominazione o ragione sociale: nome sotto il quale le società di capitali esercitano la loro attività. Ferma restando la necessità di includere in entrambe l'indicazione del rapporto sociale (S.n.c., S.a.s., S.r.l.), diverse sono le regole che disciplinano il contenuto della ragione sociale da quelle che governano la scelta della denominazione sociale: solo la prima deve contenere il nome di uno o più soci [...], mentre la seconda può essere di pura fantasia. [...] Come la ditta, anche la ragione e la denominazione devono rivestire carattere di novità rispetto ai segni distintivi già utilizzati dai concorrenti ed essere rispettose del buon costume e dell'ordine pubblico." Colangeli, 2004, p. 202.

³¹ "Insegna: l'art. 2568 c.c. estende la disciplina della ditta anche per l'insegna 8segno distintivo dei locali in cui l'impresa è esercitata) per la quale è richiesto il requisito della novità e della originalità. In caso di più soggetti che utilizzino la stessa insegna, prevale l'imprenditore che per primo ne abbia fatto uso (non essendo prevista l'iscrizione della stessa)." Colangeli, 2004, p. 15.

³² "[...] il nome a dominio, ovvero il segno che contraddistingue un sito web, che può assumere rilievo come segno distintivo d'impresa se attraverso il sito venga svolta attività economica." Auteri *et al.*, 2012, p. 109.

deve essere istantanea o sporadica. Una disciplina diversa si applica al marchio che di fatto non supera una certa soglia territoriale e/o gode di notorietà puramente locale (CPI, art. 12.1, lettera a). Esso è soggetto al cosiddetto “preuso locale” e non costituisce impedimento a una successiva registrazione nazionale o comunitaria. Il marchio preusato non potrà agire al di fuori della zona in cui era noto al momento del deposito successivo, mentre il registrante potrà impiegare il segno anche in tale zona (Auteri *et al.*, 2012).

L’esigenza di regolare il secondo tipo di conflitto nasce in quanto, nella pratica, i confini fra i diversi segni distintivi, ovvero il marchio, la ditta e l’insegna, non sono ben definiti. Si delinea così come impedimento alla registrazione la circostanza che al momento del deposito il segno sia identico o simile ad un segno già noto come ditta, denominazione sociale, insegna e nome a dominio usato nell’attività economica da altri a condizione che ricorra il rischio di confusione. E’ questo il principio legislativo dell’unitarietà dei segni distintivi, secondo il quale il rischio di confusione non si produce solo nel caso di interferenza fra segni distintivi di tipo omogeneo, per esempio tra marchi, ma anche fra segni distintivi di tipo inverso, quali un marchio e una ditta. Anche in questo caso la notorietà di uno dei segni deve superare determinati parametri quantitativi ed esibire un tasso minimo di affermazione commerciale al fine di avere efficacia invalidante. Quanto alla disciplina della coesistenza del marchio successivamente registrato con il segno di preuso locale, le regole sono identiche a quelle considerate nel precedente paragrafo, ovvero quest’ultimo potrà continuare ad agire nella zona in cui è già noto, concorrendo con i prodotti o servizi del marchio successivamente registrato, non potendo però uscire da quei confini.

Con quest’ultimo caso, abbiamo terminato l’analisi di una lunga serie di conflitti fra un diritto anteriore e una registrazione successiva. Rimane da menzionare un ultimo particolare: se in questi conflitti si applicassero appieno i principi in materia di nullità, il secondo segno resterebbe esposto all’azione di nullità senza limiti di tempo ai sensi dell’articolo 1422 del Codice Civile. Tale soluzione provocherebbe però molti inconvenienti: il titolare del segno anteriore potrebbe decidere di agire solo quando il segno successivo si sia accreditato sul mercato, per eliminarlo e acquisirne la clientela;

e gli stessi consumatori, avendo imparato a differenziare i due segni, resterebbero disorientati se il secondo marchio scomparisse dal settore per essere rimpiazzato dal primo. Per questi motivi, l'articolo 28 del CPI stabilisce che il marchio posteriore registrato trova convalida, salvo che esso non sia stato depositato in malafede, se il titolare di un segno anteriore confliggente ne tollera l'uso per cinque anni dal momento in cui ne viene a conoscenza. Nello stesso articolo si legge che, dopo la convalida, il diritto del titolare del segno anteriore non si estingue, tuttavia non gli conferisce più la facoltà di opporsi all'uso del marchio successivo ormai convalidato. La convivenza dei due segni si dovrebbe stabilizzare nel tempo così da comportare un rischio di confusione relativamente basso per i consumatori. Se uno tra i titolari dei due marchi ne facesse però uso in modo confusorio o decettivo, si esporrebbe al rischio di essere ritenuto responsabile di atti di concorrenza sleale (art. 21.2) o di perdere il proprio diritto al marchio per decettività sopravvenuta (art. 14.2, lettera b).

Infine, la registrazione del marchio può interferire con diritti che terzi abbiano acquisito sul segno non in forza del suo impiego in funzione distintiva, ma ad altro titolo: il ritratto di una persona può essere registrato come marchio solo con il consenso dell'interessato o, dopo la sua morte, dei congiunti indicati dalla legge (art. 8.1); i nomi di persona diversi da quelli di chi chiede la registrazione possono essere registrati come marchi, purché il loro uso non sia tale da ledere la fama, il credito o il decoro di chi ha diritto di portare tali nomi (art. 8.2); i nomi di persona, segni usati in campo artistico, letterario, scientifico, politico o sportivo, le denominazioni e sigle di manifestazioni e quelle di enti e associazioni non aventi finalità economiche, nonché gli emblemi caratteristici di questi, se notori, possono essere registrati o usati come marchio solo dall'avente diritto o con il consenso di questi (art. 8.3); i segni il cui uso violerebbe il diritto d'autore, di proprietà industriale, o altro diritto esclusivo di terzi possono essere registrati solo con il consenso del titolare o dei congiunti indicati dalla legge (art. 14.1, lettera c). Inoltre, l'entrata in vigore del Codice ha legittimato chiunque, anche chi non è titolare di impresa, chi non si propone di utilizzare direttamente il segno sul mercato, o chi non intende far proprio il valore d'uso del segno bensì quello di scambio, alla registrazione di un marchio. L'intento di queste

nuove regole è quello di consentire l'appropriazione del marchio anche da parte di chi non ha investito risorse nell'affermazione del segno sul mercato, bensì nella sua creazione e nel suo lancio pubblicitario. Il rischio, però, è che di questo principio possano valersi anche terzi che hanno solo il merito di avvedersi per primi del potenziale promozionale insito in un segno, senza avere titolo ad esso. Per ovviare a questo pericolo, il Codice ha inserito all'articolo 118 la possibilità di rivendicare il marchio nei casi in cui chi abbia depositato la domanda di registrazione sia soggetto diverso da quello a cui ne spetta il diritto. Quest'ultimo ha due opzioni: distruggere il titolo del non avente diritto o ottenerne l'intestazione.

Infine, la disposizione di registrazione in malafede è presidiata da sanzioni di nullità sia nel diritto interno all'articolo 25.1, lettera b) del CPI, sia nel diritto comunitario all'articolo 52.1, lettera b) del RMC, concentrandosi però su aspetti diversi. Nel diritto comunitario, la sanzione di nullità è assoluta, ovvero riguarda un vizio intrinseco del segno o ragioni di ordine generale che la rendono insuperabile. Essa garantisce la correttezza della lotta concorrenziale, poiché si concentra sugli usi distorti e anticoncorrenziali del marchio, per esempio l'accaparramento da parte di un unico soggetto di un numero eccessivo di segni non tanto per farne uso, quanto allo specifico fine di privarli alla concorrenza. Invece, la sanzione di nullità del Codice è perlopiù relativa, cioè riguarda un terzo e i diritti anteriori che egli può vantare sul segno, potendo dunque essere superata per mezzo del consenso di tale soggetto. Essa è azionabile solo dall'interessato che vede terzi appropriarsi consapevolmente del suo segno. Come visto nel paragrafo precedente, il legittimo proprietario del segno può scegliere di annullare il titolo del non avente diritto o ottenerne l'intestazione. Tuttavia, nulla vieta alla norma nazionale di attribuirsi anche l'interpretazione comunitaria del divieto di registrazione in malafede, configurando, in questa seconda prospettiva, un caso di nullità assoluta (Auteri *et al.*, 2012).

Segue ora l'analisi delle cause di decadenza della registrazione.

La volgarizzazione riguarda un marchio, dotato di capacità distintiva al momento della registrazione, che assume progressivamente una denominazione generica o che perde la propria capacità distintiva (CPI, art. 13.4). Alcuni esempi di

marchi volgarizzati sono *Biro, Scotch, Jeep, Bikini, Cellophane e Premaman*, ma anche marchi non denominativi, come una particolare forma di chitarra inizialmente distintiva poi generalizzata (*Breve guida alla tutela della proprietà industriale, 2008*). Grazie all'entrata in vigore del Codice, il marchio non decade più per il semplice fatto che il segno sia diventato denominazione generica, poiché ciò non avrebbe tenuto conto di fattori influenti quali il comportamento dei concorrenti, le convenzioni linguistiche diffuse tra gli utilizzatori del bene o l'inerzia del titolare; il ruolo decisivo per la decadenza del marchio è ora giocato dall'attività o inattività del titolare del marchio. La sua attività dovrà concentrarsi sul tenere distinti il nome generico che designa il prodotto dal segno che individua il prodotto specifico del titolare. Per evitare la decadenza per inattività, invece, il titolare dovrà impegnarsi a perseguire i contraffattori.

La decadenza per non uso prevede la perdita del diritto al marchio se esso non è stato soggetto di uso effettivo per un periodo ininterrotto di cinque anni a partire dalla registrazione o se tale uso sia successivamente stato sospeso per più di cinque anni (art. 24). A fondamento della norma sta l'esigenza di impedire fenomeni di accaparramento dei marchi. Il termine "uso effettivo" non comprende un uso limitato quantitativamente e temporalmente al solo fine della conservazione del diritto e dell'elusione della norma, e nemmeno un uso pubblicitario, salvo che esso non si riferisca ad un prodotto disponibile sul mercato o quantomeno in fase di apprestamento (Auteri *et al.*, 2012). Il Codice prevede tuttavia motivi legittimi per la mancata utilizzazione del marchio, tra i quali cause indipendenti dalla volontà del titolare o scelte di politica aziendale che abbiano riscontri esterni, per i quali il marchio non decade. La decadenza per non uso può godere di una particolare forma di riabilitazione, qualora il titolare inizi o riprenda l'uso del marchio in un momento successivo alla scadenza del periodo quinquennale di non uso, ma anteriore di almeno tre mesi alla proposizione di una domanda di accertamento della decadenza (art. 24.3). La riabilitazione non è infatti concessa se il titolare effettua i preparativi per l'inizio o per la ripresa dell'uso del marchio solo dopo aver saputo che sta per essere proposta la

domanda o l'eccezione di decadenza. Tale riabilitazione non può pregiudicare i diritti acquistati sul marchio da terzi con il deposito o con l'uso.

Secondo la decadenza per decettività sopravvenuta, il marchio decade altresì se esso diviene idoneo ad indurre in inganno il pubblico, in particolare circa la natura, la qualità o la provenienza dei prodotti o servizi, a causa del modo e del contesto in cui viene utilizzato da parte del titolare o con il suo consenso (art. 14.2, lettera a). Un esempio di decettività sopravvenuta riguarda il marchio che, all'insaputa del pubblico interessato, inizia a contrassegnare beni di livello qualitativamente inferiori rispetto a quelli originari.

Altre ipotesi di decadenza riguardano marchi divenuti contrari alla legge, all'ordine pubblico o al buon costume in un momento successivo alla registrazione (art. 14.2, lettera b) o marchi che, per omissione da parte del titolare, mancano dei controlli previsti dalle disposizioni regolamentari sull'uso del marchio collettivo (art. 14.2, lettera c).

6. IL CASO “POPEYE” E LE SUE POSSIBILI CONSEGUENZE SUL DESTINO DEL CHARACTER “MICKEY MOUSE”

In questo capitolo si analizzerà una vicenda che dal 2009 è oggetto di studio per tutti coloro interessati o coinvolti nel mondo della proprietà intellettuale: il caso “Popeye”, il quale vede come protagonista l’omonimo personaggio, conosciuto in Italia con il nome di Braccio di Ferro, che influenzerà il destino di diversi personaggi animati, *in primis* Mickey Mouse, cioè Topolino. Il diritto d’autore di Popeye è scaduto in Europa, ma non negli Stati Uniti e, poiché in un futuro prossimo il *copyright* di Mickey Mouse scadrà prima negli Stati Uniti e successivamente in Europa, la *Walt Disney Company* è particolarmente attenta agli sviluppi di questo caso.

Ai fini di una maggiore comprensione, si è ritenuto opportuno fare precedere all’analisi del caso “Popeye” un resoconto delle numerose estensioni del *Copyright Act* statunitense, l’ultima delle quali ha sancito la differenza evidente tra la durata del *copyright* statunitense e quella del diritto d’autore europeo, che è anche la causa principale dell’intera vicenda. Inoltre, poiché uno degli scopi dell’ultima estensione era proteggere ulteriormente Mickey Mouse dal pubblico dominio, una breve introduzione sul personaggio segue il resoconto delle estensioni. Il capitolo si conclude, infine, con un paragrafo interamente dedicato al caso “Popeye”. Le immagini dei personaggi animati più rilevanti di cui si scrive nel presente capitolo sono presenti in Appendice B.

La versione originale del *Copyright Act* statunitense, risalente al 1790, prevede una protezione di 14 anni a partire dalla prima pubblicazione, estendibili ad altri 14 in caso di sopravvivenza dell’autore. Il primo ampliamento avviene nel 1831 quando si aggiungono altri 14 anni ai 28 (14+14) già previsti, arrivando così a un totale di 42 anni di tutela a partire dalla prima pubblicazione. Nel 1909 si amplia il *Copyright Act* una seconda volta aggiungendo altri 14 anni ed elevando così la durata della tutela a 56 anni (28+28) dalla data di pubblicazione dell’opera. Nel 1976, la durata del diritto d’autore cambia di nuovo e in modo sostanziale: si allunga fino a 50 anni dalla morte dell’autore o 75 anni dalla data di pubblicazione. Tale delibera garantisce un’estensione retroattiva anche a opere registrate prima della sua entrata in vigore, tra le quali il cortometraggio *Steamboat Willie* del 1928, considerato il leggendario

esordio di Mickey Mouse, il quale sarebbe altrimenti entrato nel pubblico dominio nel 1984.

L'ultima estensione è avvenuta nel 1998 con il *Copyright Term Extension Act* (CTEA), la quale ha aggiunto altri 20 anni alla durata dei diritti d'autore delle opere prodotte negli Stati Uniti dopo il 1923, portandola così a 70 anni dalla morte dell'autore o rispettivamente a 95 o 120 anni dalla data di pubblicazione o creazione a seconda del termine che scade per primo.

Il *Copyright Term Extension Act* è noto al pubblico con due nomi differenti: *Sonny Bono Copyright Term Extension Act*, in onore del politico e cantautore californiano che sostenne con forza il disegno di legge, morendo prima di vederlo approvato; e *Mickey Mouse Protection Act*, in quanto a fare *lobbying* sui legislatori del Congresso fu soprattutto il gruppo della *Walt Disney Company*, il quale vedeva avvicinarsi la scadenza dei diritti di *copyright* sul cortometraggio *Steamboat Willie* prevista per il 2003.

Volendo privare il pubblico del libero utilizzo del personaggio di Mickey Mouse, il gruppo Disney sembra dimenticare che lo stesso fondatore Walt Disney aveva giovato, nella maggior parte dei suoi lungometraggi, della minore durata del *copyright* in vigore precedentemente all'estensione del 1976. Utilizzando e modificando idee di terzi, egli aveva così creato una forma di creatività e di utilizzo collettivo della cultura con lo scopo di creare qualcosa di diverso rispetto all'opera originale, ma pur sempre dipendente da essa (Greco, 26/11/2012). Un esempio tra tanti è il film animato "Il libro della giungla" del 1967, tratto dall'omonimo romanzo di Kipling del 1894, il cui *copyright* era dunque ormai scaduto da 17 anni.

Secondo il *Center for Responsive Politics*, un'organizzazione indipendente non-profit che permette di tracciare il finanziamento ai partiti da parte di individui o lobby, tra il 1997 e il 1998 il gruppo Disney ha donato la generosa somma di 6,3 milioni di dollari alla raccolta fondi per la campagna di rielezione di Bill Clinton, il quale, da Presidente rieletto, approverà il *Copyright Term Extension Act* il 27 ottobre 1998 (Springman, 05/03/2002). L'approvazione dell'estensione non pare tuttavia dovuta solamente alle pressioni dell'industria dell'intrattenimento: il Congresso sostiene

infatti che essa sia un'azione volta all'interesse pubblico, con il fine di promuovere il commercio internazionale di opere creative armonizzando la legge statunitense a quella europea, la quale, con la *Direttiva 93/98/CEE* del 1993, ha fissato la durata dei diritti d'autore a 70 anni dalla morte dello stesso.

Al contrario dell'estensione del 1976, che non suscita alcuno scalpore in un pubblico ancora poco consapevole del significato della proprietà intellettuale, l'estensione del 1998 fa invece molto discutere. Gli oppositori alla sua approvazione sostengono che essa sia una minaccia non solo verso la libertà di parola, ma anche verso l'avanzamento scientifico e culturale e perciò contraria all'articolo 1, sezione 8, della Costituzione³³; i sostenitori di tale estensione ne deducono invece un rafforzamento alla stessa libertà di pensiero, in quanto essa incoraggia alla creatività piuttosto che all'appropriazione di sforzi altrui.

Dennis Karjala, docente alla *Arizona State University*, è considerato l'oppositore principale all'approvazione di questa legge. Data l'ampia maggioranza di voti a favore del CTEA nel Congresso, nel 1993 Karjala cerca di mobilitare il pubblico generale, presentando al *Copyright Office* di Washington una lettera di opposizione firmata da diversi eminenti accademici. Successivamente, a un passo dall'approvazione della legge nel 1995, Karjala decide di cercare alleati nei potenti gruppi dei bibliotecari e degli storici. Nonostante i suoi sforzi, il *Copyright Term Extension Act* viene comunque approvato il 27 ottobre del 1998.

La retroattività prevista dalla nuova legge, che ha perciò effetto su tutte le opere protette dal 1923, spinge l'editore online Eric Eldred, specializzato nella pubblicazione di opere entrate nel pubblico dominio, a presentare ricorso l'11 gennaio 1999. Nel processo *Eldred v. Ashcroft*, Eldred è rappresentato da Lawrence Lessig, allora docente alla *Harvard Law School*, il quale riesce ad attirare l'interesse del pubblico e ad avere il supporto di alcuni dei più illustri economisti americani, tra i quali personalità insignite del premio Nobel come il fondatore del pensiero monetario Milton Friedman (1912-2006), il pioniere del rapporto tra diritto di proprietà e

³³ "The Congress shall have Power To [...] promote the Progress of Science and useful Arts, by securing for limited Times to Authors and Inventors the exclusive Right to their respective Writings and Discoveries; [...]". The United States Constitution, 2014.

funzionamento dell'economia Ronald Coase (1910-2013) e l'iniziatore della teoria dell'equilibrio economico e del benessere Kenneth Arrow (1921-oggi). Nonostante il sostegno di tali personalità e del pubblico, il 15 gennaio 2003 la Corte Suprema si pronuncia a sfavore di Eldred confermando la validità del *Copyright Term Extension Act*.

Relativamente al tentativo del collega giurista Lessig, Karjala (2014) scrive nell'introduzione al sito dal lui curato e intitolato "*Opposing Copyright Extension. A forum for information on Congress's recent extension of the term of copyright protection and for promoting the public domain*":

"Everyone should be grateful to the efforts of Stanford Law professor Lawrence Lessig, who was the lynchpin in the constitutional challenge, supplying immeasurable amounts of his time, money, and extraordinary talent to the cause. Although the effort was ultimately unsuccessful, he succeeded in bringing the issue before the public, which I was wholly unable to do when the bill was being considered by Congress. If we are vigilant, we MAY be able to stop the rent-seeking special interests the next time they seek to line their own pockets at the expense of our cultural development."

Nonostante la *Motion Picture Association of America*, ovvero l'associazione che rappresenta i sei principali studi cinematografici di Hollywood (*Walt Disney Studios, Sony Pictures Entertainment, Paramount Pictures, 20th Century Fox, Universal Studios e Warner Bros.*), si sia rifiutata di lasciare dichiarazioni riguardo a una possibile nuova richiesta di estensione della durata della tutela, la maggior parte degli esperti in materia ritiene che gli interessi in gioco siano così alti da rendere una rinnovata offensiva da parte delle lobby cinematografiche quasi inevitabile (Lee, 25/10/2013). Questa volta, però, gli oppositori a un'ulteriore estensione potranno beneficiare sia di un maggiore sostegno da parte del pubblico, animato da *Eldred v. Ashcroft* e da efficaci azioni di sensibilizzazione mediatiche, sia di migliori argomentazioni e prove risultanti

dalla proliferazione di studi accademici a riguardo che hanno reso accessibile anche al lettore comune l'analisi dei costi di un *copyright* più lungo.

L'azione di sensibilizzazione che ha avuto più successo ha avuto luogo il 18 gennaio 2012, quando la celebre enciclopedia online *Wikipedia* ha oscurato tutte le sue pagine per protestare contro due proposte di legge volte a una maggiore protezione del diritto d'autore online: il *Preventing Real Online Threats to Economic Creativity and Theft of Intellectual Property Act (Protect IP Act o PIPA)* e il *Stop Online Piracy Act (SOPA)*. Entrambe le proposte di legge prevedono un inasprimento dei provvedimenti del *Digital Millennium Copyright Act*³⁴ attualmente in vigore e riguardanti siti web accusati di pirateria, contraffazione di prodotti, diffusione o facilitazione delle infrazioni del diritto d'autore.

Non è solamente la *Wikimedia Foundation*, ovvero la struttura che supporta tutti i progetti "wiki", quali *Wikipedia* o *Wiktionary*, a ritenere che questi disegni di legge siano una seria minaccia per la libertà di espressione in Internet: molti altri giganti del Web, come il motore di ricerca *Google*, il sito di condivisione di fotografie *Flickr* e il sito di *social news* *Reddit*, insieme a varie organizzazioni per i diritti umani (*Human Rights Watch*, Reporter Senza Frontiere) e per i diritti digitali e la libertà di parola (*Electronic Frontier Foundation*) hanno partecipato alle proteste. Inoltre, oltre tre milioni di persone hanno espresso il proprio dissenso attraverso i propri rappresentanti in Congresso (Colò, 04/11/2013). Le numerose proteste hanno raggiunto l'obiettivo di posticipare il voto per l'approvazione di tali proposte a data da destinarsi.

Un esempio di studio accademico che ha invece reso il lettore comune consapevole degli effetti di una possibile estensione del *copyright* ancora più lungo comporterebbe, è quello di Paul Heald, docente alla *University of Illinois College of Law*, che nel 2013 pubblica *"How Copyright Makes Books and Music Disappear (and*

³⁴ "Il Digital Millennium Copyright Act (DMCA) è una legge degli Stati Uniti d'America sul copyright che implementa i due trattati del 1996 dell'Organizzazione Mondiale per la Proprietà Intellettuale. Il DMCA rende illegali la produzione e la divulgazione di tecnologie, strumenti o servizi che possano essere usati per aggirare le misure di accesso ai lavori protetti dal copyright [...] ed inoltre criminalizza l'elusione di un dispositivo di controllo d'accesso, anche quando non vi sia un'effettiva violazione del diritto d'autore. Prevede altresì un inasprimento delle pene per la violazione del copyright infringement in Internet." http://it.wikipedia.org/wiki/Digital_Millennium_Copyright_Act.

How Secondary Liability Rules Help Resurrect Old Songs)” riguardante la disponibilità di libri pubblicati negli ultimi 200 anni presente nella libreria online dell’azienda di commercio elettronico statunitense *Amazon.com, Inc.*. Sorprendentemente, lo studio mostra che la disponibilità di copie di libri stampati dal 1890 al 1920 è maggiore rispetto a quella di libri più recenti stampati dal 1923 a oggi: i libri pubblicati nel primo periodo sono infatti ormai di pubblico dominio e chiunque è libero di ripubblicarli; al contrario, i libri pubblicati nel secondo periodo sono oggetto dell’estensione del 1998 e quindi ancora protetti dal *copyright*. Di conseguenza, la maggior parte degli editori rinuncia alla ristampa di questi libri perché essa comporterebbe un ingente investimento di tempo e denaro nella ricerca del detentore dei diritti e nella negoziazione della cessione di licenza con quest’ultimo. Anche prendendo in considerazione il fatto che su *Amazon.com* ogni classico pubblicato prima del 1923 conta in media quattro copie di case editrici concorrenti, che potrebbe quindi essere il motivo della maggiore disponibilità di copie di questo primo periodo, Heald ritiene che il risultato della ricerca non cambi, perché tale numero si bilancia con il sensibile aumento delle pubblicazioni annuali verificatosi nel corso del XX secolo. Nonostante questo aumento, i libri pubblicati dal XX secolo in avanti risultano ugualmente difficili da reperire una volta fuori catalogo e ciò a causa dell’estensione della legge sul *copyright*.

6.1 L’ESORDIO DI MICKEY MOUSE: STEAMBOAT WILLIE

Uscito negli Stati Uniti il 18 novembre 1928, *Steamboat Willie* è un cortometraggio animato diretto da Walt Disney (1901-1966) e Ub Iwerks (1901-1971) per la *Walt Disney Studios*, fondata nel 1923 col nome di *Disney Brothers Cartoon Studio* dai fratelli Disney: Walt, responsabile della parte creativa, e Roy (1893-1971), che si occupa invece della gestione economica. Conosciuta attualmente con il nome di *Walt Disney Company*, essa è la più grande azienda a livello mondiale nel campo dei media e dello spettacolo e leader assoluta del mercato dell'intrattenimento per l'infanzia.

Steamboat Willie è considerato il debutto di Mickey Mouse e della sua fidanzata Minnie, nonostante in realtà sia il terzo film che vede Mickey nelle vesti di protagonista. Esso è però il primo ad essere distribuito, in quanto i precedenti film muti prodotti nel 1928, *Plane crazy* (L'aereo impazzito) e *The Gallopin' Gaucho* (Topolino gaucho), non erano riusciti a impressionare il pubblico e ad ottenere un distributore. Il successo di *Steamboat Willie* è dovuto in gran parte alla scelta di Walt Disney di aggiungere il sonoro al cartone animato attraverso il sistema *Phonofilm*, il quale permette di sincronizzare completamente e per la prima volta l'audio alle azioni dei personaggi, raccogliendo così un ampio consenso della critica per la sua innovatività.

Il cortometraggio racconta le peripezie del mozzo Mickey Mouse sul battello a vapore capitanato da Peg-Leg Pete (Pietro Gambadilegno), che, ora come allora, veste i panni dell'antagonista di Topolino. La storia è una parodia del film *Steamboat Bill Jr* (Io...e il ciclone) del 1928, che racconta le avventure di un giovane minuto, William Jr., che vive all'ombra dell'imponente padre Steamboat Will, capitano di un battello fluviale di una città non identificata. Il giovane darà prova del suo coraggio portando in salvo il padre e l'imbarcazione durante un tremendo ciclone che investe l'intera città. Il titolo originale del film, *Steamboat Bill Jr.*, dal quale ha origine anche il titolo del cortometraggio, è un riferimento alla canzone "*Steamboat Bill*", composta da Arthur Collins nel 1911 e fischiettata da Mickey Mouse nella sequenza iniziale del cortometraggio.

Inizialmente, le sembianze di Mickey Mouse sono del tutto simili a quelle di Oswald the Lucky Rabbit (Osvaldo il Coniglio Fortunato), un personaggio creato dagli stessi Disney e Iwerks per lo studio cinematografico *Universal Pictures* nel 1927. Oswald diventa in breve tempo un'icona popolare, segnando il primo grande successo di Disney, il quale nel 1928 chiede al produttore Charles Mintz una quota maggiore di guadagni su ogni film di Oswald. Mintz, tuttavia, a conoscenza delle difficoltà economiche di Disney e perciò convinto che egli avrebbe accettato qualsiasi condizione, gli annuncia non solo di volergli ridurre la quota versata, ma vuole anche che abbassi i costi di produzione. Il disegnatore rifiuta l'offerta e perde i diritti su

Oswald che diventa così di proprietà della *Universal*. Offeso dal comportamento di Mintz, Walt Disney inizia immediatamente a lavorare insieme al collega Iwerks ai tratti di un nuovo personaggio che possa superare il successo ottenuto dal coniglio fortunato: Mickey Mouse per l'appunto.

Grazie all'estensione del *Copyright Act* ottenuta nel 1998, Mickey Mouse resterà protetto dal *copyright* fino al 2023, data per la quale il gruppo Disney, consapevole che un eventuale tentativo di estendere nuovamente il *copyright* non sarà facile come in passato, spera di aver ottenuto rassicurazioni certe dalla gestione del caso "Popeye".

6.2 IL CASO "POPEYE"

Popeye the Sailor, in italiano Braccio di Ferro, è stato creato dal fumettista statunitense Elzie Crisler Segar (1894-1938) nel 1929. Dopo un corso di disegno per corrispondenza, nel 1916 Segar riesce ad ottenere la pubblicazione di una trasposizione a fumetti delle comiche di Charlie Chaplin (*Charlie Chaplin's Comic Capers*) sul quotidiano *The Chicago Herald*, alla quale segue una tavola domenicale dal titolo *Barry tho Boob*. Il suo talento viene presto notato dal magnate della stampa americana William Randolph Hearst, fondatore nel 1877 di uno degli attuali conglomerati mediatici più grandi al mondo, la *Hearst Corporation*, a cui appartiene la *King Features Syndicate*, una grande azienda di distribuzione di strisce a fumetti, colonne editoriali, rompicapo e altri giochi a oltre cinquemila giornali in tutto il mondo e licenziante dell'utilizzo dei personaggi di cui è proprietaria.

Assunto alla *King Features Syndicate* di New York, nel 1919 Segar crea la serie a fumetti *The Thimble Theatre* per il quotidiano *New York Journal*. La serie vede inizialmente come protagonisti la famiglia Oyl composta dai figli Olive (Olivia, futura fidanzata di Braccio di Ferro), Castor (Dante Bertolio) e i genitori Cole e Nana Oyl, mentre il marinaio Popeye vi farà il suo ingresso dieci anni dopo. All'interno della striscia del 17 gennaio 1929, Castor Oyl è in cerca di un equipaggio che lo possa accompagnare durante un lungo viaggio in mare, trovando tutto ciò di cui necessita in

un unico marinaio: Popeye per l'appunto. Al marinaio è infatti sufficiente trangugiare una scatola di spinaci per acquistare una forza sovraumana e sconfiggere qualsiasi nemico.

Popeye, che sarebbe dovuto scomparire dalle strisce una volta portata a termine la missione in mare, diventa ben presto un'icona per la classe operaia, che vede in lui un eroe umano capace di strappare un sorriso e ridare speranza ai tempi della grave crisi economica esplosa successivamente al crollo di Wall Street del 29 ottobre 1929. Grazie alle tante richieste dei lettori, il marinaio diventa dunque il personaggio principale della serie *The Thimble Theater*, ottenendo rapidamente un successo tale da risultare più popolare di Mickey Mouse nel suo debutto al cinema nel 1933 con il cortometraggio animato *Betty Boop Meets Popeye the Sailor*. Dopo la morte prematura di Segar nel 1938, Popeye continua a esistere sia sulla carta stampata grazie ai disegnatori Bud Sagendorf e Hy Eisman, sia sul piccolo e grande schermo, dove, oltre a numerose serie di cartoni animati, nel 1980 diventa protagonista del film *Popeye - Braccio di ferro* prodotto proprio dalla *Walt Disney Company*.

Popeye è divenuto un caso di studio nel mondo della proprietà intellettuale in quanto il diritto d'autore sul personaggio è scaduto in Europa, ma non negli Stati Uniti. In Europa, infatti, il diritto d'autore del personaggio è scaduto 70 anni dopo la morte dell'autore (1938), mentre negli Stati Uniti esso scade 95 anni dopo la prima pubblicazione poiché, essendo stato disegnato da Segar per la *King Features Syndicate*, Popeye è considerato un *work for hire*. L'1 gennaio del 2009 è dunque scaduto in Europa il diritto d'autore sulle immagini di Braccio di Ferro e chiunque nel Vecchio Continente può creare oggetti di *merchandising*, nuove storie o qualunque altro prodotto usando l'immagine del marinaio creata nel 1929. Non è tuttavia possibile utilizzarne il nome o associare quest'ultimo all'immagine del personaggio, in quanto "Popeye" è un marchio³⁵ di proprietà della *King Features Syndicate*. Mark Owen, specialista in consulenza in proprietà intellettuale dello studio legale londinese Harbottle & Lewis, spiega sul quotidiano *Daily Telegraph* (*Popeye's copyright to expire in January, 30/12/2008*):

³⁵ I diversi marchi "Popeye" in possesso della King Features Syndicate sono visibili sul sito della WIPO al seguente link: <http://www.wipo.int/branddb/en/index.jsp>.

“The Segar drawings are out of copyright, so anyone could put those on T-Shirts, posters and cards and create a thriving business. If you sold a Popeye toy or Popeye spinach can, you could be infringing the trademark.”

L’industria di Popeye, che spazia da libri, giocattoli, videogiochi a una catena di fast-food e lattine di spinaci, frutta annualmente alla *King Features Syndicate* 1,5 miliardi di sterline (Kuncewicz, 13/05/2010) in cessioni di licenze ed è perciò indubbio che l’azienda tenterà di impedire con ogni mezzo a sua disposizione il libero utilizzo del personaggio.

Negli Stati Uniti, invece, i diritti d’autore su Popeye scadranno l’1 gennaio 2024. Popeye non sarà tuttavia il primo personaggio animato del XX secolo a diventare un bene collettivo oltreoceano, in quanto Mickey Mouse lo precederà nel 2023. In Europa, invece, il libero utilizzo del topo più famoso al mondo è atteso per il 2036, ricordando che anche in questo caso il suo utilizzo sarà limitato dai vari marchi³⁶ di cui è proprietaria la *Disney Enterprises, Inc.*. Nel 2027 seguirà Betty Boop, apparsa per la prima volta nel 1932 e di proprietà dei *Fleischer Studios, Inc.* appartenenti alla *Hearst Corporation*, mentre nel 2033 diventeranno di dominio pubblico sia Bugs Bunny (*Warner Bros.*) che Superman (*DC Comics* del gruppo *Warner Bros.*), entrambi del 1938. Per questo motivo l’evolversi della situazione di Popeye in Europa è molto interessante non solo per il gruppo Disney, ma anche per tutti quegli studi cinematografici che in un futuro ormai prossimo vedranno entrare i loro personaggi nel pubblico dominio.

Si suppone che se la *King Features Syndicate* sarà in grado di limitare gli utilizzi del personaggio Popeye attraverso un’attenta gestione dei suoi marchi, è probabile che tali colossi dell’intrattenimento non cercheranno a tutti i costi di estendere nuovamente la durata del *copyright*. Si determinerà così un confine sempre più labile tra diritto d’autore e marchio, originariamente creati per scopi ben distinti: il *copyright*

³⁶ Anche i marchi “Mickey Mouse” di proprietà della Disney Enterprises, Inc. sono visibili sul sito della WIPO al seguente link: <http://www.wipo.int/branddb/en/index.jsp>.

nasce infatti per incentivare la produzione di opere creative e artistiche, mentre il marchio aiuta da un lato il consumatore a distinguere prodotti e servizi concorrenti e dall'altro l'impresa a salvaguardare la propria reputazione.

Sulla carta, la differenza tra questi due concetti di proprietà intellettuale appare chiara, ma nella pratica essa non è così ovvia: si pensi all'esempio citato da Owen che riguarda, in Europa, l'uso legittimo dell'immagine di Popeye su una maglietta rispetto a quello illegittimo della stessa immagine su un barattolo di spinaci. In un'eventuale causa tra l'impresa produttrice di barattoli di spinaci che raffigurano Popeye in etichetta e la *King Features Syndicate*, proprietaria di tale marchio, quest'ultima non potrà appellarsi al rischio di confusione tra i due utilizzi, trattandosi di beni o servizi né affini tra loro né provenienti dallo stesso settore (industria alimentare v. industria dell'intrattenimento). La *King Features Syndicate* potrebbe invece accusare l'impresa produttrice di contraffazione di un marchio che gode di rinomanza, dal quale si potrebbe trarre un indebito vantaggio o recarvi pregiudizio. Tale accusa non pare però completamente legittima, in quanto è dubbio che il pubblico generale associ effettivamente l'immagine di Popeye all'azienda *King Features Syndicate*; se tale dubbio fosse fondato, lo stesso marchio perderebbe il suo significato intrinseco e non avrebbe ragione di esistere. Tuttavia, finché non ci saranno sentenze a riguardo, non si saprà quale dei due Popeye, l'opera artistica di pubblico dominio o il simbolo registrato come marchio, avrà la meglio (Silverman, 14/04/2009).

Per verificare la presenza o meno di sentenze, o cause concluse o pendenti, riguardanti il caso "Popeye", abbiamo condotto una ricerca sia nella banca dati³⁷ della Corte di Giustizia dell'Unione Europea (CJEU), sia in quella³⁸ dell'Ufficio per l'Armonizzazione del Mercato Interno (OHIM). Nel formulario di ricerca avanzata di entrambe le banche dati sono stati immessi sia nella barra del nome delle parti sia in quella delle parole del testo le seguenti parole: "King features syndicate", "Hearst corporation", "Popeye", "Sailor man", "Popeye the sailor man" e altre loro possibili combinazioni quali "King", "King features", "Features syndicate", "King syndicate", "Hearst" e "Braccio di ferro".

³⁷ <http://curia.europa.eu/juris/recherche.jsf?language=it>.

³⁸ <https://oami.europa.eu/eSearchCLW/#advanced>.

La ricerca, conclusasi a febbraio 2014, non ha presentato alcun risultato in nessuna delle due banche dati. Un ulteriore controllo effettuato a fine maggio 2014 ha fornito gli stessi risultati.

Sul sito della Corte di Giustizia dell'Unione Europea, "Hearst" è stata l'unica parola a fornire alcuni risultati, i quali tuttavia non sono relazionati a Popeye, ma a conflitti riguardanti altri marchi di proprietà della *Hearst Corporation*, ovvero "Cosmo" della *Hearst Communications Inc. vs "Cosmobelleza"* della *Vida Estética SL* risalente al 27 giugno 2012, e "Cosmopolitan cosmetics" della *Mülhens GmbH & Co. KG vs. "Cosmopolitan"* della *Hearst Corporation* risalente al 3 maggio 2002.

Sul sito dell'Ufficio per l'Armonizzazione del Mercato Interno, invece, "Features syndicate", "Popeye", "Hearst corporation" e "Hearst" sono state le uniche parole a fornire alcuni risultati. "Features syndicate" e "Popeye" hanno fornito entrambe tre risultati, di cui due in comune e riguardanti marchi relazionati a Popeye, ma non a conflitti dovuti alla sua perdita di diritto d'autore in Europa: il primo riguarda infatti il marchio "Olive Oyl" della *King Features Syndicate* e la richiesta di registrazione del marchio "Olive Oil" da parte della *Olive Oil World Trade* avvenuta il 20 giugno del 2005 e conclusosi in data 25 maggio 2009 con l'approvazione della registrazione del secondo marchio; il secondo riguarda il marchio "Popeye" della *King Features Syndicate* e la richiesta di registrazione del marchio "Cropeye" da parte della *Hardi International A/S* avvenuta il 20 gennaio 1998 e conclusosi in data 20 aprile 2000 con l'approvazione della registrazione del secondo marchio. Il terzo risultato della parola "Features syndicate" riguarda invece il conflitto tra il marchio "Betty Boop" della *King Features Syndicate* e "Betty Smith" della *JLB Marketing Inc.* risalente all'1 marzo 2000; mentre il terzo risultato della parola "Popeye" riguarda il conflitto tra il marchio "Tintin" della *Moulinsart S.A.* e il marchio "Tin-tin" della *Balog S.A. – Olla specialites S.A.* risalente al 4 aprile 2005, nel quale Popeye è però menzionato solamente in quanto il suo nome compare in un'effigie insieme al nome del marchio in questione: "*La défenderesse au recours avait répondu sur ce point le 15 septembre 2003 et avait produit un certain nombre de documents dont un article paru dans le JOUET MAG n° 27 exposant qu'une société proposait des jouets en caoutchouc, sifflants, à l'effigie des héros de bandes*

dessinées et dessins animés: «Popeye et Olive, Pif, Tintin et ses amis». (Décision du 4 avril 2005 – R 994/2004-1 – TINTIN / TIN-TIN, Tin-Tin (marque figurative), 04/04/2005).

Le parole “Hearst corporation” e “Hearst” hanno invece fornito rispettivamente quattro³⁹ e ventitre⁴⁰ risultati, tuttavia nessuno di questi è relazionato al marchio Popeye e perciò essi verranno semplicemente elencati nelle rispettive note a piè di pagina.

Tornando al risultato delle nostre ricerche, sembrerebbe dunque che la *King Features Syndicate* stia attualmente riuscendo a mantenere il controllo sull’immagine di Popeye attraverso un’attenta gestione dei propri marchi. Se questa procedura

³⁹ 1) “Crowd control” della *Lotame Solutions Inc. vs. “Crowdcontrol” della Crowd Technologies Limited*: la *Hearst Corporation* è citata a pagina 3 della *Decision on Opposition No B 2 000 191* perchè cliente del servizio “Crowd control”: “[...] the abundant email communication between the opponent and its clients, UK and EU companies such as Tesco, Sky, Hearst Corporation, [...], which collectively constitute a substantial portion of the overall market for the opponent’s goods and services.” (18/10/2013); 2) “Cosmopolitan cosmetics” della *Mülhens GmbH & Co. KG vs. “Cosmopolitan” della Hearst Corporation* (26/07/2001); 3) “Cosmopolitan” della *Hearst Corporation vs. “Cosmoprof” delle Fiere Internazionali Di Bologna – Ente Autonomo* (31/08/2000); 4) “Cosmopolitan” della *Hearst Corporation vs. “Cosmopolitan cosmetics” della Mülhens GmbH & Co. KG* (30/03/2000).

⁴⁰ 1) “Harper’s bazaar” della *Hearst Communications Inc. vs. “Harper’s BAZAAR” della Bazaar International Holdings Limited* (05/11/2013); 2) “Betty Boop” della *Kings Features Syndicate vs. “Betty Smith” della JLB Marketing Inc.* (01/03/2000); 3) “Cosmo” della *Hearst Communications Inc. vs “Cosmoservice” di Maiorana Antonio* (18/04/2013); 4) “Xtreme” della *Hearst Magazines S.L. vs. “X-treme” della X-Treme Video SAS* (28/08/2012); 5) “Betty Boop” della *Hearst Holdings Inc. vs. (Trade mark without text) della Avela Inc.* (10/05/2011); 6) “Cosmo” della *Hearst Communications Inc. vs. “Cosmoestetica” di Maria Grazia Stefania Romano* (28/02/2011); 7) “Cosmobelleza” della *Vida Estética SL vs. “Cosmo” della Hearst Communications Inc.* (30/04/2010); 8) “Cosmo” et al. della *Hearst Communications Inc. vs. “Cosmotiv” della Dr. Grandel GmbH* (25/09/2009); 9) “Cosmopolitan” della *Hearst Communications Inc. vs. “Cosmotiv” della Dr. Grandel GmbH* (11/11/2008); 10) “Engagement factor (Word)”: l’ *Engagement Factor Study* condotto da *Hearst Magazines* nel 2005 è citato a fini statistici (24/09/2008); 11) “Cosmopolitan” dell’*Hearst Communications Inc. vs. “CL Cosmopolitan Life” della Strahlberg & Partners* (11/10/2007); 12) “Just seventeen” della *EMAP Consumer Media Limited vs. “Seventeen” dell’Hearst Communications Inc.* (26/04/2006); 13) “Cosmogirl” et al. dell’*Hearst Communications Inc. vs. “Cosmo Kapta” della Cosmote-Mobile Telecommunications S.A.* (06/04/2006); 14) “Cosmo tv” dell’*Hearst Enterprises BV vs. “Cosmonews” della Cosmote-Mobile Telecommunications S.A.* (16/12/2005); 15) “Cosmo tv” dell’*Hearst Enterprises BV vs. “Cosmonews” della Cosmote-Mobile Telecommunications S.A.* (31/08/2004); 16) “Chica cosmo” dell’*Hearst Enterprises BV vs. “Cosmic girls” della Cosmic Debris, Etc., Inc.* (18/09/2003); 17) “Cosmopolitan Television” dell’*Hearst Enterprises BV vs. “CosmoONE Hellas MarketSite” della Kosmo-oyan ellas market sait anonymsi etaireia parochis ypiresion ilektronikou emporiou* (22/05/2003); 18) “Cosmo” dell’*Hearst Communications Inc. vs. “Cosmos” della Berthold Types Limited* (31/05/2002); 19) “Chica cosmo” dell’*Hearst Enterprises BV vs. “Cosmic girls” della Cosmic Debris, Etc., Inc.* (26/03/2002); 20) “Cosmogirl!” dell’*Hearst Enterprises BV vs. “Cosmic girls” della Cosmic Debris, Etc., Inc.* (26/03/2002); 21) “Cosmopolitan cosmetics” della *Mülhens GmbH & Co. KG vs. “Cosmopolitan” della Hearst Corporation* (26/07/2001); 22) “Cosmopolitan” della *Hearst Corporation vs. “Cosmoprof” delle Fiere Internazionali Di Bologna – Ente Autonomo* (31/08/2000); 23) “Cosmopolitan” della *Hearst Corporation vs. “Cosmopolitan cosmetics” della Mülhens GmbH & Co. KG* (30/03/2000).

continuasse a rivelarsi efficace, anche la *Walt Disney Company* potrebbe trarne vantaggio per proteggere ulteriormente Mickey Mouse.

Così facendo si impedirebbe al pubblico il libero utilizzo di tali personaggi, che dovrebbe invece essere loro garantito dalle forme di tutela della proprietà intellettuale appositamente create per le opere dell'ingegno creativo: il *copyright* e il diritto d'autore. Tali forme, limitate temporalmente e quindi garanti del libero accesso alla cultura da parte della collettività, sembrano ora superate da questo nuovo utilizzo del marchio. Data la natura di quest'ultimo, rinnovabile ogni dieci anni per un numero indeterminato di volte, Popeye, Mickey Mouse e molti altri personaggi rischiano dunque di rimanere per sempre esclusi dal pubblico dominio.

7. TRADUZIONE GIURIDICA DELLO *UNITED STATES CODE*

L'ultimo capitolo dell'elaborato è dedicato a un esercizio di traduzione giuridica di alcune sezioni del titolo 17 dello *United States Code*.

Lo *United States Code* (USC) è la raccolta delle leggi federali degli Stati Uniti, nata dalla necessità di fornire un'alternativa più accessibile rispetto ai numerosi volumi che compongono lo *United States Statutes at Large*, ovvero il testo contenente tutte le leggi promulgate annualmente negli Stati Uniti che rappresenta l'unica evidenza legale delle leggi approvate dal Congresso. Lo *Statutes at Large* è uno strumento di difficile consultazione poiché non ordina le leggi per argomento bensì per ordine cronologico, necessitando quindi di riferimenti incrociati per determinare quale legge sia effettivamente in vigore a seguito di abrogazioni o emendamenti.

Per questo motivo, nel 1926 viene approvato lo *United States Code*, nel quale le leggi in vigore, riorganizzate per argomento e prive delle sezioni abrogate, risultano facilmente rintracciabili. A differenza dello *Statutes at Large*, questa raccolta include solo le leggi generali e permanenti, tralasciando quindi i provvedimenti che si applicano solamente a un numero di persone o a un periodo di tempo limitato.

Aggiornato ogni sei anni, lo USC è suddiviso in 50 titoli riguardanti le diverse aree della legislazione, a loro volta suddivise in sezioni, paragrafi e comma. Le sezioni, indicate con il simbolo “§”, sono una costante di tutti i titoli e rappresentano la più piccola unità normativa coerente, mentre gli altri criteri di suddivisione possono variare.

Le sezioni tradotte sono la 101, 102, 103, 106, 106A, 107, 301, 302, 304, 305, 408 e 409 del titolo 17 intitolato “Il *copyright*” e si trovano in originale a fianco della traduzione. L'intento è quello di fornire una panoramica legale sull'oggetto, la durata e la registrazione del *copyright* statunitense, che confermi quanto scritto a riguardo nei capitoli precedenti.

UNITED STATES CODE, TITOLO 17 – IL COPYRIGHT	UNITED STATES CODE, Title 17 - COPYRIGHTS
CAPITOLO 1: OGGETTO E CAMPO DI APPLICAZIONE DEL <i>COPYRIGHT</i>	17 U.S. CODE CHAPTER 1 - SUBJECT MATTER AND SCOPE OF COPYRIGHT
Sezione 101 – Definizioni	17 U.S. Code § 101 – Definitions
<p>Salvo diversa disposizione del presente titolo e se utilizzati conformemente allo stesso, i seguenti termini e le loro varianti hanno i seguenti significati:</p>	<p>Except as otherwise provided in this title, as used in this title, the following terms and their variant forms mean the following:</p>
<p>Un’“opera anonima” è un’opera sulle cui copie o fonoregistrazioni non è identificato come autore alcuna persona fisica.</p>	<p>An “anonymous work” is a work on the copies or phonorecords of which no natural person is identified as author.</p>
<p>Un’“opera architettonica” è la progettazione di un edificio, che comprende un edificio, progetti architettonici o disegni, fissata in qualsiasi forma espressiva e tangibile. L’opera comprende la forma complessiva, la disposizione e la composizione degli spazi, nonché gli elementi di progettazione, tuttavia non comprende specifiche caratteristiche standard.</p>	<p>An “architectural work” is the design of a building as embodied in any tangible medium of expression, including a building, architectural plans, or drawings. The work includes the overall form as well as the arrangement and composition of spaces and elements in the design, but does not include individual standard features.</p>
<p>Le “opere audiovisive” sono opere che consistono in una sequenza di immagini correlate, accompagnate, se presenti, da suoni, destinate a essere mostrate</p>	<p>“Audiovisual works” are works that consist of a series of related images which are intrinsically intended to be shown by the use of machines, or devices such as</p>

attraverso l'uso di macchine o dispositivi, quali proiettori, visualizzatori o apparecchiature elettroniche, a prescindere dalla natura dei mezzi, quali pellicole o nastri, attraverso i quali tali opere sono espresse.

La "Convenzione di Berna" comprende sia la *Convenzione per la protezione delle opere letterarie e artistiche* firmata a Berna, Svizzera, il 9 settembre 1886, sia tutti gli atti, i protocolli e le revisioni della stessa.

La "migliore edizione" di un'opera è l'edizione, pubblicata negli Stati Uniti in qualsiasi momento precedente alla data di deposito, che la Biblioteca del Congresso stabilisce essere la più idonea ai fini della stessa.

I "figli" di una persona comprendono la prole diretta di tale persona, legittima o illegittima, e ogni figlio legalmente adottato dalla stessa.

Un'"opera collettiva" è un'opera quale un numero di un periodico, un'antologia, o un'enciclopedia, in cui un numero di contributi, costituenti essi stessi opere distinte e autonome, sono assemblati in un'unità collettiva.

Una "compilazione" è un'opera formata dalla raccolta e dall'assemblaggio di materiale preesistente o di dati selezionati,

projectors, viewers, or electronic equipment, together with accompanying sounds, if any, regardless of the nature of the material objects, such as films or tapes, in which the works are embodied.

The "Berne Convention" is the Convention for the Protection of Literary and Artistic Works, signed at Berne, Switzerland, on September 9, 1886, and all acts, protocols, and revisions thereto.

The "best edition" of a work is the edition, published in the United States at any time before the date of deposit, that the Library of Congress determines to be most suitable for its purposes.

A person's "children" are that person's immediate offspring, whether legitimate or not, and any children legally adopted by that person.

A "collective work" is a work, such as a periodical issue, anthology, or encyclopedia, in which a number of contributions, constituting separate and independent works in themselves, are assembled into a collective whole.

A "compilation" is a work formed by the collection and assembling of preexisting materials or of data that are selected,

coordinati o organizzati in modo tale che l'opera finale nella sua interezza costituisca un'opera d'autore originale. Il termine "compilazione" comprende le opere collettive.

Un "programma per elaboratore" è una serie di informazioni o istruzioni utilizzabili direttamente o indirettamente in un elaboratore al fine di ottenere un risultato determinato.

Le "copie" sono mezzi, diversi dalle fonoregistrazioni, sui quali un'opera è fissata attraverso un qualsiasi metodo attualmente noto o di futura invenzione e dai quali essa può essere percepita, riprodotta o altrimenti comunicata, tanto direttamente quanto con l'aiuto di una macchina o di un dispositivo. Il termine "copia" comprende il mezzo, diverso dalla fonoregistrazione, sul quale l'opera è fissata per la prima volta.

Il "detentore di *copyright*", per quanto concerne qualsiasi diritto esclusivo compreso nel *copyright*, è il detentore di tale particolare diritto.

Il "Giudice di *copyright*" è un giudice della sezione specializzata in materia di proprietà intellettuale nominato ai sensi della sezione [802](#) di questo titolo e comprende qualsiasi persona che presti servizio in qualità di

coordinated, or arranged in such a way that the resulting work as a whole constitutes an original work of authorship. The term "compilation" includes collective works.

A "computer program" is a set of statements or instructions to be used directly or indirectly in a computer in order to bring about a certain result.

"Copies" are material objects, other than phonorecords, in which a work is fixed by any method now known or later developed, and from which the work can be perceived, reproduced, or otherwise communicated, either directly or with the aid of a machine or device. The term "copies" includes the material object, other than a phonorecord, in which the work is first fixed.

"Copyright owner", with respect to any one of the exclusive rights comprised in a copyright, refers to the owner of that particular right.

A "Copyright Royalty Judge" is a Copyright Royalty Judge appointed under section [802](#) of this title, and includes any individual serving as an interim Copyright Royalty Judge under such section.

giudice *ad interim* ai sensi di tale sezione.

Un'opera è "creata" quando è fissata su una copia o su una fonoregistrazione per la prima volta; laddove un'opera sia creata in un arco di tempo, la parte di essa che è stata fissata in un determinato momento costituisce l'opera a partire da tale data, e laddove l'opera sia stata creata in versioni diverse, ogni versione costituisce un'opera distinta.

Un'"opera derivata" è un'opera basata su una o più opere preesistenti quali una traduzione, un arrangiamento musicale, una drammatizzazione, una versione romanzesca, una versione cinematografica, una registrazione sonora, una riproduzione artistica, un compendio, una sintesi o una qualsiasi altra forma in cui un'opera può essere riprodotta, trasformata o adattata. Un'opera costituita da revisioni editoriali, annotazioni, elaborazioni o altre modifiche che nel complesso rappresentano un'opera d'autore originale è considerata un'"opera derivata".

Un "dispositivo", una "macchina" o un "processo" sono i dispositivi, le macchine o i processi attualmente noti o di futura invenzione.

Una "trasmissione digitale" è una trasmissione disponibile in tutto o in parte

A work is "created" when it is fixed in a copy or phonorecord for the first time; where a work is prepared over a period of time, the portion of it that has been fixed at any particular time constitutes the work as of that time, and where the work has been prepared in different versions, each version constitutes a separate work.

A "derivative work" is a work based upon one or more preexisting works, such as a translation, musical arrangement, dramatization, fictionalization, motion picture version, sound recording, art reproduction, abridgment, condensation, or any other form in which a work may be recast, transformed, or adapted. A work consisting of editorial revisions, annotations, elaborations, or other modifications which, as a whole, represent an original work of authorship, is a "derivative work".

A "device", "machine", or "process" is one now known or later developed.

A "digital transmission" is a transmission in whole or in part in a digital or other non-

in un formato digitale o in un altro formato non analogico.

“Esibire” un’opera significa mostrarne una copia direttamente o mediante pellicola, diapositive, immagini televisive o qualsiasi altro dispositivo o processo, oppure, nel caso di un’opera cinematografica o altra opera audiovisiva, mostrarne singole immagini in ordine non sequenziale.

Un’“attività” è un negozio, un punto vendita o qualsiasi altra simile sede aperta al pubblico allo scopo primario di vendere beni e servizi, dove la maggioranza della superficie quadrata non residenziale è utilizzata a tale scopo e dove opere musicali non teatrali sono interpretate in pubblico.

Il termine “beneficio economico” comprende l’entrata, o la prospettiva di entrata, di qualcosa di valore, compresa l’entrata di altre opere tutelate.

Un’opera è “fissata” in forma espressiva e tangibile quando la sua espressione su copia o fonoregistrazione, secondo quanto stabilito dall’autore, è sufficientemente permanente o stabile da permetterle di essere percepita, riprodotta o altrimenti comunicata per un periodo di tempo sufficientemente lungo. Un’opera costituita da suoni e/o immagini in corso di

analog format.

To “display” a work means to show a copy of it, either directly or by means of a film, slide, television image, or any other device or process or, in the case of a motion picture or other audiovisual work, to show individual images nonsequentially.

An “establishment” is a store, shop, or any similar place of business open to the general public for the primary purpose of selling goods or services in which the majority of the gross square feet of space that is nonresidential is used for that purpose, and in which nondramatic musical works are performed publicly.

The term “financial gain” includes receipt, or expectation of receipt, of anything of value, including the receipt of other copyrighted works.

A work is “fixed” in a tangible medium of expression when its embodiment in a copy or phonorecord, by or under the authority of the author, is sufficiently permanent or stable to permit it to be perceived, reproduced, or otherwise communicated for a period of more than transitory duration. A work consisting of sounds, images, or both, that are being transmitted,

trasmissione è considerata “fissa” ai fini di questo capitolo se il fissaggio di tale opera avviene simultaneamente alla sua trasmissione.

Un’“attività di ristorazione” è un ristorante, un albergo, un bar, un’osteria o qualsiasi altra simile sede, nella quale il pubblico o i clienti si radunano allo scopo primario di essere serviti con cibo e bevande, dove la maggioranza della superficie quadrata non residenziale è utilizzata a tale scopo e dove opere musicali non teatrali sono interpretate in pubblico.

La “Convenzione di Ginevra sui fonogrammi” è la *Convenzione per la protezione dei produttori di fonogrammi contro la riproduzione non autorizzata dei loro fonogrammi*, conclusasi a Ginevra, Svizzera, il 29 ottobre 1971.

La “superficie quadrata” di un’attività comprende l’intero spazio interiore di tale attività e qualsiasi spazio esterno adiacente utilizzato per servire i clienti tanto stagionalmente quanto in qualsiasi altro momento dell’anno.

I termini “compreso” e “quali” sono esemplificativi e non limitativi.

Un “accordo internazionale” è –

(1) la *Convenzione universale sul diritto d’autore*;

is “fixed” for purposes of this title if a fixation of the work is being made simultaneously with its transmission.

A “food service or drinking establishment” is a restaurant, inn, bar, tavern, or any other similar place of business in which the public or patrons assemble for the primary purpose of being served food or drink, in which the majority of the gross square feet of space that is nonresidential is used for that purpose, and in which nondramatic musical works are performed publicly.

The “Geneva Phonograms Convention” is the Convention for the Protection of Producers of Phonograms Against Unauthorized Duplication of Their Phonograms, concluded at Geneva, Switzerland, on October 29, 1971.

The “gross square feet of space” of an establishment means the entire interior space of that establishment, and any adjoining outdoor space used to serve patrons, whether on a seasonal basis or otherwise.

The terms “including” and “such as” are illustrative and not limitative.

An “international agreement” is—

(1) the Universal Copyright Convention;

<p>(2) la <i>Convenzione di Ginevra sui fonogrammi</i>;</p>	<p>(2) the Geneva Phonograms Convention;</p>
<p>(3) la <i>Convenzione di Berna</i>;</p>	<p>(3) the Berne Convention;</p>
<p>(4) l'<i>Accordo OMC (WTO Agreement)</i>;</p>	<p>(4) the WTO Agreement;</p>
<p>(5) il <i>Trattato OMPI sul diritto d'autore (WIPO Copyright Treaty)</i>;</p>	<p>(5) the WIPO Copyright Treaty;</p>
<p>(6) il <i>Trattato OMPI sulle interpretazioni ed esecuzioni sui fonogrammi (WIPO Performances and Phonograms Treaty)</i>; e</p>	<p>(6) the WIPO Performances and Phonograms Treaty; and</p>
<p>(7) qualsiasi altro trattato riguardante il <i>copyright</i> del quale gli Stati Uniti siano firmatari.</p>	<p>(7) any other copyright treaty to which the United States is a party.</p>
<p>Un'“opera in comunione” è un'opera creata da due o più autori allo scopo di fondere i loro contributi in parti indistinguibili e inscindibili di un insieme unitario.</p>	<p>A “joint work” is a work prepared by two or more authors with the intention that their contributions be merged into inseparable or interdependent parts of a unitary whole.</p>
<p>Le “opere letterarie” sono opere, diverse dalle opere audiovisive, formulate mediante parole, numeri, altri simboli verbali o numerici o mediante indizi, a prescindere dalla natura dei mezzi, quali libri, periodici, manoscritti, fonoregistrazioni, pellicole, nastri, dischi o carte, attraverso i quali tali opere sono espresse.</p>	<p>“Literary works” are works, other than audiovisual works, expressed in words, numbers, or other verbal or numerical symbols or indicia, regardless of the nature of the material objects, such as books, periodicals, manuscripts, phonorecords, film, tapes, disks, or cards, in which they are embodied.</p>
<p>Il termine “struttura adibita alla proiezione di opere cinematografiche” implica un cinema, una sala di proiezione o un'altra sede usata principalmente per la proiezione di un'opera cinematografica tutelata se tale proiezione è aperta al pubblico o è prevista</p>	<p>The term “motion picture exhibition facility” means a movie theater, screening room, or other venue that is being used primarily for the exhibition of a copyrighted motion picture, if such exhibition is open to the public or is made to an assembled</p>

per un gruppo di spettatori che non fanno parte né della normale cerchia familiare né dei conoscenti della stessa.

Le “opere cinematografiche” sono opere audiovisive costituite da una sequenza di immagini correlate, accompagnate, se presenti, da suoni, le quali, mostrate in successione, danno un’impressione di movimento.

“Interpretare” un’opera significa recitare, riprodurre, rappresentare, danzare o mettere in scena tale opera tanto direttamente quanto per mezzo di qualsiasi dispositivo o processo oppure, nel caso di un’opera cinematografica o altra opera audiovisiva, mostrarne le immagini in qualsiasi sequenza o renderne udibili i suoni di accompagnamento.

Una “società deputata a tutelare i diritti di esecuzione” è un’associazione, corporazione o altro ente che autorizza l’interpretazione pubblica di opere musicali non teatrali per conto dei detentori del *copyright* di tali opere. Esempi di “società deputata a tutelare i diritti di esecuzione” sono la Società Americana dei Compositori, Autori e Editori (ASCAP - *American Society of Composers, Authors and Publishers*), la *Broadcast Music, Inc.* (BMI) e la *SESAC, Inc.*

Le “fonoregistrazioni” sono mezzi

group of viewers outside of a normal circle of a family and its social acquaintances.

“Motion pictures” are audiovisual works consisting of a series of related images which, when shown in succession, impart an impression of motion, together with accompanying sounds, if any.

To “perform” a work means to recite, render, play, dance, or act it, either directly or by means of any device or process or, in the case of a motion picture or other audiovisual work, to show its images in any sequence or to make the sounds accompanying it audible.

A “performing rights society” is an association, corporation, or other entity that licenses the public performance of nondramatic musical works on behalf of copyright owners of such works, such as the American Society of Composers, Authors and Publishers (ASCAP), Broadcast Music, Inc. (BMI), and SESAC, Inc.

“Phonorecords” are material objects in

attraverso i quali i suoni, diversi da quelli che accompagnano un'opera cinematografica o un'altra opera audiovisiva, sono fissati in qualsiasi metodo attualmente noto o di futura invenzione e dai quali i suoni possono essere percepiti, riprodotti o altrimenti comunicati tanto direttamente quanto con l'aiuto di una macchina o altro dispositivo. Il termine "fonoregistrazione" comprende il mezzo sul quale i suoni sono registrati per la prima volta.

Le "opere illustrate, grafiche e scultoree" comprendono opere bidimensionali e tridimensionali di arte figurativa, grafica e applicata, fotografie, stampe e riproduzioni artistiche, mappe, globi, carte, diagrammi, modelli e disegni tecnici, compresi i progetti architettonici. Tali opere comprendono opere di artigianato artistico per quanto concerne la loro forma e non i loro aspetti meccanici o funzionali. La progettazione di un oggetto utile, così come definito in questa sezione, è considerata un'opera illustrativa, grafica o scultorea solo se, e nella misura in cui, tale progettazione presenti caratteristiche illustrative, grafiche o scultoree che possano essere identificate distintamente dagli aspetti funzionali dell'oggetto e sussistere autonomamente

which sounds, other than those accompanying a motion picture or other audiovisual work, are fixed by any method now known or later developed, and from which the sounds can be perceived, reproduced, or otherwise communicated, either directly or with the aid of a machine or device. The term "phonorecords" includes the material object in which the sounds are first fixed.

"Pictorial, graphic, and sculptural works" include two-dimensional and three-dimensional works of fine, graphic, and applied art, photographs, prints and art reproductions, maps, globes, charts, diagrams, models, and technical drawings, including architectural plans. Such works shall include works of artistic craftsmanship insofar as their form but not their mechanical or utilitarian aspects are concerned; the design of a useful article, as defined in this section, shall be considered a pictorial, graphic, or sculptural work only if, and only to the extent that, such design incorporates pictorial, graphic, or sculptural features that can be identified separately from, and are capable of existing independently of, the utilitarian aspects of

rispetto a tali aspetti.

Ai fini della sezione [513](#), un “proprietario” è, a seconda dei casi, una persona, una corporazione, un partenariato o un altro ente che detiene un’attività o un’attività di ristorazione. In nessuna circostanza sono considerati proprietari gli appartenenti alle seguenti categorie: titolari o gestori di stazioni radiofoniche o televisive autorizzate dalla Commissione per le Comunicazioni Federali, di sistemi via cavo o via satellite, di servizi o programmatori via cavo o via satellite; fornitori di servizi online, di accesso alla rete o gestori di strutture idonee a tali scopi, di società di telecomunicazioni, di qualsiasi altro servizio o programmatore sonoro o audiovisivo attualmente noto o di futura invenzione, di servizi musicali in abbonamento; e titolari o gestori di qualsiasi altro servizio di trasmissione.

Un’“opera pseudonima” è un’opera sulle cui copie o fonoregistrazioni l’autore è identificato attraverso un nome fittizio.

La “pubblicazione” è la distribuzione di copie o fonoregistrazioni di un’opera al pubblico mediante la vendita o un altro trasferimento di proprietà, mediante il noleggio, l’affitto o il prestito. Offrire la distribuzione di copie o fonoregistrazioni a

the article.

For purposes of section [513](#), a “proprietor” is an individual, corporation, partnership, or other entity, as the case may be, that owns an establishment or a food service or drinking establishment, except that no owner or operator of a radio or television station licensed by the Federal Communications Commission, cable system or satellite carrier, cable or satellite carrier service or programmer, provider of online services or network access or the operator of facilities therefor, telecommunications company, or any other such audio or audiovisual service or programmer now known or as may be developed in the future, commercial subscription music service, or owner or operator of any other transmission service, shall under any circumstances be deemed to be a proprietor.

A “pseudonymous work” is a work on the copies or phonorecords of which the author is identified under a fictitious name.

“Publication” is the distribution of copies or phonorecords of a work to the public by sale or other transfer of ownership, or by rental, lease, or lending. The offering to distribute copies or phonorecords to a group of persons for purposes of further

un gruppo di persone allo scopo di un'ulteriore distribuzione, interpretazione o esibizione pubblica costituisce una pubblicazione.

Interpretare o esibire un'opera "in pubblico" significa –

(1) interpretarla o esibirla in un luogo aperto al pubblico o in qualsiasi luogo dove è riunito un numero considerevole di persone che non fanno parte né della normale cerchia familiare né dei conoscenti della stessa; o

(2) trasmettere o altrimenti comunicare un'interpretazione o esibizione dell'opera in un luogo specificato dal comma (1) o al pubblico per mezzo di qualsiasi dispositivo o processo, tanto se i membri del pubblico in grado di ricevere l'interpretazione o l'esibizione la ricevano nello stesso luogo quanto se in luoghi distinti, tanto se essi la ricevano allo stesso tempo quanto se in tempi diversi.

La "registrazione", ai fini delle sezioni [205 \(c\)\(2\)](#), [405](#), [406](#), [410 \(d\)](#), [411](#), [412](#) e [506 \(e\)](#), implica una registrazione di una richiesta riguardante la durata del *copyright* originale o il suo periodo di durata rinnovato e esteso.

Le "registrazioni sonore" sono opere che risultano dal fissaggio di una sequenza di

distribution, public performance, or public display, constitutes publication. A public performance or display of a work does not of itself constitute publication.

To perform or display a work "publicly" means—

(1) to perform or display it at a place open to the public or at any place where a substantial number of persons outside of a normal circle of a family and its social acquaintances is gathered; or

(2) to transmit or otherwise communicate a performance or display of the work to a place specified by clause (1) or to the public, by means of any device or process, whether the members of the public capable of receiving the performance or display receive it in the same place or in separate places and at the same time or at different times.

"Registration", for purposes of sections [205 \(c\)\(2\)](#), [405](#), [406](#), [410 \(d\)](#), [411](#), [412](#), and [506 \(e\)](#), means a registration of a claim in the original or the renewed and extended term of copyright.

"Sound recordings" are works that result from the fixation of a series of musical,

suoni musicali, vocali o altro, i quali tuttavia non comprendono i suoni d'accompagnamento di un'opera cinematografica o audiovisiva, a prescindere dalla natura dei mezzi, quali dischi, nastri o altre fonoregistrazioni, sui quali sono espresse.

Lo "Stato" comprende il Distretto amministrativo di Columbia, i territori consorziati di Porto Rico e tutti i territori ai quali questo titolo è reso applicabile per atto legislativo del Congresso.

Un "trasferimento di proprietà del *copyright*" è un'assegnazione, un'ipoteca, una licenza esclusiva o un qualsiasi altro trasferimento di proprietà, alienazione o vincolo ipotecario di un *copyright* o di qualsiasi diritto esclusivo incluso in un *copyright*, a prescindere dalla sua eventuale limitazione temporale o spaziale. Un "trasferimento di proprietà del *copyright*" non comprende tuttavia una licenza non esclusiva.

Un "programma di trasmissione" è una serie di elementi che, nel loro insieme, sono stati prodotti per il solo scopo di essere trasmessi al pubblico in sequenza e come una unità.

"Trasmettere" una interpretazione o una esibizione significa comunicarla attraverso

spoken, or other sounds, but not including the sounds accompanying a motion picture or other audiovisual work, regardless of the nature of the material objects, such as disks, tapes, or other phonorecords, in which they are embodied.

"State" includes the District of Columbia and the Commonwealth of Puerto Rico, and any territories to which this title is made applicable by an Act of Congress.

A "transfer of copyright ownership" is an assignment, mortgage, exclusive license, or any other conveyance, alienation, or hypothecation of a copyright or of any of the exclusive rights comprised in a copyright, whether or not it is limited in time or place of effect, but not including a nonexclusive license.

A "transmission program" is a body of material that, as an aggregate, has been produced for the sole purpose of transmission to the public in sequence and as a unit.

To "transmit" a performance or display is to communicate it by any device or process

qualsiasi dispositivo o processo per mezzo del quale le immagini o i suoni sono ricevuti al di là del luogo dal quale essi sono inviati.

Un “firmatario di un trattato” è un Paese o un’organizzazione intergovernativa, diversa dagli Stati Uniti, che sia parte contraente di un accordo internazionale.

Gli “Stati Uniti”, quando il termine è usato in senso geografico, comprendono i diversi Stati, il Distretto amministrativo di Columbia, i territori consorziati di Porto Rico e i territori organizzati sotto la giurisdizione del Governo degli Stati Uniti.

Ai fini della sezione [411](#), un’opera è considerata “opera degli Stati Uniti” solo se –

(1) nel caso di un’opera pubblicata, l’opera è stata pubblicata per la prima volta –

(A) negli Stati Uniti;

(B) in contemporanea negli Stati Uniti e in uno o più Stati firmatari del trattato, la legge dei quali concede una durata del *copyright* uguale o superiore rispetto alla durata prevista negli Stati Uniti;

(C) in contemporanea negli Stati Uniti e in una nazione straniera che non sia firmataria del trattato; o

(D) in una nazione straniera che non sia firmataria del trattato e solo se tutti gli autori dell’opera sono cittadini, domiciliati o

whereby images or sounds are received beyond the place from which they are sent.

A “treaty party” is a country or intergovernmental organization other than the United States that is a party to an international agreement.

The “United States”, when used in a geographical sense, comprises the several States, the District of Columbia and the Commonwealth of Puerto Rico, and the organized territories under the jurisdiction of the United States Government.

For purposes of section [411](#), a work is a “United States work” only if—

(1) in the case of a published work, the work is first published—

(A) in the United States;

(B) simultaneously in the United States and another treaty party or parties, whose law grants a term of copyright protection that is the same as or longer than the term provided in the United States;

(C) simultaneously in the United States and a foreign nation that is not a treaty party; or

(D) in a foreign nation that is not a treaty party, and all of the authors of the work are nationals, domiciliaries, or habitual

residenti abituali degli Stati Uniti; nel caso di un'opera audiovisiva, solo se i soggetti giuridici della stessa hanno la propria sede centrale negli Stati Uniti;

(2) nel caso di un'opera inedita, tutti gli autori dell'opera sono cittadini, domiciliati o residenti abituali degli Stati Uniti; nel caso di un'opera audiovisiva inedita, solo se tutti gli autori sono soggetti giuridici con sede centrale negli Stati Uniti; o

(3) nel caso di un'opera illustrativa, grafica o scultorea incorporata in un edificio o in una struttura, tale edificio o struttura è ubicato negli Stati Uniti.

Un "oggetto utile" è un oggetto con una intrinseca funzione pratica che non deve soltanto rappresentare l'aspetto dell'oggetto o trasmettere informazioni. Un oggetto che è normalmente un componente di un oggetto utile è considerato un "oggetto utile".

La "vedova" o il "vedovo" dell'autore è il coniuge superstite all'autore secondo la legge del domicilio di quest'ultimo al momento del suo decesso, a prescindere dal fatto che tale coniuge si sia successivamente risposato.

Il "*Trattato OMPI sul diritto d'autore (WIPO Copyright Treaty)*" è il Trattato OMPI sul

residents of, or in the case of an audiovisual work legal entities with headquarters in, the United States;

(2) in the case of an unpublished work, all the authors of the work are nationals, domiciliaries, or habitual residents of the United States, or, in the case of an unpublished audiovisual work, all the authors are legal entities with headquarters in the United States; or

(3) in the case of a pictorial, graphic, or sculptural work incorporated in a building or structure, the building or structure is located in the United States.

A "useful article" is an article having an intrinsic utilitarian function that is not merely to portray the appearance of the article or to convey information. An article that is normally a part of a useful article is considered a "useful article".

The author's "widow" or "widower" is the author's surviving spouse under the law of the author's domicile at the time of his or her death, whether or not the spouse has later remarried.

The "*WIPO Copyright Treaty*" is the WIPO Copyright Treaty concluded at Geneva,

diritto d'autore, conclusosi a Ginevra, Svizzera, il 20 dicembre 1996.

Il *“Trattato OMPI sulle interpretazioni ed esecuzioni e sui fonogrammi (WIPO Performances and Phonograms Treaty)”* è il Trattato OMPI sulle interpretazioni ed esecuzioni e sui fonogrammi, conclusosi a Ginevra, Svizzera, il 20 dicembre 1996.

Un'“opera delle arti visive” è –

(1) un dipinto, un disegno, una stampa o una scultura esistente in un unico esemplare, in un'edizione limitata a un numero pari o inferiore alle 200 copie firmate e numerate progressivamente dall'autore o, nel caso di una scultura, a un numero pari o inferiore alle 200 sculture stampate, scolpite o fabbricate, numerate progressivamente dall'autore e recanti la sua firma o un altro suo marchio identificativo; o

(2) un fermo immagine fotografico prodotto unicamente a fini espositivi, esistente in un solo esemplare firmato dall'autore o in un'edizione limitata a un numero pari o inferiore alle 200 copie firmate e numerate progressivamente dall'autore.

Un'opera delle arti visive non include –

(A)

(i) manifesti, mappe, globi, carte, disegni tecnici, diagrammi, modelli, arti applicate,

Switzerland, on December 20, 1996.

The *“WIPO Performances and Phonograms Treaty”* is the WIPO Performances and Phonograms Treaty concluded at Geneva, Switzerland, on December 20, 1996.

A “work of visual art” is—

(1) a painting, drawing, print, or sculpture, existing in a single copy, in a limited edition of 200 copies or fewer that are signed and consecutively numbered by the author, or, in the case of a sculpture, in multiple cast, carved, or fabricated sculptures of 200 or fewer that are consecutively numbered by the author and bear the signature or other identifying mark of the author; or

(2) a still photographic image produced for exhibition purposes only, existing in a single copy that is signed by the author, or in a limited edition of 200 copies or fewer that are signed and consecutively numbered by the author.

A work of visual art does not include—

(A)

(i) any poster, map, globe, chart, technical drawing, diagram, model, applied art,

<p>opere cinematografiche o altre opere audiovisive, libri, riviste, giornali, periodici, banche dati, servizi di informazione elettronica, pubblicazioni elettroniche o simili;</p>	<p>motion picture or other audiovisual work, book, magazine, newspaper, periodical, data base, electronic information service, electronic publication, or similar publication;</p>
<p>(ii) oggetti di <i>merchandising</i> o pubblicità, materiali o contenitori, promozionali, descrittivi, di copertura o di confezionamento;</p>	<p>(ii) any merchandising item or advertising, promotional, descriptive, covering, or packaging material or container;</p>
<p>(iii) porzioni o parti degli oggetti descritti al comma (i) o (ii);</p>	<p>(iii) any portion or part of any item described in clause (i) or (ii);</p>
<p>(B) opere create su commissione; o</p>	<p>(B) any work made for hire; or</p>
<p>(C) opere non soggette alla tutela del <i>copyright</i> ai sensi di questo titolo.</p>	<p>(C) any work not subject to copyright protection under this title.</p>
<p>Un'“opera del Governo degli Stati Uniti” è un'opera creata da un funzionario o dipendente del Governo degli Stati Uniti nell'ambito dei doveri d'ufficio di tale persona.</p>	<p>A “work of the United States Government” is a work prepared by an officer or employee of the United States Government as part of that person's official duties.</p>
<p>Un'“opera create nell'ambito di rapporti di lavoro (<i>made for hire</i>)” è –</p>	<p>A “work made for hire” is—</p>
<p>(1) un'opera creata da un dipendente nell'ambito della sua occupazione; o</p>	<p>(1) a work prepared by an employee within the scope of his or her employment; or</p>
<p>(2) un'opera specificatamente ordinata o commissionata per essere utilizzata come contributo a un'opera collettiva, come parte di un'opera cinematografica o altra opera audiovisiva, come traduzione, opera complementare, compilazione, testo istruttivo, verifica, soluzioni a una verifica o</p>	<p>(2) a work specially ordered or commissioned for use as a contribution to a collective work, as a part of a motion picture or other audiovisual work, as a translation, as a supplementary work, as a compilation, as an instructional text, as a test, as answer material for a test, or as an</p>

atlante, se le parti accettano espressamente mediante uno strumento scritto firmato da entrambe che l'opera è da considerarsi un'opera creata nell'ambito di rapporti di lavoro (*made for hire*). Ai fini della frase precedente, un'"opera complementare" è un'opera creata per la pubblicazione come aggiunta secondaria a un'opera da parte di un altro autore allo scopo di introdurre, concludere, illustrare, spiegare, aggiornare, commentare o assistere nell'utilizzo dell'altra opera. Esempi di "opera complementare" sono prefazioni, postfazioni, illustrazioni, mappe, carte, tavole, note editoriali, arrangiamenti musicali, soluzioni a verifiche, bibliografie, appendici e indici. Un "testo istruttivo" è un'opera letteraria, illustrata o grafica creata per la pubblicazione allo scopo di essere utilizzata in attività istruttive sistematiche.

Nel determinare se un'opera è idonea ad essere considerata un'opera create nell'ambito di rapporti di lavoro (*made for hire*) ai sensi del numero (2), né l'emendamento contenuto nella sezione 1011(d) dell'*Intellectual Property and Communications Omnibus Reform Act* del 1999, stabilito dalla sezione 1000(a)(9) della raccolta di *Public Law* 106-113, né la

atlas, if the parties expressly agree in a written instrument signed by them that the work shall be considered a work made for hire. For the purpose of the foregoing sentence, a "supplementary work" is a work prepared for publication as a secondary adjunct to a work by another author for the purpose of introducing, concluding, illustrating, explaining, revising, commenting upon, or assisting in the use of the other work, such as forewords, afterwords, pictorial illustrations, maps, charts, tables, editorial notes, musical arrangements, answer material for tests, bibliographies, appendixes, and indexes, and an "instructional text" is a literary, pictorial, or graphic work prepared for publication and with the purpose of use in systematic instructional activities.

In determining whether any work is eligible to be considered a work made for hire under paragraph (2), neither the amendment contained in section 1011(d) of the Intellectual Property and Communications Omnibus Reform Act of 1999, as enacted by section 1000(a)(9) of Public Law 106-113, nor the deletion of the words added by that amendment—

soppressione delle parole aggiunte da tale emendamento –

(A) devono essere presi in considerazione o ricevere altrimenti qualsiasi rilevanza giuridica, o

(B) devono essere interpretati in modo tale da indicare l'approvazione o la disapprovazione del Congresso su qualsiasi decisione giudiziaria, o l'acquiescenza ad essa,

da parte delle Corti o del *Copyright Office*. Il numero (2) deve essere interpretato come se entrambe le sezioni, la 2(a)(1) del *Work Made For Hire and Copyright Corrections Act* del 2000 e la 1011(d) dell'*Intellectual Property and Communications Omnibus Reform Act* del 1999, stabilita dalla sezione 1000(a)(9) della raccolta di *Public Law 106-113*, non fossero mai state promulgate, a prescindere da qualsiasi mancanza di azione o consapevolezza da parte del Congresso in ogni momento delle decisioni giudiziarie.

I termini "*Accordo OMC (WTO Agreement)*" e "*Stato membro dell'OMC*" hanno il significato conferito loro rispettivamente dai numeri (9) e (10) della sezione 2 dell'*Uruguay Round Agreements Act*.

Sezione 102 – Oggetto del *copyright* in generale

(A) shall be considered or otherwise given any legal significance, or

(B) shall be interpreted to indicate congressional approval or disapproval of, or acquiescence in, any judicial determination,

by the courts or the Copyright Office. Paragraph (2) shall be interpreted as if both section 2(a)(1) of the Work Made For Hire and Copyright Corrections Act of 2000 and section 1011(d) of the Intellectual Property and Communications Omnibus Reform Act of 1999, as enacted by section 1000(a)(9) of Public Law 106–113, were never enacted, and without regard to any inaction or awareness by the Congress at any time of any judicial determinations.

The terms "*WTO Agreement*" and "*WTO member country*" have the meanings given those terms in paragraphs (9) and (10), respectively, of section 2 of the Uruguay Round Agreements Act.

17 U.S. Code § 102 - Subject matter of copyright: In general

(a) Conformemente a questo titolo, la tutela del *copyright* salvaguarda le opere originali d'autore fissate in qualsiasi forma espressiva e tangibile attualmente nota o di futura invenzione, dalla quale esse possano essere percepite, riprodotte o altresì comunicate, tanto direttamente quanto attraverso una macchina o un dispositivo. Le opere d'autore comprendono le seguenti categorie:

- (1) opere letterarie;
- (2) opere musicali, comprese le parole di accompagnamento;
- (3) opere drammatiche, compresa la musica di accompagnamento;
- (4) opere pantomimiche e coreografiche;
- (5) opere illustrate, grafiche e scultoree;
- (6) opere cinematografiche e altre opere audiovisive;
- (7) registrazioni sonore; e
- (8) opere architettoniche.
- (9) In nessun caso la tutela del *copyright* su un'opera originale d'autore si estende a un'idea, una procedura, un processo, un sistema, una modalità operativa, una concezione, un principio o una scoperta, a prescindere dalla forma in cui essi sono descritti, chiariti, illustrati o espressi in tale opera.

(a) Copyright protection subsists, in accordance with this title, in original works of authorship fixed in any tangible medium of expression, now known or later developed, from which they can be perceived, reproduced, or otherwise communicated, either directly or with the aid of a machine or device. Works of authorship include the following categories:

- (1) literary works;
- (2) musical works, including any accompanying words;
- (3) dramatic works, including any accompanying music;
- (4) pantomimes and choreographic works;
- (5) pictorial, graphic, and sculptural works;
- (6) motion pictures and other audiovisual works;
- (7) sound recordings; and
- (8) architectural works.
- (b) In no case does copyright protection for an original work of authorship extend to any idea, procedure, process, system, method of operation, concept, principle, or discovery, regardless of the form in which it is described, explained, illustrated, or embodied in such work.

**Sezione 103 – Oggetto del *copyright*:
compilazioni e opere derivate**

(a) L'oggetto del *copyright*, così come specificato nella sezione [102](#), comprende le compilazioni e le opere derivate, tuttavia la tutela di un'opera che impiega materiale preesistente e tutelato da *copyright* non si estende a quelle parti dell'opera in cui tale materiale è stato utilizzato illecitamente.

(b) Il *copyright* di una compilazione o di un'opera derivata si estende unicamente al materiale al quale l'autore di tale opera ha contribuito. Si distingue così tra tale materiale e quello preesistente impiegato nell'opera, sul quale il *copyright* di una compilazione o di un'opera derivata non comporta alcun diritto esclusivo. Il *copyright* di tale opera è indipendente dalla tutela del materiale preesistente e non ne influenza né amplia il campo di applicazione, la durata, la proprietà o l'esistenza.

**Sezione 106 – Diritti esclusivi di opere
tutelate dal *copyright***

Soggetto alle sezioni dalla [107](#) alla [122](#), il detentore del *copyright* ai sensi di questo titolo detiene i diritti esclusivi a fare e autorizzare ognuna delle seguenti

**17 U.S. Code § 103 - Subject matter of
copyright: Compilations and derivative
works**

(a) The subject matter of copyright as specified by section [102](#) includes compilations and derivative works, but protection for a work employing preexisting material in which copyright subsists does not extend to any part of the work in which such material has been used unlawfully.

(b) The copyright in a compilation or derivative work extends only to the material contributed by the author of such work, as distinguished from the preexisting material employed in the work, and does not imply any exclusive right in the preexisting material. The copyright in such work is independent of, and does not affect or enlarge the scope, duration, ownership, or subsistence of, any copyright protection in the preexisting material.

**17 U.S. Code § 106 - Exclusive rights in
copyrighted works**

Subject to sections [107](#) through [122](#), the owner of copyright under this title has the exclusive rights to do and to authorize any of the following:

disposizioni:

(1) riprodurre l'opera tutelata in copie o fonoregistrazioni;

(2) creare opere derivate basate sull'opera tutelata;

(3) distribuire copie o fonoregistrazioni dell'opera tutelata al pubblico mediante la vendita o altro trasferimento di proprietà, mediante il noleggio, l'affitto o il prestito;

(4) nel caso di opere letterarie, musicali, drammatiche, coreografiche, pantomimiche, cinematografiche e altre opere audiovisive, interpretare l'opera tutelata in pubblico;

(5) nel caso di opere letterarie, musicali, drammatiche, coreografiche, pantomimiche, illustrate, grafiche o scultoree, comprese le singole immagini di un'opera cinematografica o altra opera audiovisiva, rappresentare l'opera tutelata in pubblico; e

(6) nel caso di registrazioni sonore, interpretare l'opera tutelata in pubblico per mezzo di una trasmissione audio digitale.

Sezione 106A – Diritti di taluni autori all'attribuzione e all'integrità

(a) **Diritti di attribuzione e integrità.** – Soggetto alla sezione [107](#) e indipendente dai diritti esclusivi previsti dalla sezione [106](#),

(1) to reproduce the copyrighted work in copies or phonorecords;

(2) to prepare derivative works based upon the copyrighted work;

(3) to distribute copies or phonorecords of the copyrighted work to the public by sale or other transfer of ownership, or by rental, lease, or lending;

(4) in the case of literary, musical, dramatic, and choreographic works, pantomimes, and motion pictures and other audiovisual works, to perform the copyrighted work publicly;

(5) in the case of literary, musical, dramatic, and choreographic works, pantomimes, and pictorial, graphic, or sculptural works, including the individual images of a motion picture or other audiovisual work, to display the copyrighted work publicly; and

(6) in the case of sound recordings, to perform the copyrighted work publicly by means of a digital audio transmission.

17 U.S. Code § 106A - Rights of certain authors to attribution and integrity

(a) **Rights of Attribution and Integrity.**— Subject to section [107](#) and independent of the exclusive rights provided in section [106](#),

l'autore di un'opera delle arti visive –

(1) ha il diritto –

(A) di rivendicare la paternità di tale opera,
e

(B) di impedire l'uso del proprio nome per
indicare l'autore di qualsiasi opera delle arti
visive che egli non abbia creato;

(2) ha il diritto di impedire l'uso del proprio
nome per indicare l'autore di un'opera delle
arti visive che sia stata deformata, mutilata
o altrimenti modificata in modo tale da
poter recare pregiudizio al suo onore o alla
sua reputazione; e

(3) soggetto alle limitazioni espresse nella
sezione [113 \(d\)](#), ha il diritto –

(A) di impedire qualsiasi deformazione,
mutilazione o altra modificazione
intenzionale di tale opera che recherebbe
pregiudizio al suo onore o alla sua
reputazione. Qualsiasi deformazione,
mutilazione o modificazione intenzionale di
tale opera viola tale diritto, e

(B) di impedire la distruzione di un'opera di
riconosciuta importanza. Qualsiasi
distruzione intenzionale o gravemente
negligente di tale opera viola tale diritto.

**(b) Campo di applicazione e esercizio dei
diritti.** – Solamente l'autore di un'opera
delle arti visive detiene i diritti conferiti dal
paragrafo (a) su tale opera, a prescindere

the author of a work of visual art—

(1) shall have the right—

(A) to claim authorship of that work, and

(B) to prevent the use of his or her name as
the author of any work of visual art which
he or she did not create;

(2) shall have the right to prevent the use of
his or her name as the author of the work of
visual art in the event of a distortion,
mutilation, or other modification of the
work which would be prejudicial to his or
her honor or reputation; and

(3) subject to the limitations set forth in
section [113 \(d\)](#), shall have the right—

(A) to prevent any intentional distortion,
mutilation, or other modification of that
work which would be prejudicial to his or
her honor or reputation, and any
intentional distortion, mutilation, or
modification of that work is a violation of
that right, and

(B) to prevent any destruction of a work of
recognized stature, and any intentional or
grossly negligent destruction of that work is
a violation of that right.

(b) Scope and Exercise of Rights.— Only the
author of a work of visual art has the rights
conferred by subsection (a) in that work,
whether or not the author is the copyright

dal fatto che l'autore sia il detentore del *copyright*. Gli autori di un'opera in comunione delle arti visive sono codetentori dei diritti conferiti dal paragrafo (a) su tale opera.

(c) Eccezioni. –

(1) La modificazione di un'opera delle arti visive causata dal passare del tempo o dalla natura intrinseca dei materiali non è da considerarsi una distorsione, mutilazione o altra modificazione descritta nel paragrafo (a)(3)(A).

(2) La modificazione di un'opera delle arti visive causata dalla conservazione o dalla presentazione pubblica dell'opera, compresa l'illuminazione e la collocazione, non è da considerarsi una distruzione, distorsione, mutilazione o altra modificazione descritta nel paragrafo (a)(3), a meno che essa non sia causata da grave negligenza.

(3) I diritti descritti nei numeri (1) e (2) del paragrafo (a) non si applicano ad alcuna riproduzione, rappresentazione, ritratto o altro utilizzo di un'opera che abbia una qualsiasi relazione con le voci elencate nelle lettere (A) o (B) della definizione di "opera delle arti visive" nella sezione [101](#). Tale riproduzione, rappresentazione, ritratto o altro utilizzo di un'opera non è da

owner. The authors of a joint work of visual art are coowners of the rights conferred by subsection (a) in that work.

(c) Exceptions.—

(1) The modification of a work of visual art which is a result of the passage of time or the inherent nature of the materials is not a distortion, mutilation, or other modification described in subsection (a)(3)(A).

(2) The modification of a work of visual art which is the result of conservation, or of the public presentation, including lighting and placement, of the work is not a destruction, distortion, mutilation, or other modification described in subsection (a)(3) unless the modification is caused by gross negligence.

(3) The rights described in paragraphs (1) and (2) of subsection (a) shall not apply to any reproduction, depiction, portrayal, or other use of a work in, upon, or in any connection with any item described in subparagraph (A) or (B) of the definition of "work of visual art" in section [101](#), and any such reproduction, depiction, portrayal, or other use of a work is not a destruction,

considerarsi una distruzione, distorsione, mutilazione o altra modificazione descritta nel numero (3) del paragrafo (a).

(d) Durata dei diritti. –

(1) In relazione a opere delle arti visive create a partire dalla data di effettiva entrata in vigore espressa nella sezione 610(a) del *Visual Rights Act* del 1990, i diritti conferiti dal paragrafo (a) durano tutta la vita dell'autore.

(2) In relazione a opere delle arti visive create prima della data di effettiva entrata in vigore espressa nella sezione 610(a) del *Visual Rights Act* del 1990, la cui titolarità, a tale data, non sia stata trasferita da parte dell'autore, i diritti conferiti dal paragrafo(a) coesistono e scadono in concomitanza con i diritti conferiti dalla sezione [106](#).

(3) Nel caso di un'opera in comunione creata da due o più autori, i diritti conferiti dal paragrafo (a) durano tutta la vita dell'ultimo autore superstite.

(4) La durata dei diritti conferiti dal paragrafo (a) termina l'ultimo giorno dell'anno solare in cui ne è prevista la scadenza.

(e) Trasferimento e rinuncia. –

(1) I diritti conferiti dal paragrafo (a)

distortion, mutilation, or other modification described in paragraph (3) of subsection (a).

(d) Duration of Rights.—

(1) With respect to works of visual art created on or after the effective date set forth in section 610(a) of the Visual Artists Rights Act of 1990, the rights conferred by subsection (a) shall endure for a term consisting of the life of the author.

(2) With respect to works of visual art created before the effective date set forth in section 610(a) of the Visual Artists Rights Act of 1990, but title to which has not, as of such effective date, been transferred from the author, the rights conferred by subsection (a) shall be coextensive with, and shall expire at the same time as, the rights conferred by section [106](#).

(3) In the case of a joint work prepared by two or more authors, the rights conferred by subsection (a) shall endure for a term consisting of the life of the last surviving author.

(4) All terms of the rights conferred by subsection (a) run to the end of the calendar year in which they would otherwise expire.

(e) Transfer and Waiver.—

(1) The rights conferred by subsection (a)

possono non essere trasferiti, tuttavia vi si può rinunciare se l'autore accetta esplicitamente tale rinuncia mediante strumento scritto e firmato dallo stesso. Tale strumento deve identificare precisamente l'opera e gli utilizzi di tale opera sui quali la rinuncia ha effetto. La rinuncia ha effetto unicamente sull'opera e sugli utilizzi così identificati. Nel caso di un'opera in comunione creata da due o più autori, la rinuncia ai diritti prevista da questo numero presentata da uno di tali autori provoca la rinuncia a tali diritti anche da parte di tutti gli altri autori.

(2) La proprietà dei diritti conferiti dal paragrafo (a) in relazione a un'opera delle arti visive è distinta dalla proprietà di una copia, di un *copyright* o di un diritto esclusivo di un *copyright* di tale opera. Il trasferimento di proprietà di una copia di un'opera delle arti visive, di un *copyright* o di un diritto esclusivo di *copyright* non costituisce una rinuncia ai diritti conferiti dal paragrafo (a). Salvo diverso accordo da parte dell'autore mediante strumento scritto e firmato dallo stesso, una rinuncia ai diritti conferiti dal paragrafo (a) in relazione a un'opera delle arti visive non costituisce un trasferimento di proprietà di alcuna copia, *copyright* o diritto esclusivo di

may not be transferred, but those rights may be waived if the author expressly agrees to such waiver in a written instrument signed by the author. Such instrument shall specifically identify the work, and uses of that work, to which the waiver applies, and the waiver shall apply only to the work and uses so identified. In the case of a joint work prepared by two or more authors, a waiver of rights under this paragraph made by one such author waives such rights for all such authors.

(2) Ownership of the rights conferred by subsection (a) with respect to a work of visual art is distinct from ownership of any copy of that work, or of a copyright or any exclusive right under a copyright in that work. Transfer of ownership of any copy of a work of visual art, or of a copyright or any exclusive right under a copyright, shall not constitute a waiver of the rights conferred by subsection (a). Except as may otherwise be agreed by the author in a written instrument signed by the author, a waiver of the rights conferred by subsection (a) with respect to a work of visual art shall not constitute a transfer of ownership of any copy of that work, or of ownership of a

copyright di tale opera.

Sezione 107 – Limitazioni dei diritti esclusivi: il *fair use*

In deroga alle disposizioni delle sezioni [106](#) e [106A](#), il *fair use* di un'opera tutelata, compreso l'utilizzo attraverso la riproduzione in copie, fonoregistrazioni o qualsiasi altro mezzo indicato da tale sezione, non è considerato una violazione del *copyright* se ha finalità quali la critica, il commento, l'informazione giornalistica, l'insegnamento (compreso l'utilizzo di copie multiple in classe), lo studio o la ricerca. Per determinare se l'utilizzo fatto di un'opera in un caso specifico sia un *fair use*, gli elementi da considerare devono comprendere –

(1) lo scopo e il tipo dell'utilizzo, compreso l'utilizzo per fini commerciali o educativi senza scopo di lucro;

(2) la natura dell'opera tutelata dal *copyright*;

(3) la quantità e la sostanzialità della porzione utilizzata dell'opera tutelata rispetto a tale opera nella sua interezza; e

(4) l'effetto che tale utilizzo sul mercato potenziale ha sull'opera tutelata o sul valore della stessa.

copyright or of any exclusive right under a copyright in that work.

17 U.S. Code § 107 - Limitations on exclusive rights: Fair use

Notwithstanding the provisions of sections [106](#) and [106A](#), the fair use of a copyrighted work, including such use by reproduction in copies or phonorecords or by any other means specified by that section, for purposes such as criticism, comment, news reporting, teaching (including multiple copies for classroom use), scholarship, or research, is not an infringement of copyright. In determining whether the use made of a work in any particular case is a fair use the factors to be considered shall include—

(1) the purpose and character of the use, including whether such use is of a commercial nature or is for nonprofit educational purposes;

(2) the nature of the copyrighted work;

(3) the amount and substantiality of the portion used in relation to the copyrighted work as a whole; and

(4) the effect of the use upon the potential market for or value of the copyrighted work.

Il fatto che un'opera sia inedita non impedisce la constatazione di *fair use* se tale constatazione è fatta considerando tutti gli elementi summenzionati.

CAPITOLO 3 – DURATA DEL COPYRIGHT

Sezione 301 – Prelazione rispetto ad altre leggi

(a) A partire dal primo gennaio 1978, sono disciplinati esclusivamente da questo titolo tutti i diritti legali o garantiti dall'*Equity* equivalenti ai diritti esclusivi compresi nel campo di applicazione del *copyright*, specificato dalla sezione [106](#) e riguardante opere d'autore fissate in forma espressiva e tangibile e rientranti nell'oggetto del *copyright* indicato nelle sezioni [102](#) e [103](#), a prescindere dal fatto che esse siano state create prima o dopo tale data, che siano pubblicate o inedite. In seguito a tale data, nessuno può far valere tali diritti o diritti equivalenti su tali opere ai sensi del *Common Law* o delle leggi di qualsiasi Stato.

(b) Nulla in questo titolo invalida o limita i diritti o i rimedi previsti dal *Common Law* o dalle leggi di qualsiasi Stato in relazione a –

(1) un oggetto che non rientra nell'oggetto

The fact that a work is unpublished shall not itself bar a finding of fair use if such finding is made upon consideration of all the above factors.

17 U.S. CODE CHAPTER 3 - DURATION OF COPYRIGHT

17 U.S. Code § 301 - Preemption with respect to other laws

(a) On and after January 1, 1978, all legal or equitable rights that are equivalent to any of the exclusive rights within the general scope of copyright as specified by section [106](#) in works of authorship that are fixed in a tangible medium of expression and come within the subject matter of copyright as specified by sections [102](#) and [103](#), whether created before or after that date and whether published or unpublished, are governed exclusively by this title. Thereafter, no person is entitled to any such right or equivalent right in any such work under the common law or statutes of any State.

(b) Nothing in this title annuls or limits any rights or remedies under the common law or statutes of any State with respect to—

(1) subject matter that does not come

del *copyright* indicato nelle sezioni [102](#) e [103](#), comprese le opere d'autore che non sono fissate in forma espressiva e tangibile;

(2) qualsiasi azione legale derivante da attività intraprese antecedentemente al primo gennaio 1978;

(3) attività che violano diritti legali o garantiti dall'*Equity* che non sono equivalenti ad alcun diritto esclusivo compreso nel campo di applicazione del *copyright* indicato nella sezione [106](#); o

(4) punti di riferimento statali e locali, conservazione dei beni storici, zonizzazione o regolamenti edilizi relativi alle opere architettoniche tutelate ai sensi della sezione [102 \(a\)\(8\)](#).

(c) In relazione alle registrazioni sonore fissate prima del 15 febbraio 1972, i diritti o i rimedi previsti dal *Common Law* o dalle leggi di qualsiasi Stato non sono invalidati o limitati da questo titolo fino al 15 febbraio 2067. Le disposizioni preventive del paragrafo (a) si applicano a quei diritti e rimedi relativi a qualsiasi azione legale derivante da attività intraprese a partire dal 15 febbraio 2067. In deroga alle disposizioni della sezione [303](#), le registrazioni sonore fissate prima del 15 febbraio 1972 non sono considerate oggetto di *copyright* ai sensi di

within the subject matter of copyright as specified by sections [102](#) and [103](#), including works of authorship not fixed in any tangible medium of expression; or

(2) any cause of action arising from undertakings commenced before January 1, 1978;

(3) activities violating legal or equitable rights that are not equivalent to any of the exclusive rights within the general scope of copyright as specified by section [106](#); or

(4) State and local landmarks, historic preservation, zoning, or building codes, relating to architectural works protected under section [102 \(a\)\(8\)](#).

(c) With respect to sound recordings fixed before February 15, 1972, any rights or remedies under the common law or statutes of any State shall not be annulled or limited by this title until February 15, 2067. The preemptive provisions of subsection (a) shall apply to any such rights and remedies pertaining to any cause of action arising from undertakings commenced on and after February 15, 2067. Notwithstanding the provisions of section [303](#), no sound recording fixed before February 15, 1972, shall be subject

questo titolo né prima né dopo il 15 febbraio 2067.

(d) Nulla in questo titolo invalida o limita i diritti o i rimedi previsti dalla legge federale.

(e) Il campo di applicazione della prelazione federale ai sensi di questa sezione non è influenzato dall'adesione degli Stati Uniti alla Convenzione di Berna o dall'adempimento dei doveri degli Stati Uniti in virtù della stessa.

(f)

(1) A partire dalla data di effettiva entrata in vigore espressa nella sezione 610(a) del *Visual Artists Rights Act* del 1990, sono disciplinati esclusivamente dalle sezioni [106A](#) e [113\(d\)](#) e dalle disposizioni di questo titolo relative a tali sezioni tutti i diritti legali o garantiti dall'*Equity* equivalenti a qualsiasi diritto conferito dalla sezione [106A](#) in relazione alle opere delle arti visive a cui si applicano i diritti conferiti da tale sezione. In seguito a tale data, nessuno può far valere tali diritti o diritti equivalenti su opere delle arti visive ai sensi del *Common Law* o delle leggi di qualsiasi Stato.

(2) Nulla nel numero (1) invalida o limita i diritti o i rimedi previsti dal *Common Law* o dalle leggi di qualsiasi Stato in relazione a –

to copyright under this title before, on, or after February 15, 2067.

(d) Nothing in this title annuls or limits any rights or remedies under any other Federal statute.

(e) The scope of Federal preemption under this section is not affected by the adherence of the United States to the Berne Convention or the satisfaction of obligations of the United States thereunder.

(f)

(1) On or after the effective date set forth in section 610(a) of the Visual Artists Rights Act of 1990, all legal or equitable rights that are equivalent to any of the rights conferred by section [106A](#) with respect to works of visual art to which the rights conferred by section [106A](#) apply are governed exclusively by section [106A](#) and section [113 \(d\)](#) and the provisions of this title relating to such sections. Thereafter, no person is entitled to any such right or equivalent right in any work of visual art under the common law or statutes of any State.

(2) Nothing in paragraph (1) annuls or limits any rights or remedies under the common law or statutes of any State with respect to—

(A) qualsiasi azione legale derivante da attività intraprese prima della data di effettiva entrata in vigore espressa nella sezione 610(a) del *Visual Artists Rights Act* del 1990;

(B) attività che violano diritti legali o garantiti dall'*Equity* che non sono equivalenti ad alcun diritto conferito dalla sezione [106A](#) in relazione a opere delle arti visive; o

(C) attività che violano diritti legali o garantiti dall'*Equity* estendibili oltre la vita dell'autore.

Sezione 302 – Durata del *copyright* di opere create a partire dal primo gennaio 1978

(a) **In generale.** – Il *copyright* di un'opera creata a partire dal primo gennaio 1978 si concretizza con la creazione della stessa e, salvo quanto previsto dai seguenti paragrafi, dura tutta la vita dell'autore e 70 anni dopo la morte dello stesso.

(b) **Opere in comunione.** – Nel caso di un'opera in comunione creata da due o più autori che non sia stata creata nell'ambito di rapporti di lavoro (*made for hire*), il *copyright* dura tutta la vita dell'ultimo autore superstite e 70 anni dopo la morte dello stesso.

(A) any cause of action from undertakings commenced before the effective date set forth in section 610(a) of the Visual Artists Rights Act of 1990;

(B) activities violating legal or equitable rights that are not equivalent to any of the rights conferred by section [106A](#) with respect to works of visual art; or

(C) activities violating legal or equitable rights which extend beyond the life of the author.

17 U.S. Code § 302 - Duration of copyright: Works created on or after January 1, 1978

(a) **In General.**— Copyright in a work created on or after January 1, 1978, subsists from its creation and, except as provided by the following subsections, endures for a term consisting of the life of the author and 70 years after the author's death.

(b) **Joint Works.**— In the case of a joint work prepared by two or more authors who did not work for hire, the copyright endures for a term consisting of the life of the last surviving author and 70 years after such last surviving author's death.

(c) Opere anonime, pseudonime e create nell'ambito di rapporti di lavoro (*made for hire*). – Nel caso di un'opera anonima, pseudonima o creata nell'ambito di rapporti di lavoro (*made for hire*), il *copyright* dura 95 anni dall'anno della sua prima pubblicazione o 120 anni dall'anno della sua creazione a seconda del termine che scade per primo. Se, prima della scadenza di tale durata, l'identità di uno o più autori di un'opera anonima o pseudonima è rivelata nei documenti di una registrazione presentata per tale opera ai sensi dei paragrafi (a) o (d) della sezione [408](#) o nei documenti previsti da questo paragrafo, il *copyright* dell'opera ha la durata indicata nei paragrafi (a) o (b), in base alla vita dell'autore o degli autori la cui identità è stata rivelata. Qualsiasi persona interessata al *copyright* di un'opera anonima o pseudonima può in qualsiasi momento registrare una dichiarazione che identifichi uno o più autori dell'opera e che sarà conservata presso l'apposito *Copyright Office*. La dichiarazione deve inoltre identificare il depositante della stessa, la natura dell'interesse di tale persona, la fonte delle informazioni registrate, e la specifica opera interessata, la dichiarazione deve attenersi nella forma e nel contenuto

(c) Anonymous Works, Pseudonymous Works, and Works Made for Hire.— In the case of an anonymous work, a pseudonymous work, or a work made for hire, the copyright endures for a term of 95 years from the year of its first publication, or a term of 120 years from the year of its creation, whichever expires first. If, before the end of such term, the identity of one or more of the authors of an anonymous or pseudonymous work is revealed in the records of a registration made for that work under subsections (a) or (d) of section [408](#), or in the records provided by this subsection, the copyright in the work endures for the term specified by subsection (a) or (b), based on the life of the author or authors whose identity has been revealed. Any person having an interest in the copyright in an anonymous or pseudonymous work may at any time record, in records to be maintained by the Copyright Office for that purpose, a statement identifying one or more authors of the work; the statement shall also identify the person filing it, the nature of that person's interest, the source of the information recorded, and the particular work affected, and shall comply in form and content with requirements that the Register

ai requisiti prescritti dal regolamento del *Register of Copyrights*.

(d) Registri relativi alla morte degli autori.

– Qualsiasi persona interessata a un *copyright* può in qualsiasi momento registrare presso il *Copyright Office* una dichiarazione asserente la data di morte dell'autore dell'opera tutelata o una dichiarazione asserente che l'autore è ancora in vita a una specifica data. La dichiarazione deve identificare il depositante della stessa, la natura dell'interesse di tale persona e la fonte delle informazioni registrate, la dichiarazione deve attenersi nella forma e nel contenuto ai requisiti prescritti dal regolamento del *Register of Copyright*. Il *Register* deve tenere aggiornate le informazioni relative al decesso degli autori di opere tutelate, basandosi su tali dichiarazioni registrate e, nella misura in cui il *Register* lo ritenga praticabile, sui dati contenuti in qualsiasi documento del *Copyright Office* o di altre fonti di riferimento.

(e) Morte presunta dell'autore. – Dopo un periodo di 95 anni dall'anno di prima pubblicazione di un'opera o dopo 120 anni dall'anno della sua creazione a seconda del termine che scade per primo, qualsiasi persona che ottenga dal *Copyright Office* un

of Copyrights shall prescribe by regulation.

(d) Records Relating to Death of Authors.—

Any person having an interest in a copyright may at any time record in the Copyright Office a statement of the date of death of the author of the copyrighted work, or a statement that the author is still living on a particular date. The statement shall identify the person filing it, the nature of that person's interest, and the source of the information recorded, and shall comply in form and content with requirements that the Register of Copyrights shall prescribe by regulation. The Register shall maintain current records of information relating to the death of authors of copyrighted works, based on such recorded statements and, to the extent the Register considers practicable, on data contained in any of the records of the Copyright Office or in other reference sources.

(e) Presumption as to Author's Death.—

After a period of 95 years from the year of first publication of a work, or a period of 120 years from the year of its creation, whichever expires first, any person who obtains from the Copyright Office a certified

certificato attestante che i documenti di cui al paragrafo (d) non rivelino alcun elemento che indichi che l'autore dell'opera sia in vita o che sia deceduto da meno di 70 anni, ha diritto ai benefici derivanti dalla presunzione che l'autore sia deceduto da almeno 70 anni. Il principio di buona fede si applica a questa presunzione ed è considerato una difesa completa contro qualsiasi azione legale per violazione ai sensi di questo titolo.

Sezione 303 – Durata del *copyright*: opere create ma inedite o non ancora tutelate al primo gennaio 1978

(a) Il *copyright* di un'opera creata anteriormente al primo gennaio 1978, ma non ancora di dominio pubblico o tutelata a tale data, si concretizza a partire dal primo gennaio 1978 e ha una durata prevista dalla sezione [302](#). In nessun caso, tuttavia, il *copyright* di tale opera scadrà prima del 31 dicembre 2002; e, se l'opera è stata pubblicata entro il 31 dicembre 2002 compreso, il *copyright* non scadrà prima del 31 dicembre 2047.

(b) La distribuzione di una fonoregistrazione avvenuta anteriormente al primo gennaio 1978 non costituisce una pubblicazione dell'opera musicale, drammatica o

report that the records provided by subsection (d) disclose nothing to indicate that the author of the work is living, or died less than 70 years before, is entitled to the benefits of a presumption that the author has been dead for at least 70 years. Reliance in good faith upon this presumption shall be a complete defense to any action for infringement under this title.

17 U.S. Code § 303 - Duration of copyright: Works created but not published or copyrighted before January 1, 1978

(a) Copyright in a work created before January 1, 1978, but not theretofore in the public domain or copyrighted, subsists from January 1, 1978, and endures for the term provided by section [302](#). In no case, however, shall the term of copyright in such a work expire before December 31, 2002; and, if the work is published on or before December 31, 2002, the term of copyright shall not expire before December 31, 2047.

(b) The distribution before January 1, 1978, of a phonorecord shall not for any purpose constitute a publication of any musical work, dramatic work, or literary work

letteraria ivi espressa, qualsiasi ne sia lo scopo.

Sezione 304 – Durata dei *copyright* esistenti

(a) *Copyright* nel loro primo periodo di durata in data 1 gennaio 1978. –

(1)

(A) Qualsiasi *copyright* il cui primo periodo di durata sussista in data 1 gennaio 1978 dura 28 anni dalla data in cui esso è stato originariamente garantito.

(B) Nel caso di –

(i) qualsiasi opera postuma, periodica, enciclopedica o altra opera composita alla quale il *copyright* è stato originariamente garantito dal proprietario della stessa, o

(ii) qualsiasi opera tutelata da una persona giuridica (diversa dall'assegnatario o dal licenziatario del singolo autore) o da un datore di lavoro per il quale tale opera è stata creata (*made for hire*),

il proprietario di tale *copyright* ha diritto al rinnovo e all'estensione del *copyright* su tale opera per ulteriori 67 anni.

(C) Nel caso di qualsiasi altra opera tutelata, compreso un contributo da parte di un singolo autore a un'opera periodica,

embodied therein.

17 U.S. Code § 304 - Duration of copyright: Subsisting copyrights

(a) Copyrights in Their First Term on January 1, 1978.—

(1)

(A) Any copyright, the first term of which is subsisting on January 1, 1978, shall endure for 28 years from the date it was originally secured.

(B) In the case of—

(i) any posthumous work or of any periodical, cyclopedic, or other composite work upon which the copyright was originally secured by the proprietor thereof, or

(ii) any work copyrighted by a corporate body (otherwise than as assignee or licensee of the individual author) or by an employer for whom such work is made for hire,

the proprietor of such copyright shall be entitled to a renewal and extension of the copyright in such work for the further term of 67 years.

(C) In the case of any other copyrighted work, including a contribution by an individual author to a periodical or to a

enciclopedica o altra opera composita –
(i) l'autore di tale opera, se ancora in vita,

(ii) la vedova, il vedovo o i figli dell'autore, se l'autore è deceduto,
(iii) l'esecutore testamentario dell'autore, se l'autore, la vedova, il vedovo o i figli sono deceduti, o
(iv) il parente più prossimo all'autore, in assenza di un testamento dell'autore, ha diritto al rinnovo e all'estensione del *copyright* su tale opera per ulteriori 67 anni.

(2)

(A) Alla scadenza della durata originale del *copyright* su un'opera indicata al numero (1)(B) di questo paragrafo, il *copyright* ha un'ulteriore durata rinnovata e estesa di 67 anni, la quale –

(i) nel caso in cui una domanda di registrazione della richiesta relativa a tale durata ulteriore sia stata presentata al *Copyright Office* entro un anno prima della scadenza della durata originale del *copyright* e tale richiesta sia stata registrata, è conferita, all'inizio di tale ulteriore durata, al detentore del *copyright* che ha diritto a richiederne il rinnovamento alla data di presentazione della domanda; o

(ii) nel caso in cui tale domanda non sia

cyclopedic or other composite work—

(i) the author of such work, if the author is still living,

(ii) the widow, widower, or children of the author, if the author is not living,

(iii) the author's executors, if such author, widow, widower, or children are not living, or

(iv) the author's next of kin, in the absence of a will of the author,

shall be entitled to a renewal and extension of the copyright in such work for a further term of 67 years.

(2)

(A) At the expiration of the original term of copyright in a work specified in paragraph (1)(B) of this subsection, the copyright shall endure for a renewed and extended further term of 67 years, which—

(i) if an application to register a claim to such further term has been made to the Copyright Office within 1 year before the expiration of the original term of copyright, and the claim is registered, shall vest, upon the beginning of such further term, in the proprietor of the copyright who is entitled to claim the renewal of copyright at the time the application is made; or

(ii) if no such application is made or the

stata presentata o la richiesta seguente a tale domanda non sia stata registrata, è conferita, all'inizio di tale ulteriore durata, alla persona o all'ente che deteneva il *copyright* l'ultimo giorno della sua durata originale.

(B) Alla scadenza della durata originale del *copyright* di un'opera indicata al numero (1)(C) di questo paragrafo, il *copyright* ha un'ulteriore durata rinnovata e estesa di 67 anni, la quale –

(i) nel caso in cui una domanda di registrazione della richiesta relativa a tale durata ulteriore sia stata presentata al *Copyright Office* entro un anno prima della scadenza della durata originale del *copyright* e tale richiesta sia stata registrata, è conferita, all'inizio di tale ulteriore durata, alla persona che, ai sensi del numero (1)(C), ha diritto al rinnovamento e all'estensione del *copyright* alla data di presentazione della domanda; o

(ii) nel caso in cui tale domanda non sia stata presentata o la richiesta seguente a tale domanda non sia stata registrata, è conferita, all'inizio di tale ulteriore durata, alla persona che, ai sensi del numero (1)(C), ha diritto al rinnovamento e all'estensione del *copyright* all'ultimo giorno della sua durata originale.

claim pursuant to such application is not registered, shall vest, upon the beginning of such further term, in the person or entity that was the proprietor of the copyright as of the last day of the original term of copyright.

(B) At the expiration of the original term of copyright in a work specified in paragraph (1)(C) of this subsection, the copyright shall endure for a renewed and extended further term of 67 years, which—

(i) if an application to register a claim to such further term has been made to the Copyright Office within 1 year before the expiration of the original term of copyright, and the claim is registered, shall vest, upon the beginning of such further term, in any person who is entitled under paragraph (1)(C) to the renewal and extension of the copyright at the time the application is made; or

(ii) if no such application is made or the claim pursuant to such application is not registered, shall vest, upon the beginning of such further term, in any person entitled under paragraph (1)(C), as of the last day of the original term of copyright, to the renewal and extension of the copyright.

(3)

(A) Una domanda di registrazione della richiesta relativa alla durata rinnovata e estesa del *copyright* su un'opera può essere presentata al *Copyright Office* –

(i) entro un anno prima della scadenza della durata originale del *copyright* da parte di qualsiasi persona che, ai sensi del numero (1)(B) o (C), ha diritto a tale durata ulteriore di 67 anni; e

(ii) in qualsiasi momento durante la durata rinnovata e estesa da parte di qualsiasi persona a cui è stata conferita tale durata ulteriore, ai sensi del numero (2)(A) o (B), o da parte di qualsiasi avente causa o assegnatario di tale persona, se la domanda è presentata a nome della stessa.

(B) Tale domanda non è considerata una condizione per l'ottenimento del rinnovamento e dell'estensione del *copyright* di un'opera per un'ulteriore durata di 67 anni.

(4)

(A) Nel caso in cui una domanda di registrazione della richiesta relativa alla durata rinnovata e estesa del *copyright* su un'opera non sia stata presentata entro un anno prima della scadenza della sua durata originale o la richiesta seguente a tale domanda non sia stata registrata, un'opera

(3)

(A) An application to register a claim to the renewed and extended term of copyright in a work may be made to the Copyright Office—

(i) within 1 year before the expiration of the original term of copyright by any person entitled under paragraph (1)(B) or (C) to such further term of 67 years; and

(ii) at any time during the renewed and extended term by any person in whom such further term vested, under paragraph (2)(A) or (B), or by any successor or assign of such person, if the application is made in the name of such person.

(B) Such an application is not a condition of the renewal and extension of the copyright in a work for a further term of 67 years.

(4)

(A) If an application to register a claim to the renewed and extended term of copyright in a work is not made within 1 year before the expiration of the original term of copyright in a work, or if the claim pursuant to such application is not registered, then a derivative work prepared

derivata creata grazie alla concessione di un atto di trasferimento o licenza del *copyright* ottenuta prima della scadenza della durata originale dello stesso può continuare a essere utilizzata secondo quanto stabilito da tale atto durante la durata rinnovata e estesa del *copyright* senza incorrere in una sua violazione, purché, durante tale durata, l'utilizzo dell'opera derivata non preveda la creazione di altre opere derivate basate sull'opera tutelata ottenuta grazie a tale atto.

(B) Nel caso in cui una domanda di registrazione della richiesta relativa alla durata rinnovata e estesa del *copyright* su un'opera sia stata presentata entro un anno prima della sua scadenza e tale richiesta sia stata registrata, il certificato di tale registrazione costituisce un elemento di prova *prima facie* della validità del *copyright* durante la sua durata rinnovata e estesa e dei fatti dichiarati nel certificato. Il peso probatorio da accordare ai certificati di una registrazione di una durata rinnovata e estesa del *copyright* presentata un anno dopo la scadenza della durata originale del *copyright* rientra nella discrezionalità della Corte.

(b) **Copyright nel loro periodo di rinnovamento alla data di effettiva entrata**

under authority of a grant of a transfer or license of the copyright that is made before the expiration of the original term of copyright may continue to be used under the terms of the grant during the renewed and extended term of copyright without infringing the copyright, except that such use does not extend to the preparation during such renewed and extended term of other derivative works based upon the copyrighted work covered by such grant.

(B) If an application to register a claim to the renewed and extended term of copyright in a work is made within 1 year before its expiration, and the claim is registered, the certificate of such registration shall constitute prima facie evidence as to the validity of the copyright during its renewed and extended term and of the facts stated in the certificate. The evidentiary weight to be accorded the certificates of a registration of a renewed and extended term of copyright made after the end of that 1-year period shall be within the discretion of the court.

(b) **Copyrights in Their Renewal Term at the Time of the Effective Date of the Sonny**

in vigore del *Sonny Bono Copyright Term Extension Act*. – Qualsiasi *copyright* che si trovi ancora nel suo periodo di rinnovamento alla data in cui il *Sonny Bono Copyright Term Extension Act* entra in vigore dura 95 anni dalla data in cui esso è stato originariamente garantito.

(c) Revoca di trasferimenti e licenze ottenute durante il periodo di rinnovamento esteso. – Qualora in data 1 gennaio 1978 un *copyright* si trovi nel suo primo periodo di durata o nel suo periodo di rinnovamento e si riferisca a un'opera diversa da una creata nell'ambito di rapporti di lavoro (*made for hire*), l'atto di trasferimento o licenza, esclusivo o non esclusivo, relativo al rinnovamento del *copyright* o di qualsiasi diritto sotto esso, eseguito anteriormente al primo gennaio 1978 da una delle persone designate dal paragrafo (a)(1)(C) di questa sezione, e non per propria volontà, è oggetto di revoca alle seguenti condizioni:

(1) Nel caso di un atto eseguito da una o più persone diverse dall'autore, la revoca dello stesso può essere effettuata dalla persona o dalle persone superstiti che l'hanno eseguito. Nel caso di un atto eseguito da uno o più autori dell'opera, la revoca dell'atto può essere effettuata, a seconda

Bono Copyright Term Extension Act.— Any copyright still in its renewal term at the time that the Sonny Bono Copyright Term Extension Act becomes effective shall have a copyright term of 95 years from the date copyright was originally secured.

(c) Termination of Transfers and Licenses Covering Extended Renewal Term.— In the case of any copyright subsisting in either its first or renewal term on January 1, 1978, other than a copyright in a work made for hire, the exclusive or nonexclusive grant of a transfer or license of the renewal copyright or any right under it, executed before January 1, 1978, by any of the persons designated by subsection (a)(1)(C) of this section, otherwise than by will, is subject to termination under the following conditions:

(1) In the case of a grant executed by a person or persons other than the author, termination of the grant may be effected by the surviving person or persons who executed it. In the case of a grant executed by one or more of the authors of the work, termination of the grant may be effected,

della quota che un autore specifico detiene sulla titolarità del *copyright* rinnovato, dall'autore che l'ha eseguito o, se tale autore è deceduto, dalla persona o dalle persone che, ai sensi del comma (2) di questo paragrafo, detengono e hanno diritto a esercitare più della metà della facoltà di revoca di tale autore.

(2) Laddove un autore sia deceduto, la facoltà di revoca dello stesso è detenuta e può essere esercitata come segue:

(A) La vedova o il vedovo detiene l'intera facoltà di revoca dell'autore qualora non ci siano figli o nipoti superstiti dell'autore, in qual caso la vedova o il vedovo detiene la metà della facoltà dell'autore.

(B) I figli superstiti dell'autore e i figli superstiti di qualsiasi figlio deceduto dell'autore detengono la sua intera facoltà di revoca qualora non ci sia una vedova o un vedovo, in qual caso la titolarità della facoltà dell'autore è divisa tra loro a metà.

(C) I diritti dei figli e nipoti dell'autore sono comunque divisi tra loro e esercitati per stirpi a seconda del numero dei figli dell'autore; la quota della facoltà di revoca destinata ai figli di un figlio deceduto può essere esercitata unicamente attraverso

to the extent of a particular author's share in the ownership of the renewal copyright, by the author who executed it or, if such 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.

(2) Where an author is dead, his or her termination interest is owned, and may be exercised, as follows:

(A) The widow or widower owns the author's entire termination interest unless there are any surviving children or grandchildren of the author, in which case the widow or widower owns one-half of the author's interest.

(B) The author's surviving children, and the surviving children of any dead child of the author, own the author's entire termination interest unless there is a widow or widower, in which case the ownership of one-half of the author's interest is divided among them.

(C) The rights of the author's children and grandchildren are in all cases divided among them and exercised on a per stirpes basis according to the number of such author's children represented; the share of the children of a dead child in a termination

l'azione legale di una maggioranza di essi.

(D) Qualora la vedova o il vedovo, i figli e i nipoti dell'autore siano deceduti, l'intera facoltà di revoca dell'autore è detenuta dal suo esecutore testamentario, amministratore, rappresentante personale o fiduciario.

(3) La revoca dell'atto può essere effettuata in qualsiasi momento durante un periodo di cinque anni successivi alla fine del cinquantesimo anno dalla data in cui il *copyright* è stato originariamente garantito, o a partire dal primo gennaio 1978 a seconda della data che giunge per ultima.

(4) La revoca deve essere effettuata con un preavviso per iscritto da parte del beneficiario o dell'avente causa dello stesso. Nel caso di un atto eseguito da una persona o da persone diverse dall'autore, il preavviso deve essere firmato da tutti gli aventi diritto a revocare l'atto ai sensi del comma (1) di questo paragrafo, o dai loro agenti debitamente autorizzati. Nel caso di un atto eseguito da uno o più autori dell'opera, il preavviso riguardante la quota di un autore deve essere firmato da tale autore o dal suo agente debitamente autorizzato o, se tale autore è deceduto, dai detentori della sua facoltà di revoca nel

interest can be exercised only by the action of a majority of them.

(D) In the event that the author's widow or widower, children, and grandchildren are not living, the author's executor, administrator, personal representative, or trustee shall own the author's entire termination interest.

(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.

(4) The termination shall be effected by serving an advance notice in writing upon the grantee or the grantee's successor in title. In the case of a grant executed by a person or persons other than the author, the notice shall be signed by all of those entitled to terminate the grant under clause (1) of this subsection, or by their duly authorized agents. In the case of a grant executed by one or more of the authors of the work, the notice as to any one author's share shall be signed by that author or his or her duly authorized agent or, if that author is dead, by the number and proportion of the owners of his or her

numero e nella percentuale richiesti dai comma (1) e (2) di questo paragrafo, o dai loro agenti debitamente autorizzati.

(A) Il preavviso deve indicare la data di effettiva entrata in vigore della revoca, la quale deve situarsi entro il periodo di cinque anni indicato nel comma (3) di questo paragrafo, o, in caso di revoca ai sensi del paragrafo (d), entro il periodo di cinque anni indicato nel paragrafo (d)(2). Il preavviso deve essere inviato in un periodo tra i dieci e i due anni prima di tale data. Una copia del preavviso deve essere registrata presso il *Copyright Office* prima della data di effettiva entrata in vigore della revoca quale condizione per la sua effettività.

(B) Il preavviso deve attenersi nella forma, nel contenuto e nella modalità del servizio ai requisiti prescritti dal regolamento del *Register of Copyrights*.

(5) La revoca dell'atto può essere effettuata a prescindere da altri accordi contrari, compreso un accordo testamentario o di stipula di un atto futuro.

(6) Nel caso di un atto eseguito da una persona o da persone diverse dall'autore, tutti i diritti previsti da questo titolo che erano stati ottenuti grazie all'atto revocato ritornano, alla data di effettiva entrata in

termination interest required under clauses (1) and (2) of this subsection, or by their duly authorized agents.

(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, or, in the case of a termination under subsection (d), within the five-year period specified by subsection (d)(2), and the notice shall be served not less than two or more than ten years before that date. 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.

(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.

(6) In the case of a grant executed by a person or persons other than the author, all rights under this title that were covered by the terminated grant revert, upon the effective date of termination, to all of those

vigore della revoca, a tutti gli aventi diritto alla revoca dell'atto ai sensi del comma (1) di questo paragrafo. Nel caso di un atto eseguito da uno o più autori dell'opera, tutti i diritti di un autore specifico previsti da questo titolo, che erano stati ottenuti grazie all'atto revocato, ritornano, alla data di effettiva entrata in vigore della risoluzione, a tale autore o, se l'autore è deceduto, alle persone che detengono la sua facoltà di revoca ai sensi del comma (2) di questo paragrafo, compresi quei detentori che non avevano firmato il preavviso di revoca previsto dal comma (4) di questo paragrafo. In tutti i casi la reversione dei diritti è soggetta alle seguenti limitazioni:

(A) Un'opera derivata creata grazie alla concessione dell'atto avvenuta prima della sua revoca può continuare a essere utilizzata secondo i termini dell'atto anche dopo la revoca dello stesso, tuttavia questo privilegio non si estende alla creazione, successiva alla revoca, di altre opere derivate basate sull'opera tutelata ottenuta grazie all'atto revocato.

(B) I futuri diritti che ritorneranno con la revoca dell'atto si acquisiscono alla data dell'invio del preavviso di revoca previsto dal comma (4) di questo paragrafo.

entitled to terminate the grant under clause (1) of this subsection. In the case of a grant executed by one or more of the authors of the work, all of a particular author's rights under this title that were covered by the terminated grant revert, upon the effective date of termination, to that author or, if that author is dead, to the persons owning his or her termination interest under clause (2) of this subsection, including those owners who did not join in signing the notice of termination under clause (4) of this subsection. In all cases the reversion of rights is subject to the following limitations:

(A) A derivative work prepared under authority of the grant before its termination may continue to be utilized under the terms of the grant after its termination, but 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.

(B) The future rights that will revert upon termination of the grant become vested on the date the notice of termination has been served as provided by clause (4) of this

(C) Laddove i diritti dell'autore ritornino a due o più persone ai sensi del comma (2) di questo paragrafo, essi sono conferiti a tali persone nelle quote proporzionali previste da tale comma. In tal caso e soggetto alle disposizioni del sottocomma (D) di questo comma, un ulteriore atto, o accordo di stipula di un tale ulteriore atto, riguardante la quota di un autore specifico su qualsiasi diritto ottenuto grazie all'atto revocato è valido solo se i detentori del diritto firmano tale atto nello stesso numero e nella stessa percentuale richiesti per la revoca dell'atto dal comma (2) di questo paragrafo. Tale ulteriore atto o accordo ha effetto su tutte le persone alle quali, ai sensi di questo sottocomma, è conferito il diritto ottenuto grazie a tale atto, compresi coloro che non lo hanno firmato. In caso di decesso di una persona alla quale sono stati conferiti i diritti di un atto revocato, tale persona è rappresentata, ai fini di questo sottocomma, dal suo rappresentante legale, dai suoi legatari o dai suoi eredi legittimi.

(D) Un ulteriore atto, o accordo di stipula di tale ulteriore atto, riguardante qualsiasi diritto ottenuto grazie a un atto revocato è valido solo se è stipulato dopo la data di effettiva entrata in vigore della revoca. A

subsection.

(C) Where the author's rights revert to two or more persons under clause (2) of this subsection, they shall vest in those persons in the proportionate shares provided by that clause. In such a case, and subject to the provisions of subclause (D) of this clause, a further grant, or agreement to make a further grant, of a particular author's share with respect to 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 this clause, as are required to terminate the grant under clause (2) of this subsection. Such further grant or agreement is effective with respect to all of the persons in whom the right it covers has vested under this subclause, including those who did not join in signing it. If any person dies after rights under a terminated grant have vested in him or her, that person's legal representatives, legatees, or heirs at law represent him or her for purposes of this subclause.

(D) A further grant, or agreement to make 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. As an exception, however, an agreement

titolo eccezionale, comunque, successivamente all'invio del preavviso di revoca previsto dal comma (4) di questo paragrafo, può essere stipulato un accordo per tale ulteriore atto tra l'autore o qualsiasi altra persona prevista dalla prima frase del comma (6) di questo paragrafo, o tra le persone previste dal sottocomma (C) di questo comma, e il beneficiario originale o l'avente causa dello stesso.

(E) La revoca di un atto ai sensi di questo paragrafo interessa solo quei diritti riconosciuti dall'atto che sorgono sotto questo titolo e non incide in alcun modo sui diritti che sorgono da altre leggi federali, statali o straniere.

(F) Qualora e fino a quando la revoca non sia stata effettuata ai sensi di questo paragrafo, l'atto, se esso non stabilisce diversamente, continua ad avere effetto durante il restante periodo di rinnovamento esteso.

(d) Diritti di revoca previsti dal paragrafo (c) scaduti entro la data di effettiva entrata in vigore del *Sonny Bono Copyright Term Extension Act* compresa. – Nel caso in cui, alla data di effettiva entrata in vigore del *Sonny Bono Copyright Term Extension Act*, un *copyright* relativo a un'opera diversa da un'opera creata nell'ambito di rapporti di

for such a further grant may be made between the author or any of the persons provided by the first sentence of clause (6) of this subsection, or between the persons provided by subclause (C) of this clause, and the original grantee or such grantee's successor in title, after the notice of termination has been served as provided by clause (4) of this subsection.

(E) Termination of a grant under this subsection affects only those rights covered by the grant that arise under this title, and in no way affects rights arising under any other Federal, State, or foreign laws.

(F) Unless and until termination is effected under this subsection, the grant, if it does not provide otherwise, continues in effect for the remainder of the extended renewal term.

(d) Termination Rights Provided in Subsection (c) Which Have Expired on or Before the Effective Date of the Sonny Bono Copyright Term Extension Act.—In the case of any copyright other than a work made for hire, subsisting in its renewal term on the effective date of the Sonny Bono Copyright Term Extension Act for which the

lavoro (*made for hire*) si trovi nel suo periodo di rinnovamento esteso per il quale sia scaduto il diritto di revoca previsto dal paragrafo (c), laddove l'autore o il detentore del diritto di revoca non abbia precedentemente esercitato tale diritto, l'atto di trasferimento o di licenza, esclusivo o non esclusivo, relativo al rinnovamento del *copyright* o di qualsiasi diritto sotto esso, eseguito anteriormente al primo gennaio 1978 da una delle persone designate dal paragrafo (a)(1)(C) di questa sezione, e non per propria volontà, è oggetto di revoca alle seguenti condizioni:

(1) Le condizioni indicate nei paragrafi (c)(1), (2), (4), (5) e (6) di questa sezione si applicano alle revoche relative agli ultimi 20 anni di durata del *copyright* come previsto dagli emendamenti apportati dal *Sonny Bono Copyright Term Extension Act*.

(2) La revoca dell'atto può essere effettuata in qualsiasi momento durante un periodo di cinque anni successivi alla fine del settantacinquesimo anno dalla data in cui il *copyright* è stato originariamente garantito.

Sezione 305 – Durata del *copyright*: termine ultimo

La durata del *copyright* prevista dalle sezioni dalla [302](#) alla [304](#) termina l'ultimo

termination right provided in subsection (c) has expired by such date, where the author or owner of the termination right has not previously exercised such termination right, the exclusive or nonexclusive grant of a transfer or license of the renewal copyright or any right under it, executed before January 1, 1978, by any of the persons designated in subsection (a)(1)(C) of this section, other than by will, is subject to termination under the following conditions:

(1) The conditions specified in subsections (c)(1), (2), (4), (5), and (6) of this section apply to terminations of the last 20 years of copyright term as provided by the amendments made by the Sonny Bono Copyright Term Extension Act.

(2) Termination of the grant may be effected at any time during a period of 5 years beginning at the end of 75 years from the date copyright was originally secured.

17 U.S. Code § 305 - Duration of copyright: Terminal date

All terms of copyright provided by sections [302](#) through [304](#) run to the end of the

giorno dell'anno solare in cui ne è prevista la scadenza.

calendar year in which they would otherwise expire.

CAPITOLO 4 – NOTA DI *COPYRIGHT*, DEPOSITO E REGISTRAZIONE

17 U.S. CODE CHAPTER 4 - COPYRIGHT NOTICE, DEPOSIT, AND REGISTRATION

Sezione 408 – Registrazione del *copyright* in generale

17 U.S. Code § 408 - Copyright registration in general

(a) **Registrazione permissiva.** – In qualsiasi momento durante il primo periodo di durata del *copyright* di un'opera pubblicata o inedita per la quale il *copyright* sia stato garantito anteriormente al primo gennaio 1978, e durante la sussistenza di un *copyright* garantito a partire da quella data, il detentore del *copyright* o di qualsiasi diritto esclusivo sull'opera può ottenerne la registrazione consegnando al *Copyright Office* il deposito indicato in questa sezione, insieme alla domanda e alla parcella indicate nelle sezioni [409](#) e [708](#). Tale registrazione non è considerata una condizione per l'ottenimento della protezione del *copyright*.

(a) **Registration Permissive.**— At any time during the subsistence of the first term of copyright in any published or unpublished work in which the copyright was secured before January 1, 1978, and during the subsistence of any copyright secured on or after that date, the owner of copyright or of any exclusive right in the work may obtain registration of the copyright claim by delivering to the Copyright Office the deposit specified by this section, together with the application and fee specified by sections [409](#) and [708](#). Such registration is not a condition of copyright protection.

(b) **Deposito per la registrazione di *copyright*.** – Salvo quanto previsto dal paragrafo (c), il materiale depositato per la registrazione deve includere –

(b) **Deposit for Copyright Registration.**— Except as provided by subsection (c), the material deposited for registration shall include—

(1) nel caso di un'opera inedita, una copia o

(1) in the case of an unpublished work, one

una fonoregistrazione completa;

(2) nel caso di un'opera pubblicata, due copie o fonoregistrazioni complete della migliore edizione;

(3) nel caso di un'opera pubblicata per la prima volta al di fuori degli Stati Uniti, una copia o una fonoregistrazione completa così come è stata pubblicata;

(4) nel caso di un contributo a un'opera collettiva, una copia o una fonoregistrazione completa della migliore edizione dell'opera collettiva.

Le copie o fonoregistrazioni depositate presso la Biblioteca del Congresso ai sensi della sezione [407](#) possono essere utilizzate per soddisfare le disposizioni di deposito di questa sezione se accompagnate dalla domanda e dalla parcella prescritte, e da qualsiasi ulteriore materiale identificativo che il *Register* può richiedere da regolamento.

Il *Register* deve inoltre prescrivere dei regolamenti che stabiliscano i requisiti in forza dei quali le copie o fonoregistrazioni, acquisite dalla Biblioteca del Congresso ai sensi del paragrafo (e) della sezione [407](#) in modo diverso rispetto al deposito, possano essere utilizzate per soddisfare le disposizioni di deposito di questa sezione.

(c) **Classificazione amministrativa e**

complete copy or phonorecord;

(2) in the case of a published work, two complete copies or phonorecords of the best edition;

(3) in the case of a work first published outside the United States, one complete copy or phonorecord as so published;

(4) in the case of a contribution to a collective work, one complete copy or phonorecord of the best edition of the collective work.

Copies or phonorecords deposited for the Library of Congress under section [407](#) may be used to satisfy the deposit provisions of this section, if they are accompanied by the prescribed application and fee, and by any additional identifying material that the Register may, by regulation, require.

The Register shall also prescribe regulations establishing requirements under which copies or phonorecords acquired for the Library of Congress under subsection (e) of section [407](#), otherwise than by deposit, may be used to satisfy the deposit provisions of this section.

(c) **Administrative Classification and**

deposito opzionale. –

(1) Il *Register of Copyrights* è autorizzato a indicare da regolamento le classi amministrative in cui le opere devono essere smistate ai fini del deposito e della registrazione, e la natura delle copie o fonoregistrazioni che devono essere depositate nelle varie classi indicate. Per classi particolari, i regolamenti possono richiedere o permettere il deposito di materiale identificativo anziché di copie o fonoregistrazioni, il deposito di solamente una copia o fonoregistrazione anziché delle due normalmente richieste, o un'unica registrazione per un gruppo di opere correlate. Questa classificazione amministrativa di opere non ha alcun significato in riferimento all'oggetto del *copyright* o ai diritti esclusivi previsti da questo titolo.

(2) Ferma restando l'autorità generale prevista ai sensi del comma (1), il *Register of Copyrights* deve emanare dei regolamenti che specificatamente permettano a un gruppo di opere create dallo stesso autore, pubblicate tutte per la prima volta come contributi a periodici, compresi i giornali, entro un periodo di dodici mesi, un'unica registrazione basata su un unico deposito, un'unica domanda e

Optional Deposit.—

(1) The Register of Copyrights is authorized to specify by regulation the administrative classes into which works are to be placed for purposes of deposit and registration, and the nature of the copies or phonorecords to be deposited in the various classes specified. The regulations may require or permit, for particular classes, the deposit of identifying material instead of copies or phonorecords, the deposit of only one copy or phonorecord where two would normally be required, or a single registration for a group of related works. This administrative classification of works has no significance with respect to the subject matter of copyright or the exclusive rights provided by this title.

(2) Without prejudice to the general authority provided under clause (1), the Register of Copyrights shall establish regulations specifically permitting a single registration for a group of works by the same individual author, all first published as contributions to periodicals, including newspapers, within a twelve-month period, on the basis of a single deposit, application, and registration fee, under the following

un'unica parcella di registrazione alle seguenti condizioni:

(A) il deposito deve consistere in una copia di tutto il numero del periodico, o dell'intera sezione nel caso di un giornale, nel quale ogni contributo è stato pubblicato per la prima volta; e

(B) la domanda deve identificare ogni opera separatamente, compreso il periodico che la contiene e la data di prima pubblicazione della stessa.

(3) In alternativa a registrazioni di rinnovamento separate ai sensi del paragrafo (a) della sezione [304](#), per un gruppo di opere create dallo stesso autore, pubblicate tutte per la prima volta come contributi a periodici, compresi i giornali, può essere effettuata un'unica registrazione di rinnovamento mediante il deposito di un'unica domanda e di un'unica parcella alle seguenti condizioni:

(A) il richiedente o i richiedenti del rinnovamento, e la base della richiesta o delle richieste ai sensi della sezione [304 \(a\)](#), deve essere la stessa per ognuna delle opere; e

(B) tutte le opere devono essere tutelate da *copyright* dalla loro prima pubblicazione o mediante note e registrazioni di *copyright* separate oppure in virtù di una nota di

conditions:

(A) if the deposit consists of one copy of the entire issue of the periodical, or of the entire section in the case of a newspaper, in which each contribution was first published; and

(B) if the application identifies each work separately, including the periodical containing it and its date of first publication.

(3) As an alternative to separate renewal registrations under subsection (a) of section [304](#), a single renewal registration may be made for a group of works by the same individual author, all first published as contributions to periodicals, including newspapers, upon the filing of a single application and fee, under all of the following conditions:

(A) the renewal claimant or claimants, and the basis of claim or claims under section [304 \(a\)](#), is the same for each of the works; and

(B) the works were all copyrighted upon their first publication, either through separate copyright notice and registration or by virtue of a general copyright notice in

copyright generale riguardante il numero del periodico nella sua interezza; e

(C) la ricezione della domanda di rinnovamento e della parcella deve avvenire nel periodo che intercorre tra il ventisettesimo e il ventottesimo anno a partire dal 31 dicembre dell'anno solare in cui tutte le opere sono state pubblicate per la prima volta; e

(D) la domanda di rinnovamento deve identificare ogni opera separatamente, compreso il periodico che la contiene e la sua data di prima pubblicazione.

(d) **Rettifiche e ampliamenti.** — Il *Register* può inoltre stabilire, da regolamento, procedure formali per il deposito di una domanda di registrazione supplementare, per la correzione di un errore in una registrazione di *copyright* o per l'ampliamento delle informazioni contenute in una registrazione. Tale domanda deve essere accompagnata dalla parcella prevista dalla sezione [708](#) e deve identificare chiaramente la registrazione oggetto di correzione e ampliamento. Le informazioni contenute nella registrazione supplementare non sostituiscono bensì estendono le informazioni contenute nella registrazione precedente.

(e) **Edizione pubblicata di un'opera**

the periodical issue as a whole; and

(C) the renewal application and fee are received not more than twenty-eight or less than twenty-seven years after the thirty-first day of December of the calendar year in which all of the works were first published; and

(D) the renewal application identifies each work separately, including the periodical containing it and its date of first publication.

(d) **Corrections and Amplifications.**— The Register may also establish, by regulation, formal procedures for the filing of an application for supplementary registration, to correct an error in a copyright registration or to amplify the information given in a registration. Such application shall be accompanied by the fee provided by section [708](#), and shall clearly identify the registration to be corrected or amplified. The information contained in a supplementary registration augments but does not supersede that contained in the earlier registration.

(e) **Published Edition of Previously**

precedentemente registrata. – La registrazione della prima edizione di un’opera precedentemente registrata in forma inedita può essere effettuata nonostante l’opera pubblicata sia sostanzialmente identica alla versione inedita.

(f) Preregistrazione di opere create ai fini della distribuzione commerciale. –

(1) Regolamentazione. – Non oltre 180 giorni dopo la data di attuazione di questo paragrafo, il *Register of Copyrights* deve emanare i regolamenti per stabilire le procedure di preregistrazione di un’opera che è stata creata ai fini della distribuzione commerciale e non è stata pubblicata.

(2) Classi di opere. – I regolamenti stabiliti ai sensi del numero (1) devono permettere la preregistrazione di qualsiasi opera appartenente a una classe di opere che il *Register* determini aver avuto una storia di violazioni precedente alla distribuzione commerciale autorizzata.

(3) Domanda di registrazione. – Non oltre tre mesi dopo la prima pubblicazione di un’opera preregistrata ai sensi di questo paragrafo, il richiedente deve presentare al *Copyright Office* –

(A) una domanda di registrazione dell’opera;

Registered Work.— Registration for the first published edition of a work previously registered in unpublished form may be made even though the work as published is substantially the same as the unpublished version.

(f) Preregistration of Works Being Prepared for Commercial Distribution.—

(1) Rulemaking.— Not later than 180 days after the date of enactment of this subsection, the Register of Copyrights shall issue regulations to establish procedures for preregistration of a work that is being prepared for commercial distribution and has not been published.

(2) Class of works.— The regulations established under paragraph (1) shall permit preregistration for any work that is in a class of works that the Register determines has had a history of infringement prior to authorized commercial distribution.

(3) Application for registration.— Not later than 3 months after the first publication of a work preregistered under this subsection, the applicant shall submit to the Copyright Office—

(A) an application for registration of the work;

(B) un deposito; e

(C) la parcella corrispondente.

(4) Effetto di una richiesta intempestiva. –

In forza di questo capitolo, un'azione legale per violazione di un'opera preregistrata ai sensi di questo paragrafo, qualora la violazione sia iniziata non oltre due mesi dopo la prima pubblicazione dell'opera, deve essere rifiutata se gli oggetti descritti al numero (3) non sono presentati al *Copyright Office* in forma debita entro la precedente delle seguenti date–

(A) tre mesi dopo la prima pubblicazione dell'opera; o

(B) un mese dopo che il detentore del *copyright* sia venuto a conoscenza della violazione.

Sezione 409 – Domanda di registrazione di *copyright*

La domanda di registrazione di *copyright* deve essere effettuata mediante un formulario predisposto dal *Register of Copyrights* e deve includere –

(1) il nome e l'indirizzo del richiedente del *copyright*;

(2) nel caso di un'opera diversa da un'opera anonima o pseudonima, il nome e la nazionalità o il domicilio dell'autore o degli autori, e, se uno o più autori sono morti, le

(B) a deposit; and

(C) the applicable fee.

(4) Effect of untimely application.—

An action under this chapter for infringement of a work preregistered under this subsection, in a case in which the infringement commenced no later than 2 months after the first publication of the work, shall be dismissed if the items described in paragraph (3) are not submitted to the Copyright Office in proper form within the earlier of—

(A) 3 months after the first publication of the work; or

(B) 1 month after the copyright owner has learned of the infringement.

17 U.S. Code § 409 - Application for copyright registration

The application for copyright registration shall be made on a form prescribed by the Register of Copyrights and shall include—

(1) the name and address of the copyright claimant;

(2) in the case of a work other than an anonymous or pseudonymous work, the name and nationality or domicile of the author or authors, and, if one or more of

date dei loro decessi;	the authors is dead, the dates of their deaths;
(3) se l'opera è anonima o pseudonima, la nazionalità o il domicilio dell'autore o degli autori;	(3) if the work is anonymous or pseudonymous, the nationality or domicile of the author or authors;
(4) nel caso di un'opera creata nell'ambito di rapporti di lavoro (<i>made for hire</i>), una dichiarazione in tal senso;	(4) in the case of a work made for hire, a statement to this effect;
(5) se il richiedente di <i>copyright</i> non è l'autore, una breve dichiarazione del modo attraverso cui il richiedente ha ottenuto la proprietà del <i>copyright</i> ;	(5) if the copyright claimant is not the author, a brief statement of how the claimant obtained ownership of the copyright;
(6) il titolo dell'opera, insieme a qualsiasi titolo precedente o alternativo con cui l'opera può essere identificata;	(6) the title of the work, together with any previous or alternative titles under which the work can be identified;
(7) l'anno in cui la creazione dell'opera è stata completata;	(7) the year in which creation of the work was completed;
(8) se l'opera è stata pubblicata, la data e la nazione della sua prima pubblicazione;	(8) if the work has been published, the date and nation of its first publication;
(9) nel caso di una compilazione o di un'opera derivata, un'identificazione di qualsiasi opera o opere preesistenti sulle quali essa si basa o le quali essa incorpora, e una breve dichiarazione generale dei materiali aggiuntivi contemplati dalla richiesta di <i>copyright</i> che si vuole registrare;	(9) in the case of a compilation or derivative work, an identification of any preexisting work or works that it is based on or incorporates, and a brief, general statement of the additional material covered by the copyright claim being registered; and
(10) qualsiasi altra informazione che il <i>Register of Copyright</i> consideri influente sulla creazione o identificazione dell'opera o sull'esistenza, proprietà o durata del	(10) any other information regarded by the Register of Copyrights as bearing upon the preparation or identification of the work or the existence, ownership, or duration of the

copyright.

Nel caso in cui sia presentata una domanda per il periodo di durata rinnovato e esteso previsto dalla sezione [304 \(a\)\(3\)\(A\)](#) e qualora una registrazione della durata originale non sia stata effettuata, il *Register* può richiedere informazioni circa l'esistenza, la proprietà o la durata del *copyright* nella sua durata originale.

copyright.

If an application is submitted for the renewed and extended term provided for in section [304 \(a\)\(3\)\(A\)](#) and an original term registration has not been made, the Register may request information with respect to the existence, ownership, or duration of the copyright for the original term.

8. CONCLUSIONI

La seguente tesi di laurea si è posta come obiettivo principale l'analisi dell'evoluzione del caso "Popeye" e le possibili conseguenze che esso avrà sulla gestione del *copyright* del *character* Mickey Mouse.

Dalla consultazione delle banche dati online della Corte di Giustizia dell'Unione Europea e dell'Ufficio per l'Armonizzazione del Mercato Interno, non è risultata alcuna causa sospesa o pendente riguardante conflitti tra la detentrica dei marchi di Popeye, la *King Features Syndicate*, e qualsiasi soggetto che abbia utilizzato il personaggio in virtù della sua entrata nel pubblico dominio europeo.

Ciò può significare che la *King Features Syndicate* sia finora riuscita a proteggere il proprio personaggio dal pubblico dominio, aprendo così la strada a una nuova concezione del marchio. Originariamente creato per adempiere a una funzione distintiva in relazione a un prodotto, un servizio o a un'impresa, il marchio potrebbe ora diventare uno strumento di protezione anche per le opere dell'ingegno creativo, superando i limiti temporali imposti dal diritto d'autore o dal *copyright*, i quali fino ad ora sono state le forme di tutela destinate a tali opere.

Se così fosse, non solo la *Walt Disney Company*, ma anche diversi altri colossi dell'intrattenimento, quali la *Warner Bros.* o la *Universal Studios*, potrebbero ricorrere allo stesso procedimento per i personaggi di cui detengono il marchio. Si negherebbe così al pubblico la possibilità di utilizzare liberamente personaggi amati quali Mickey Mouse, Betty Boop, Bugs Bunny o Superman, garantita dal principio che sta alla base sia del *copyright* che del diritto d'autore: se da un lato, infatti, tale principio vuole indubbiamente ricompensare lo sforzo creativo dell'autore conferendogli un fascio di diritti esclusivi, dall'altro esso prevede anche la loro limitazione temporale, attraverso la quale è garantito alla collettività il libero accesso a tali creazioni dopo un determinato numero di anni.

E' doveroso sottolineare il fatto che le conclusioni relative al caso "Popeye" sono state tratte da una ricerca che, pur avendo come obiettivo la massima accuratezza, si basa su strumenti istituzionali a libero accesso da parte degli utenti. Esiste dunque la possibilità che tali strumenti siano limitati e che cause riguardanti

specificatamente il marchio Popeye e il libero utilizzo del personaggio in Europa avrebbero potuto emergere attraverso l'accesso ad altre eventuali fonti istituzionali. Ancora più doveroso è ricordare il limite temporale insito nella ricerca, conclusasi il 28 maggio 2014, la quale potrebbe dunque fornire risultati diversi in futuro. Per questo motivo, confidiamo che il caso "Popeye" continuerà ad essere oggetto di studio per tutti coloro interessati o coinvolti nel mondo della proprietà intellettuale.

BIBLIOGRAFIA

- Aliprandi S. (2007). *Capire il copyright. Percorso guidato nel diritto d'autore*. Lodi: PrimaOra.
- *An informal rant about formalities* (02/01/2009), in http://laboratorium.net/archive/2009/01/02/an_informal_rant_about_formalities.
- Auteri P., Florida G., Mangini V., Olivieri G., Ricolfi M., Spada P. (2012). *Diritto industriale. Proprietà intellettuale e concorrenza*, 3-174, 539-658. Torino: Giappichelli.
- Bell T. W. (2001). *Escape from copyright: Market success vs. statutory failure in the protection of expressive works*. 69 U. Cin. L. Rev. 741.
- *Berne Convention for the Protection of Literary and Artistic Works* (2014) in http://www.wipo.int/treaties/en/text.jsp?file_id=283698.
- Bolognini L. (31/12/2008). *"Liberato" Braccio di Ferro. Nel 2009 scade il diritto d'autore* in http://qn.quotidiano.net/newyork/2008/12/30/141773-liberato_braccio_ferro.shtml.
- *Braccio di Ferro fa a cazzotti col copyright (e vince)* (06/01/2009) in <http://www.zeusnews.it/n.php?c=9028>.
- Brady M. (31/12/2008). *Popeye's copyright expires in EU on Thursday* in <http://www.newsarama.com/1861-popeye-s-copyright-expires-in-eu-on-thursday.html>.
- *Breve guida alla tutela della proprietà industriale* (2008). Università degli Studi di Udine -Ripartizione Ricerca e trasferimento tecnologico.
- Carolyn N. (09/02/2009). *Popeye in public (domain)* in <http://ipinthedigitalage.com/popeye-in-public-domain/>.
- Carr K. (07/05/2012). *Cartoons and chicken: trademark rights after licenses expires* in <http://apps.americanbar.org/litigation/committees/intellectual/news.html>.
- Cesco G. (2009). *L'esaurimento del marchio*. Facoltà di Giurisprudenza, Università degli Studi di Trento.

- *Codice civile* (2014), articolo 1422 in <http://www.altalex.com/index.php?idnot=34794>.
- Colangeli D. (2004). *Diritto commerciale*, 15-16, 197-202. Fano: Aras Edizioni.
- Colò J. (04/11/2013). *Gli infiniti rinnovi di copyright sulle cose del '900. I diritti su Superman, Topolino e altri iniziano a scadere nel 2019, sarà guerra per il rinnovo* in <http://www.linkiesta.it/superman-topolino-pubblico-dominio>.
- “Consiglio dell’Unione Europea. Nuova direttiva dei diritti connessi” (13/09/2011) in http://www.siae.it/edicola.asp?view=4&open_menu=yes&id_news=10522.
- *Convention Establishing the World Intellectual Property Organization* (2005), article 2 in http://www.wipo.int/treaties/en/convention/pdf/trtdocs_wo029.pdf.
- *Convenzione di Parigi per la protezione della proprietà industriale* (2009), articoli 2, 3, 4, 6 in <http://www.admin.ch/opc/it/classified-compilation/19670148/index.html>.
- *Convenzione universale del diritto di autore* (2010), articolo III in www.admin.ch/opc/it/classified-compilation/19520176/.../0.231.0.pdf.
- *Copyright expires on Popeye* (30/12/2008). The Australian.
- *Copyright Law of the United States and Related Laws Contained in Title 17 of the United States Code* (12/2011). Circular 92. United States Copyright Office.
- *Copyright Term Extension Act of 1997* (2014) in <http://thomas.loc.gov/cgi-bin/query/z?c105:H.R.604>.
- *Costituzione della Repubblica Italiana* (2013), articolo 3 in www.governo.it/Governo/Costituzione/CostituzioneRepubblicaItaliana.pdf.
- D’Ammassa G. (2014). *I trattati internazionali* in <http://www.dirittodautore.it/la-guida-al-diritto-dautore/le-fonti/i-trattati-internazionali/#.Uw4KvoWuR90>.
- *Décision du 4 avril 2005 – R 994/2004-1 – TINTIN / TIN-TIN, Tin-Tin (marque figurative)* (04/04/2005), 8. Office de l’harmonisation dans le marché intérieur (marques, dessins et modèles).

- *Decreto legislativo 10/02/2005 n°30: Codice della proprietà industriale.*
Gazzetta Ufficiale della Repubblica Italiana n° 52 del 04/03/2005.
- *Dichiarazione universale dei diritti umani (2011), articolo 27 in*
http://www.ohchr.org/EN/UDHR/Documents/UDHR_Translations/itn.pdf.
- *Directive 2006/116/EC of 12 December 2006 on the term of protection of copyright and certain related rights.* Official Journal of the European Union L 372/12 of 27/12/2006.
- *Directive 2011/77/EU of 27 September 2011 amending Directive 2006/116/EC on the term of protection of copyright and certain related rights.* Official Journal of the European Union L 265/1 of 11/10/2011.
- *Direttiva 96/9/CE dell'11 marzo 1996 relativa alla tutela giuridica delle banche di dati, articoli 4, 7.* Gazzetta Ufficiale delle Comunità europee N. L 77/20 del 27/03/1996.
- *Direttiva 2009/24/CE del 23 aprile 2009 relativa alla tutela giuridica dei programmi per elaboratore, articolo 2.* Gazzetta Ufficiale dell'Unione Europea L 111/16 del 05/05/2009.
- *European Patent Convention (2013), articoli 1-4a.* Munich: European Patent Office.
- Falce V. (2012). *La modernizzazione del diritto d'autore.* Torino: Giappichelli.
- Fortina P. (24/05/2012). *Brevetto: modello ornamentale* in
<http://www.professionisti.it/enciclopedia/voce/1811/Brevetto-modello-ornamentale>.
- *Free Mickey Mouse: Lawrence Lessig wants less copyright protection, including for Disney's famous rodent (10/10/2002).* The Economist.
- Frosoni V. (1964). "Diritto positivo" in *Enciclopedia del diritto*, Vol. XII, 653. Milano: Giuffrè.
- *Gesetz über Urheberrecht und verwandte Schutzrechte (Urheberrechtsgesetz) (2014), § 11 in* www.gesetze-im-internet.de/.../urhg/gesamt.pdf.
- Grassi G. (07/2009). *Braccio di Ferro compie 80 anni.* Yacht Capital.

- Greco A. (26/11/2012). *La legge sul copyright? Tutta colpa di Topolino* in http://www.laleggepertutti.it/18593_la-legge-sul-copyright-tutta-colpa-di-topolino.
- Guidotti M. (2012), *Marchi e brevetti: diritti della proprietà industriale*, in <http://www.galenotech.org/marchi.htm>.
- Hansen S. (0/02/2009). *Copyright free Popeye* in <http://blog.iso50.com/3265/copyright-free-popeye/>.
- Harrell R. (16/01/2009). *Pow! Popeye loses copyright battle in Europe*. TIME.
- Heald P.J. (2013). *How Copyright Makes Books and Music Disappear (and How Secondary Liability Rules Help Resurrect Old Songs)*. Illinois Program in Law, Behavior and Social Science Paper No. LBSS14-07. Illinois Public Law and Legal Theory Research Paper No. 13-54. Champaign: University of Illinois College of Law.
- <http://curia.europa.eu/juris/recherche.jsf?language=it>.
- <https://oami.europa.eu/eSearchCLW/#advanced>.
- <http://www.siae.it/Index.asp>.
- <https://www.wikipedia.org/>.
- <http://www.wipo.int/branddb/en/index.jsp>.
- *"I yam what I yam" including copyright-free: Popeye the Sailor enters the public domain* (29/12/2008) in <http://www.abebooks.com/blog/index.php/2008/12/29/i-yam-what-i-yam-including-copyright-free-popeye-the-sailor-enters-the-public-domain/>.
- Ingham T. (02/01/2009). *Popeye copyright expires* in <http://www.mcvuk.com/news/read/popeye-copyright-expires/013740>.
- Izzo U. (2010). *Alle origini del copyright e del diritto d'autore. Tecnologia, interessi e cambiamento giuridico*. Roma: Carocci.
- Johnston R. (04/07/2012). *Popeye the public domain man* in <http://www.bleedingcool.com/2012/07/04/popeye-the-public-domain-man/>.

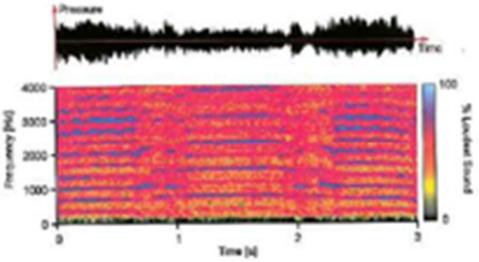
- Karjala D. S. (2014). *Help protect your rights to the great works in the public domain!* in <http://homepages.law.asu.edu/~dkarjala/OpposingCopyrightExtension/>.
- Kuncewicz S. (13/05/2010). *Expired copyright: Is Popeye fair game?*. New Legal Review.
- Lanzi R. (2013). *Essentials of Licensing Intellectual Property* in <http://dolly.dslc.unimore.it/2012/course/view.php?id=103>.
- Lee T.B. (25/10/2013). *15 years ago, Congress kept Mickey Mouse out of the public domain. Will they do it again?*. The Washington Post.
- *Legge n. 633 del 22 Aprile 1941 relativa alla protezione del diritto d'autore e di altri diritti connessi al suo esercizio*. Gazzetta Ufficiale della Repubblica Italiana n°166 del 16/07/1941.
- MacQuerrie D. (12/01/2009). *Popeye, Grey Owl and Robert Service join the public domain*. CBC News.
- Marzulli N. (16/07/2012). *Quando il marchio è un suono* in <http://ufficiomarchibrevetti.it/2012/07/marchio-sonoro/>.
- Masnick M. (31/12/2008). *UK copyright expiration on Popeye may be a test for Mickey Mouse* in <http://www.techdirt.com/articles/20081231/1202033265.shtml>.
- McCabe N.W. (03/06/2013). *Fixing our "Mickey Mouse" copyright laws* in http://www.americanthinker.com/2013/06/fixing_our_mickey_mouse_copyright_laws.html.
- Mercurio (2006). *Civil Law - Common Law: due sistemi a confronto*. Newsletter n. 8 del 09/02/2006. Newsmercati.
- Moscati L. (2012). *Tra "copyright" e "droit d'auteur". Origine e sviluppo della proprietà intellettuale in Europa*. Napoli: Satura Editrice.
- Moscon V. (2011). *"Diritto d'autore ed autonomia negoziale". La circolazione inter vivos delle opere d'autore nel sistema di copyright statunitense: written works e new media*, 1-75. Roma: progetto SIAE – CRUI.

- Murata T. (09/03/2012). *I, Popeye* in <http://www.futureshipwreck.com/2010/10/takeshi-murata-i-popeye/>.
- Pascuzzi G., Caso R. (2002). *I diritti sulle opere digitali. Copyright statunitense e diritto d'autore italiano*, 3–194. Padova: CEDAM.
- *PCT Yearly Review* (2013), 1-14. WIPO Publication No. 901E. Geneva: WIPO Publications.
- *Popeye copyright for European Union* (30/12/2008) in <http://zeenews.india.com/entertainment/print.aspx?aid=19467>.
- *Popeye copyright goes free for European Union come January 1* (30/12/2008). Asian News International.
- *Popeye is out of copyright* (10/01/2009) in www.cearta.ie/.../popeye-is-out-of-copyright/feed/.
- *Popeye's copyright to expire in January* (30/12/2008), The Daily Telegraph.
- *Quando il Congresso USA "salvò" i diritti d'autore di Topolino (e quando sarà richiamato a rifarlo)* (01/11/2013) in <http://www.rivistastudio.com/in-breve/mickey-mouse-copyright/>.
- *Regolamento (CE) n. 510/2006 del 20 Marzo 2006 relativo alla protezione delle indicazioni geografiche e delle denominazioni d'origine dei prodotti agricoli e alimentari*, articolo 2. Gazzetta Ufficiale dell'Unione Europea L 93/12 del 31/03/2006.
- *Regolamento (CE) n. 207/2009 del 26 febbraio 2009 sul marchio comunitario*, articoli 8, 52. Gazzetta Ufficiale dell'Unione Europea L 78/1 del 24/03/2009.
- Roberts J.J. (20/08/2013). *Will copyright be extended 20 more years? An old debate returns* in <http://gigaom.com/2013/08/20/will-copyright-be-extended-20-more-years-an-old-debate-returns/>.
- Romani R. (17/01/2003). *La Corte suprema USA "allunga" l'esclusiva di venti anni. Protetti anche libri e film storici. Topolino resta alla Disney, prorogato il diritto d'autore*. Il Corriere della Sera.
- Sarti D. (1996). *Diritti esclusivi e circolazione dei beni*, 66-81. Milano: Giuffrè.

- Schlatter R. (1951). *Private property: The history of an idea*, 156. Crows Nest: Allen & Unwin.
- Shoji Y., Riggs L. E. (2012). *“Pirate” publishing: The battle over perpetual copyright in eighteenth-century Britain*, 1-50. International Research Center for Japanese Studies.
- Silverman D. (14/04/2009). *Trademark is soooo the new copyright* in <http://ipinthedigitalage.com/trademark-is-soooo-the-new-copyright/>.
- Springman C. (05/03/2002). *The mouse that ate the public domain: Disney, the Copyright Term Extension Act, and Eldred v. Ashcroft* in http://writ.news.findlaw.com/commentary/20020305_sprigman.html.
- *The United States Constitution* (2014), article I, section 8, clause 8 in <http://constitutionus.com/>.
- *The World Trade Organization in brief* (2009). Geneve: WTO Publications.
- Timpanaro P. (2008). *Tutela marchio d'impresa. Guida al deposito delle domande*. Catania: Ufficio Marchi e Brevetti.
- Ubertazzi L. G. (2011). *La proprietà intellettuale*, 1-168, 221-406. Torino: Giappichelli.
- *Un gusto per l'Europa* (15/02/2011) in http://ec.europa.eu/news/agriculture/110215_it.htm#.
- *United States Code* (2014), Title 17 in <http://www.law.cornell.edu/uscode/text/17>.
- Unz R. (04/04/2013). *The bitter legacy of Mickey Mouse* in <http://www.theamericanconservative.com/the-bitter-legacy-of-mickey-mouse/>.
- *What is intellectual property?* (2011). WIPO Publication No. 450E. Geneve: WIPO Publications.
- *Why isn't Mickey Mouse in the public domain?* (17/06/2012), in <http://mentalfloss.com/article/30946/why-isnt-mickey-mouse-public-domain>.
- *WIPO Making IP Work* (2014). WIPO Publication No. 1060E. Geneve: WIPO Publications.

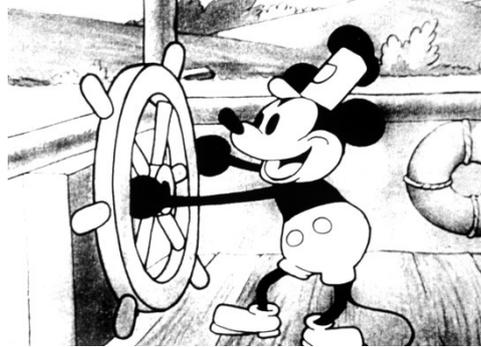
- Xiao-mei D. (2010). *Conflict between trademark right and prior copyright - Case and academic research on solutions to this conflict in the Chinese and Japanese Legal System*. JPO Study-Cum-Research Fellowship Program.
- Yoskowitz A. (05/01/2009). "Popeye" goes copyright free in Europe in http://www.afterdawn.com/news/article.cfm/2009/01/05/popeye_goes_copyright_free_in_europe.
- Yu P.K. (04/2003). *Mickey Mouse, Peter Pan, and the tall tale of copyright harmonization*. IP Law & Business.

APPENDICE A

<p><u>Marchi denominativi</u></p>									
<p><u>Marchi figurativi</u></p>									
<p><u>Marchi tridimensionali</u></p>									
<p><u>Marchi di colore</u></p>	<div data-bbox="839 1167 1315 1532"> <p style="text-align: center;">Rosso Valentino</p> <p style="text-align: center;">Coordinate del colore</p> <table border="1"> <tr> <td>HEX</td> <td>#ED463E</td> </tr> <tr> <td>RGB¹</td> <td>(r, g, b) (237, 70, 62)</td> </tr> <tr> <td>CMYK²</td> <td>(c, m, y, k) (0, 82, 67, 0)</td> </tr> <tr> <td>HSV</td> <td>(h, s, v) (3°, 74%, 93%)</td> </tr> </table> <p>1: normalizzato a [0-255] (byte) 2: normalizzato a [0-100] (%)</p> </div>	HEX	#ED463E	RGB¹	(r, g, b) (237, 70, 62)	CMYK²	(c, m, y, k) (0, 82, 67, 0)	HSV	(h, s, v) (3°, 74%, 93%)
HEX	#ED463E								
RGB¹	(r, g, b) (237, 70, 62)								
CMYK²	(c, m, y, k) (0, 82, 67, 0)								
HSV	(h, s, v) (3°, 74%, 93%)								
<p><u>Marchi musicali</u></p>									

APPENDICE B

Steamboat Willie (1928)



Oswald the Lucky Rabbit (1927)



Popeye (1929)

