

Studi di Diritto dell'Impresa

CARLO MEO

**GESTIONE COLLETTIVA
E MERCATO DEI DIRITTI D'AUTORE**



G. GIAPPICHELLI EDITORE – TORINO

INTRODUZIONE

SOMMARIO: SEZIONE PRIMA: *L'evoluzione storica della gestione collettiva*. – 1. Le origini della gestione collettiva del diritto d'autore. – 2. L'affermazione delle società di gestione collettiva. – 3. La posizione di monopolio delle società di gestione collettiva. – 4. Le prime forme di regolazione. – 5. Le *collecting societies* negli Stati Uniti. – 6. L'autodisciplina internazionale delle *collecting societies*. – 7. Il dibattito sulla gestione collettiva negli ultimi decenni del Novecento. – SEZIONE SECONDA: *La politica europea in materia di gestione collettiva*. – 1. Il rapporto tra gestione collettiva e diritto della concorrenza nei primi decenni di storia della Comunità europea. – 2. Le prime iniziative di armonizzazione del diritto d'autore. – 3. Internet e gli ostacoli alla diffusione dei contenuti in rete. – 4. Verso una regolazione europea della gestione collettiva. – 5. Il dibattito intorno alle iniziative della Commissione in materia di gestione collettiva. – 6. La direttiva 2014/26/UE.

SEZIONE PRIMA

L'EVOLUZIONE STORICA DELLA GESTIONE COLLETTIVA

1. *Le origini della gestione collettiva del diritto d'autore*

Fino al XVIII secolo, la produzione musicale e letteraria si rivolge ad un pubblico molto ristretto, composto da aristocratici e, tutt'al più, da chierici¹. Con la rivoluzione industriale e l'affermazione della borghesia a cavallo tra il XVIII e il XIX secolo, benessere e alfabetizzazione si diffondono tra i ceti medi. Il pubblico si allarga e la vita culturale si svolge sempre meno nelle corti e sempre più nelle sale da concerto, nei locali da ballo e nei caf-

¹ Si v. A. PROSPERI, *Intellettuale e Chiesa all'inizio dell'età moderna*, in *Storia d'Italia*, Annali IV, Einaudi, Torino, 1981, 159. Sulle condizioni degli autori tra il XVI e il XVII secolo e sul rapporto con gli editori si v. U. IZZO, *Alle origini del copyright e del diritto d'autore*, Carocci, Roma, 2010, 93 ss.

fè². Cresce l'industria editoriale, non soltanto nel settore letterario, ma anche in quello musicale, grazie al successo della vendita degli spartiti³.

Anche la figura dell'autore subisce dei cambiamenti in questa fase. Se prima l'autore era un cortigiano sovvenzionato da un mecenate, nell'Ottocento egli è un borghese che deve guadagnarsi da vivere con il proprio lavoro. Deve, quindi, fare i conti con i gusti del nuovo pubblico "di massa" e sfruttare le opportunità offerte dal mercato editoriale in espansione⁴.

Tra il Settecento e l'Ottocento vengono adottate nella maggior parte dei Paesi europei le prime normative sul diritto d'autore⁵, le quali si fondano sull'attribuzione agli autori del controllo esclusivo sull'uso delle proprie opere. In tal modo, si offre agli autori lo strumento per trarre una remunerazione dalle pubblicazioni, dai concerti, dalle rappresentazioni teatrali e, più in generale, da tutte le forme di sfruttamento delle opere.

Tuttavia, gli autori tendono a subire il potere contrattuale degli editori e degli impresari. Spesso non riescono a trarre compensi sufficienti dallo sfruttamento commerciale delle opere. Nonostante la nascita del diritto d'autore e l'espansione della domanda di cultura, le condizioni degli autori all'inizio dell'Ottocento restano piuttosto precarie⁶.

²Sull'allargamento del pubblico degli spettacoli teatrali a fine Settecento, si v. J. BONCOMPAIN, *La révolution des auteurs. Naissance de la propriété intellectuelle (1773-1815)*, Fayard, Parigi, 2001, 46. Lo stesso fenomeno avviene per quanto riguarda le esecuzioni musicali nei locali aperti al pubblico: J. BONCOMPAIN, *De Scribe à Hugo. La condition de l'auteur (1815-1870)*, Honoré Champion, Parigi, 598. Per una descrizione dell'evoluzione del mercato librario in questa fase si v. R. CHARTIER, *Dalla storia del libro alla storia della lettura: la prospettiva francese*, in *Archivio storico italiano*, 1994, 153, che ricollega lo sviluppo dell'editoria in Francia sia alle innovazioni tecnologiche che alla nascita di nuove categorie di lettori. Nello stesso senso, con riferimento al mercato inglese si v. A. PEACOCK, R. WIER, *The composer in the market place*, Faber Music, Londra, 1975, 37 ss. Il fenomeno comunque non si presenta allo stesso modo e allo stesso tempo in tutti i paesi europei. In Italia lo scarso livello medio di alfabetizzazione rende lo sviluppo del mercato "di massa" dei prodotti culturali più lento: si v. sul tema per es. M. BERENGO, *Cultura e istituzioni nell'Ottocento italiano*, Il Mulino, Bologna, 2004, 107-108.

³L.C. UBERTAZZI, *I Savoia e gli autori*, Giuffrè, Milano, 2000, 68 ss.

⁴Sul complesso rapporto tra autore, pubblico e mercato all'Ottocento si v. M. CERRUTI, *Dalla fine dell'antico regime alla restaurazione*, in *Letteratura Italiana. Il letterato e le istituzioni*, I, Einaudi, Torino, 1981, 391.

⁵Come è noto, la nascita del diritto d'autore si collega alla caduta del sistema dei privilegi sovrani sulle pubblicazioni nel corso del Settecento. Sul punto si v. R. FRANCESCHELLI, *Trattato di diritto industriale*, vol. I, Giuffrè, Milano, 1960, 370 ss., e P.A. DAVID, *Intellectual Property Institutions and the Panda's Thumb: Patents, Copyrights, and Trade Secrets in Economic Theory and History*, in *Global Dimensions of Intellectual Property Rights in Science and Technology*, edito da M.B. Wallerstein, M.E. Moge, R.A. Schoen, National Academy Press, Washington, 1993, 24; L. MOSCATI, *Diritti d'autore*, Giuffrè, Milano, 2020, 57. V. anche, con specifico riferimento al settore librario, U. IZZO, *Alle origini del copyright e del diritto d'autore*, cit., 72 ss. e 177 ss.

⁶Gli autori devono trovare impieghi collaterali, quali l'insegnamento o l'attività giornalisti-

È per porre rimedio a questo squilibrio che, subito dopo l'introduzione delle discipline del diritto d'autore, nascono le prime associazioni di autori. Il loro obiettivo principale è quello di negoziare con gli editori e con i pubblici esercizi condizioni soddisfacenti per lo sfruttamento delle opere dei propri associati. Esse si occupano anche di rappresentare gli interessi della categoria nei processi legislativi e assumono compiti di tipo solidaristico e assistenziale a favore degli associati⁷.

Queste prime associazioni non risolvono però tutti i problemi che gli autori incontrano nell'esercizio dei propri diritti. Resta infatti fermo il fatto che, specialmente nel campo musicale e in quello teatrale, per poter trarre un compenso dalle utilizzazioni delle opere l'autore deve stipulare contratti con innumerevoli impresari, sorvegliare tutti i locali dislocati sul territo-

ca: v. A. PEACOCK, R. WEIR, *The composer and the market place*, cit., 42 ss. e C. EHRLICH, *Harmonious alliance – An history of the Performing Rights Society*, Oxford University Press, 1989, 4 ss., sulla situazione degli autori inglesi nell'Ottocento. Per una ricostruzione della situazione tedesca v. L.S. PAHLOW, *Industrialised music brokers as competing market players: the administration of music rights in Germany (ca. 1870-1930)*, in *Popular Entertainment Studies*, 2015, 58. V. per quanto riguarda la Spagna R. SÁNCHEZ GARCIA, *La Sociedad de Autores Españoles (1899-1932)*, in *Espacio, Tiempo y Forma*, 2002, 206.

⁷ Associazioni del genere nascono in questa fase nella maggior parte dei Paesi europei. Nel 1777, in Francia viene costituito dagli autori teatrali il *Bureau de Législation Dramatique* al fine di ottenere migliori condizioni per le rappresentazioni. L'attività di rappresentanza della categoria svolta dal *Bureau* si rivela poi fondamentale per il pieno riconoscimento legislativo del diritto degli autori teatrali in Francia sulle rappresentazioni delle opere, nonché per l'abbattimento del monopolio precedentemente attribuito alla *Comédie Française*: T. PARIS, *L'organisation de la gestion collective des droits d'auteur: entre rationalisation et logique d'institution*, in *Réseaux – La propriété intellectuelle*, 1998, 126. La *Société des Gens de Lettres* viene costituita in Francia nel 1838 per la tutela degli autori di opere letterarie nei confronti degli editori. All'inizio, l'attività si concentra sulla negoziazione delle condizioni di pubblicazione dei c.d. "roman-feuilleton" (i.e. romanzi a puntate), spesso diffusi dagli editori di giornali senza riconoscere alcuna remunerazione agli autori: v. Y. DIRINGER, *Gestion collective des droits d'auteur et droit de la concurrence*, Presses Universitaires d'Aix-Marseille PUAM, 2011, 412 ss. che riporta un passaggio di una lettera del 30 ottobre 1836 in cui Balzac esorta gli scrittori francesi ad associarsi: "notre salut est en nous-mêmes. Il est dans une entente de nos droits, dans une reconnaissance mutuelle de nos forces. Il est donc du plus haut intérêt que nous nous assemblions, que nous formions une société, comme les auteurs dramatiques ont formé la leur". Esigenze simili portano alla costituzione della *Dramatic Authors Society* nel Regno Unito: M.F. MAKEEN, *Copyright in a global information society*, Kluwer, Londra, 2000, 16. Per contrastare il potere degli editori, in Spagna sorge nel 1844 la *Sociedad de Autores Dramaticos*: R. SÁNCHEZ GARCIA, *La Sociedad de Autores Españoles*, cit., 206. La *Asociación de Escritores y Artistas Españoles* nasce nel 1871 per assicurare pensioni e forme di previdenza agli autori. Nel 1871 viene costituita in Germania la *Deutsche Genossenschaft dramatischer Autoren und Komponisten*. Per fini simili sorgono anche associazioni professionali degli editori. Si pensi ad es. all'*Associazione Libreria Italiana*, costituita dagli editori italiani nel 1858 con la funzione di dialogare con le autorità di governo sull'adozione delle normative in materia di diritto d'autore: M.I. PALAZZOLO, *La nascita del diritto d'autore in Italia*, Viella, Roma, 2013, 67 ss.

rio e agire contro gli usi non autorizzati. Si tratta evidentemente di attività che il singolo autore non è in grado di realizzare efficacemente. Spesso poi gli autori rinunciano a pretendere compensi dai teatri e dalle sale da concerto anche per timore che ciò possa portare all'esclusione delle proprie opere dalla programmazione⁸. Nella maggior parte dei casi, i pubblici esercizi si servono delle opere senza autorizzazione e, quindi, senza corrispondere alcuna remunerazione agli autori.

Si giunge così nel corso dell'Ottocento alla formazione di organismi di autori che, oltre alle funzioni di protezione "sindacale", assumono il compito di esercitare i diritti d'autore per conto di una pluralità di titolari. L'attività di queste organizzazioni (dette "società di gestione collettiva" o anche "*collecting societies*") consiste, in particolare, nella negoziazione e nella concessione di licenze aventi ad oggetto interi repertori di opere. Esse si occupano poi anche della riscossione e della ripartizione agli associati dei proventi derivanti dalle licenze. Infine, attraverso una rete capillare di controllo del territorio, individuano le utilizzazioni non autorizzate e agiscono in giudizio a tutela degli autori rappresentati.

Le prime società di gestione collettiva sorgono in Francia all'inizio dell'Ottocento⁹. Qualche decennio più tardi, società simili vengono costituite

⁸ Si v. J. BONCOMPAIN, *La révolution des auteurs*, cit., 53 ss., in cui l'A. richiama, a tal proposito, il rapporto tra autori teatrali e *Comédie Française* nella Francia del Settecento. Per lungo tempo, la *Comédie* detiene il monopolio sulle rappresentazioni teatrali e rifiuta di corrispondere compensi agli autori, con la minaccia di eliminare le opere degli autori "recalcitranti" dalla programmazione. Il problema riguarda anche gli autori molto noti: si pensi al caso di Beaumarchais che vede cancellate le repliche del "Barbiere di Siviglia", per aver preteso dalla *Comédie* una rinegoziazione dei compensi pattuiti a seguito del grande successo delle prime rappresentazioni: W. EGLOFF, *Copyright stories – Sketches on the political economy of copyright*, Stämpfli, Bern, 2017, 13. Si v., poi, con riguardo al mercato musicale americano, R. CHARLES, *ASCAP – A half century of progress*, in *Bull. of the Cop. Soc. USA*, 1964, 136, in cui si afferma che, fino all'inizio del Novecento, resta una pratica diffusa tra gli autori americani quella di tollerare l'uso non autorizzato della musica nelle sale da concerto.

⁹ Il *Bureau de Législation Dramatique* (su cui v. nt. 7) si dota di un'attività di raccolta dei proventi derivanti dagli spettacoli già nel 1791, attraverso la costituzione della "Agence Framery": J. BONCOMPAIN, *La révolution des auteurs*, cit., 284 ss. Nel 1828 il *Bureau* diventa poi *Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques* (SACD), fondendosi con l'*Agence*. Anche la *Société des Gens de Lettres* (v. nt. 7) inizia a raccogliere i compensi derivanti dalla riproduzione delle opere letterarie nei giornali nel corso dell'Ottocento: v. S. NÉRISSON, *Collective management of copyright in France*, in *Collective management of copyright and related rights*, edito da D. Gervais, Kluwer, Alphen aa den Rijn 2015, 178. Ben più nota è comunque la storia della *Société des Auteurs, Compositeurs et Editeurs de Musique* (SACEM), costituita nel 1850 da un gruppo di autori ed editori, a seguito di una serie di pronunce giurisprudenziali con cui viene definitivamente riconosciuto in Francia il diritto esclusivo degli autori musicali sulle esecuzioni. Per una dettagliata descrizione della nascita di SACEM, si v. J. LEMOINE, *La Société des Auteurs, Compositeurs et Editeurs de Musique – SACEM 1850-1950*, SACEM, 1950, 15 ss.

in molti altri Paesi¹⁰. In Italia la Società Italiana degli Autori (SIA), che più tardi assumerà la denominazione di Società Italiana degli Autori e degli Editori (SIAE), nasce nel 1882¹¹.

2. L'affermazione delle società di gestione collettiva

La nascita delle prime società di gestione collettiva viene accolta ovunque con ostilità da parte degli utilizzatori. Gli organizzatori di spettacoli teatrali e musicali rifiutano di stipulare licenze per l'uso delle opere e organizzano boicottaggi ai danni degli autori affiliati alle *collecting societies*¹².

¹⁰In Spagna, il conflitto tra gli autori e gli editori porta alla nascita nel 1899 della *Sociedad de Autores Españoles* (che più tardi diventerà *Sociedad General de Autores Españoles*, SGAE): v. R. SÁNCHEZ GARCIA, *La Sociedad de Autores Españoles (1899-1932)*, cit., 210-211. Su iniziativa degli editori nasce in Austria nel 1897 la *Gesellschaft der Autoren, Componisten und Musikverleger* (ACM). In Germania, dei primi tentativi di costituire una *collecting society* vengono portati avanti dagli editori musicali per contrastare il programma della francese SACEM di stabilire degli uffici sul territorio tedesco. Viene così costituita la *Anstalt für musikalisches Aufführungsrecht* nel 1897. Questa società viene però ben presto affiancata dalla *Genossenschaft Deutscher Tonsetzer* (GDT), costituita su iniziativa degli autori insoddisfatti delle modalità di gestione dei diritti offerte dalla *Anstalt*. La GDT gestisce i diritti degli affiliati attraverso la controllata *Anstalt für Musikalisches Aufführungsrecht* (AFMA). Per una dettagliata analisi della nascita della gestione collettiva in Germania si v. M.M. SCHMIDT, *Die Anfänge der musikalischen Tantiemenbewegung in Deutschland*, Duncker & Humblot, Berlino, 2009, 115 ss. Più tardiva è la costituzione di *collecting societies* nei paesi anglosassoni. La *Performing Rights Society* (PRS) inglese e la *American Society of Composers, Authors and Publishers* (ASCAP) nascono entrambe nel 1914. Si v. sul punto C. EHRLICH, *Harmonious alliance – An history of the Performing Rights Society*, cit., 10 ss.

¹¹Per una descrizione della nascita della SIAE si v. A. CIAMPI, *I primi settantacinque anni*, in *SIAE – 75 anni*, Pubbl. SIAE, 1957, 9.

¹²Si v. J. BONCOMPAIN, *La révolution des auteurs*, cit., 53 ss. per una dettagliata descrizione delle attività poste in essere dai direttori di teatro francesi per contrastare l'attività della SACD nel corso dell'Ottocento. Anche le prime attività della inglese PRS sono ostacolate da numerosi tentativi di boicottaggio da parte delle imprese britanniche: v. C. EHRLICH, *Harmonious alliance*, cit., 29 ss.

Tra le ragioni che portano al fallimento del primo tentativo di costituire una *collecting* in Germania v'è proprio la forte opposizione degli utilizzatori al pagamento di tariffe per utilizzazioni fino a poco prima considerate "libere": v. M.M. SCHMIDT, K. RIESENHUBER, R. MICKLER, *Geschichte der musikalischen Verwertungsgesellschaften in Deutschland*, in *Recht und Praxis der GEMA*, edito da R. Kreile, J. Becker, K. Riesenhuber, De Gruyter, Berlino, 2005, 7. In diversi casi, l'ostilità degli utilizzatori è alimentata anche dall'esperienza dell'attività internazionale delle *collecting* straniere sul territorio nazionale. Per es., per un lungo periodo di tempo SACEM gestisce i propri diritti all'estero attraverso una rete di agenti dislocati sul territorio straniero. Tali agenti esigono dei pagamenti molto elevati ed esercitano i diritti con una certa aggressività, attirandosi l'antipatia tanto degli utilizzatori quanto degli editori stranieri: si v. sul punto M.

Frequenti sono anche le contestazioni in giudizio circa la legittimità della gestione collettiva¹³. In un primo momento, dunque, l'attività delle *collecting societies* è quasi interamente assorbita dalle controversie con gli utilizzatori e dalle iniziative di sensibilizzazione del pubblico sulle funzioni del diritto d'autore¹⁴. I ricavi prodotti non sono sufficienti ad effettuare signi-

DOMMANN, *Authors and apparatus – a media history of copyright*, Cornell University Press, 2019, 71; M.M. SCHMIDT, *Die Anfänge der musikalischen Tantiemenbewegung*, cit., 87. Molto simile è l'esperienza dell'ordinamento giapponese, in cui fino agli anni '30 i diritti degli autori internazionali sono esercitati con grande aggressività dall'agente tedesco Wilhelm Plage: si v. K. OKUMURA, *Collective management of copyright and neighbouring rights in Japan*, in *Collective management of copyright and related rights*, edito da D. Gervais, Kluwer, Alphen aan den Rijn, 2015, 348.

¹³ In un primo momento, in molti Stati gli utilizzatori tentano di contrastare le pretese delle *collecting* facendo leva sulla mancanza nella legge di una chiara definizione della portata dei diritti esclusivi degli autori: si v. sul punto H. FINKELSTEIN, *The composer and the public interest – Regulation of performing rights societies*, in *Law and Contemporary Problems*, 1954, 278 e G. MCFARLANE, *Copyright: the development and exercise of the performing right*, J. Offord Publ., Eastbourne, 1980, 33 ss. Gli utilizzatori si servono più avanti anche di altri strumenti per contestare la legittimità della gestione collettiva. Negli anni '20 del Novecento, nel Regno Unito cominciano ad essere invocate contro PRS le regole sui “*restraints of trade*”: si v. *Performing Right Society, Ltd. v. Magistrates and Councillors of the City of Edinburgh* (1922) S. C. 165, 59 Sc. L. R. 194; *Performing Right Society, Ltd. v. Thompson*, 34 T. L. R. 351 (1918). Negli stessi anni, gli utilizzatori americani tentano di contestare l'attività di ASCAP anche invocando lo *Sherman Act*: v. *United States v. ASCAP*, Equity No. 78-388 (S. D. N. Y., filed Aug. 30, 1934); *Pennsylvania Broadcasting Co. v. Buck* (S. D. N. Y., filed Sept. 1, 1933).

¹⁴ L'elevato numero di controversie con gli utilizzatori è una costante nei primi anni di attività di tutte le *collecting societies*. Si v. con riguardo alla PRS inglese A. PEACOCK, R. WIER, *The composer in the market place*, cit., 73: “*undoubtedly the most important of the Society's early tasks was simply that of persuading music users to pay for something that had been generally regarded as a free good*”. Nello stesso senso, con riguardo alla statunitense ASCAP si v. M. DOMMANN, *Authors and apparatus*, cit., 76 (“*as its founding fathers openly emphasized in the U.S., the initial goal was to collect royalties in order to lay before the court the legal foundations to increase royalties in the future*”) e R.P. MERGES, *Contracting into liability rules: intellectual property rights and collective organisations*, in *Calif. L. R.*, 1996, 1330. Con riferimento a SACEM v. J. LEMOINE, *La Société des Auteurs, Compositeurs et Editeurs de Musique*, cit., 33 ss. e, per la SIAE, A. CIAMPI, *I primi settantacinque anni*, in *SIAE – 75 anni*, Pubbl. SIAE, 1957, 10 ss. in cui si legge che “*contemporaneamente essa [SIAE, ndr] svolge, nell'interesse dei suoi associati, una efficace azione giudiziaria per ottenere la repressione degli atti sempre più diffusi di violazione alla legge protettiva dei diritti d'autore avvalendosi, fin dalle origini, della valida collaborazione di una Consulta Legale, composta di giuristi di chiara fama*”.

Per quanto riguarda invece le iniziative di sensibilizzazione del pubblico realizzate dalla SIAE, si v. M. FABIANI, voce *Società Italiana Autori ed Editori*, in *Dig. comm.*, vol. XIII, UTET, Torino, 1996, 388, e la *Storia breve della SIAE attraverso i suoi statuti*, in *IDA*, 2018, 213 ss. Si v. anche A. CIAMPI, *I primi settantacinque anni*, cit., 10 in cui si legge che “*i primi anni furono interamente assorbiti dal lavoro di preparazione di una intensa propaganda nei giornali, nelle riviste, in riunioni e conferenze, per rendere familiari alla pubblica opinione i principi giuridici e morali della protezione delle creazioni letterarie ed artistiche*”. Funzioni simili sono svolte anche dalle prime *collecting* francesi e tedesche: si v. S. NÉRISSON, *La gestion collective des droits*, cit., 7 e 8

ficative distribuzioni a favore degli associati¹⁵. Il che, a sua volta, mette a dura prova la capacità delle società di raccogliere adesioni da parte di nuovi autori¹⁶.

L'ostilità iniziale verso le *collecting societies* non proviene però soltanto dagli utilizzatori. Per tutto l'Ottocento, gli editori musicali traggono la maggior parte dei ricavi dal commercio delle partiture. Il loro interesse per i concerti e per le altre forme di sfruttamento successive alla pubblicazione è molto limitato. Gli spettacoli musicali sono, anzi, percepiti come una preziosa forma di promozione per gli spartiti e vengono spesso incentivati dagli stessi editori, con pagamenti a favore dei locali e dei musicisti¹⁷. In questa fase, quindi, molti editori musicali non aderiscono alle società di gestione collettiva e, in certi paesi, riescono addirittura ad opporsi alla costituzione delle società da parte degli autori¹⁸.

ss.: "au-delà des mentions expresses dans les statuts, toutes les sociétés que nous étudions effectuent un travail de sensibilisation du public au droit d'auteur, et agissent aussi auprès du législateur, pour faire entendre les intérêts des auteurs".

¹⁵ V. J. BONCOMPAIN, *La révolution des auteurs*, cit., 289 ss.; C. EHRlich, *Harmonious alliance*, cit., 18 ss.; R. SÁNCHEZ GARCIA, *La Sociedad de Autores Españoles (1899-1932)*, cit., 223. Lo scarso livello dei proventi raccolti deriva anche dal fatto che, all'inizio, per superare l'ostilità degli utilizzatori, le *collecting* europee tendono ad offrire delle condizioni di licenza molto favorevoli ai licenziatari. Si v., con riguardo alla PRS, G. MCFARLANE, *Copyright: the development and exercise of the performing right*, cit., 99 e, nello stesso senso, con riguardo alle prime *collecting* tedesche, M.M. SCHMIDT, *Die Anfänge der musikalischen Tantiemenbewegung*, cit., 172 ss. V. anche W. NORDEMANN, *Les problèmes actuels des sociétés d'exploitation des droits d'auteur au sein de la Communauté Européenne*, in *RIDA*, 1988, 33 ss., in cui l'A. ricollega le difficoltà iniziali anche alla scarsa capacità delle società di gestione collettiva di raccogliere investimenti da parte dei membri dotati di maggiore disponibilità finanziaria.

¹⁶ Sulla riluttanza di molti autori ad aderire alle *collecting* in un primo momento v. C. EHRlich, *Harmonious alliance*, cit., 17 e 28 ss. e W. NORDEMANN, *Les problèmes actuels des sociétés d'exploitation*, cit., 36: "l'expérience montre que les adhérents n'affluent que lorsque des recettes sont réparties, c'est-à-dire que lorsque chaque ayant droit constate qu'il est rentable d'être membre d'une société d'auteurs. Jusqu'à ce moment-là, les sociétés d'auteurs ne comptent pour membres que des quelques idéalistes". V. anche A. CIAMPI, *I primi settantacinque anni*, cit., 12, in cui si afferma che in un primo momento la SIAE era una "famiglia di pochi iniziati". Gli autori sono disincentivati dall'aderire alle *collecting societies* soprattutto per via dei boicottaggi posti in essere dagli utilizzatori. V. G. MCFARLANE, *Copyright: the development and exercise of the performing right*, cit., 99 ss., in cui si riporta che nel 1919 un elevato numero di editori e autori abbandona PRS sia per via dello scarso livello delle *royalties* distribuite che per via dei tentativi di sabotaggio della *Musicians' Union*.

¹⁷ La pratica di offrire compensi ai musicisti in cambio dell'utilizzo di certe opere nei locali (c.d. "payola") è molto diffusa all'inizio del Novecento: R. E. CAVES, *Creative industries*, Harvard University Press, 2002, 270 ss.; C. EHRlich, *Harmonious alliance*, cit., 6.

¹⁸ È quanto accade per lungo tempo in Germania: M.M. SCHMIDT, *Die Anfänge der musikalischen Tantiemenbewegung*, cit., 80 e 90 ss., che ricollega l'iniziale opposizione degli editori alla creazione di una *collecting* tedesca al clima di grande ostilità verso il diritto d'autore creato

Fin dall'inizio, comunque, le controversie con gli utilizzatori tendono a concludersi in maniera favorevole alle *collecting societies*. Nella maggior parte dei Paesi, l'esercizio collettivo dei diritti viene riconosciuto come lecito dalla giurisprudenza¹⁹. Le società di gestione collettiva sono enti non profit, il cui unico scopo è quello di facilitare l'esercizio dei diritti e proteggere gli interessi degli autori²⁰. La loro attività contribuisce a tutelare e

dall'attività di raccolta di SACEM nei paesi limitrofi. Un discorso simile pare applicarsi ai paesi anglo-sassoni. V. C. EHRLICH, *Harmonious alliance*, cit., 5 ss. e A. PEACOCK, R. WIER, *The composer in the market place*, cit., 46 ss., secondo cui l'ostilità degli editori inglesi nei confronti dei diritti sulle "public performances" deriva anche dal fatto che le sale da concerto sono talora controllate dagli stessi editori.

¹⁹ Negli USA, per es., si concludono in maniera favorevole alle *collecting* le controversie in cui gli utilizzatori tentano di circoscrivere la portata del diritto di "public performance" per sottrarsi alle licenze di ASCAP: v. il *leading case case Herbert v. Stanley* 242 US 591 (1917) in cui si afferma che il diritto d'autore copre tutte le forme di "public performance", anche quando il consumatore non paga un biglietto specifico per assistere allo spettacolo musicale. A seguito di questa pronuncia, si diffonde nella giurisprudenza americana la tendenza ad interpretare il concetto di "public performance" in maniera estensiva, fino a coprire anche nuove forme di diffusione delle opere, come le trasmissioni radiofoniche o l'uso della musica nei cinema: H. FINKELSTEIN *The composer and the public interest – Regulation of performing rights societies*, in *Law and Contemporary Problems*, 1954, 278 ss. Anche i primi tentativi degli utilizzatori di invocare il diritto della concorrenza contro ASCAP sono infruttuosi. V. ad es, *174th St. & St. Nicholas Ave. Amusement Co. v. Maxwell, et al.*, 169 N. Y. Supp. 895 (Sup. Ct. N. Y. 1918). Per altri riferimenti si v. R.C. HAUHART. *CBS v. ASCAP: the end of the "bleak house" blanket licensing litigation*, in *Glen. L. R.*, 1983, 5 in cui l'A. richiama anche alcune indagini del governo federale nei confronti di ASCAP negli anni '20 che si concludono in maniera favorevole alla *collecting*. Analogamente, la giurisprudenza inglese dei primi del Novecento è costante nell'affermare che PRS non costituisce una "illegal combination in restraint of trade": v. H.L. MACQUEEN, A. PEACOCK, *Implementing performing rights*, in *J. of Cultural Economics*, 1995, 166 e, con riferimento all'esperienza di altri ordinamenti, M. FABIANI, *Le società di autori, Funzioni e natura giuridica*, in *Riv. soc.*, 1964, 37.

²⁰ La SIA nasce come società civile disciplinata non dal codice di commercio vigente, ma dal codice civile del 1865 (v. art. 4 dello statuto della SIA approvato con delibera del 23 aprile 1882, consultabile al sito www.ubertazzi.it). Analogamente, le francesi SACD e SACEM si costituiscono nella forma della "société civile" (art. 1 dello statuto SACEM del 31 gennaio 1851, consultabile al sito: <https://musee.sacem.fr> e art. 2 dello statuto SACD del 18 novembre 1837, in *Annuaire de la SACD*, 1867, 1 ss.). In Germania la GDT adotta il modello della "wirtschaftliche Vereine" (M.M. SCHMIDT, *Die Anfänge der musikalischen Tantiemenbewegung*, cit., 638). La stessa forma è poi scelta per la *Gesellschaft für musikalische Aufführungs- und mechanische Vervielfältigungsrechte* (GEMA), che a partire dal 1933 prende il posto in Germania delle precedenti *collecting* attive in campo musicale. Sui modelli organizzativi delle *collecting* tradizionali si v. in generale D. SARTI, *Collecting societies e mutualità*, in *AIDA*, 2001, 14 e D. SARTI, *Gestione collettiva e modelli associativi*, in *Gestione collettiva dell'offerta e della domanda di prodotti culturali*, a cura di P. Spada, Giuffrè, Milano, 2006, 30. Proprio allo scopo di legittimarsi come enti di "categoria", le società di gestione collettiva sono poi enti aperti all'adesione di tutti gli autori nazionali. V. ad es., l'art. 3 del primo statuto di SIAE: "fanno parte di detta Società tutti gli scrittori ed autori di opere scientifiche, letterarie ed artistiche, italiani o residenti in Italia; e quindi uomini di lettere, pittori, scultori, musicisti, ingegneri, architetti, ecc., gli editori, i capi-

a promuovere il patrimonio culturale della nazione. Non v'è dunque alcun interesse degli Stati ad impedire queste forme di associazionismo degli autori²¹. Al contrario, la gestione collettiva viene generalmente qualificata come attività di interesse generale dalla legge o dalla giurisprudenza. Alle società di gestione collettiva vengono talora attribuite delle funzioni di rilievo

comici, e tutti coloro che giustificano d'essere in possesso di diritti d'autore; ed in genere tutti i cultori delle scienze, delle lettere e delle arti, che facciano adesione al presente Statuto". Dietro alla scelta di adottare modelli organizzativi "aperti" c'è però, soprattutto all'inizio, anche l'obiettivo di attirare nuove adesioni al fine di raggiungere una "scala" sufficiente a garantire l'abbattimento dei costi di gestione. V. sul punto S.M. BESEN, S.N. KIRBY, *Compensating creators of intellectual property – Collectives that collect*, The RAND Corporation, 1989, 9.

²¹ Sul punto v. M. RICOLFI, *Figure e tecniche di gestione collettiva del diritto d'autore e dei diritti connessi*, in *Gestione collettiva dell'offerta e della domanda di prodotti culturali*, a cura di P. Spada, Giuffrè, Milano, 2006, 8 ss. V. anche M. DOMMANN, *Authors and apparatus*, cit., 71: "the French state supported the export of French music and the associated aspiration to spread French values by subsidizing the music system. Musical magazines in Europe and the US. helped to further popularize French culture. As French cultural exports flourished, SACEM began to set up an international agent system – first in Belgium in 1878 and then, for example, in Alsace-Lorraine, Switzerland, Italy, Britain, Austria, and the U.S. – to thwart the free trade of French culture".

Talora è proprio il timore che le *collecting* straniere facciano ingresso nel territorio nazionale a spingere gli Stati a promuovere la costituzione di società nazionali. Si v. ad es. sul punto M.M. SCHMIDT, *Die Anfänge der musikalischen Tantiemenbewegung*, cit., 210 ss. che richiama l'impulso fondamentale dato dallo Stato tedesco alla costituzione della prima *collecting* nazionale. In Italia prima che la SIAE si affermi a pieno, i più importanti compositori musicali aderiscono alla francese SACEM: v. sul tema C. CAPRIOLO, *La proprietà intellettuale e la Società degli Autori*, in *Realtà*, 1934, XVI, 457, secondo cui peraltro in Italia a fine Ottocento certi autori preferiscono pubblicare e diffondere le proprie opere in Francia, proprio a causa dello scarso livello di tutela assicurato al diritto d'autore sul territorio nazionale.

In certi Paesi, gli utilizzatori esercitano pressioni sul legislatore affinché sia posto un freno allo sviluppo delle *collecting societies*. Si tratta comunque di tentativi di scarso successo. Nel Regno Unito, sulla spinta del *International Council of Music Users*, viene presentata al Parlamento una proposta (nota come "Tuppenny Bill") volta a porre un calmierino al prezzo dei diritti sulle esecuzioni musicali. La proposta non viene comunque adottata dal legislatore: V. A. PEACOCK, R. WIER, *The composer in the market place*, cit., 75 ss. Si v. al riguardo, gli argomenti usati dal *Select Committee* della *House of Commons* inglese per sostenere l'opportunità di rifiutare la "Tuppenny Bill" nel 1930: "a fixed fee cannot be applied to all the varying circumstances of public performance if the composer is to receive reasonable remuneration. Nor do we wish to place any obstacle in the way of composers forming an association for the purposes of protecting and enforcing their performing rights. Such an association is undoubtedly a convenience and almost a necessity, both to the composer, music publisher and the user of music who would undoubtedly be considerably embarrassed if he had to deal separately with each piece of music performed. In fact, it may be said to be the only practicable way in which the composer can collect his fees for performing rights in any adequate manner. If such an association is to function effectively it must obtain as near a super-monopoly as is possible of the monopolies on composers by the Copyright Act" (Report of the Select Committee on the Musical Copyright Bill, 1930). V. infine in generale, sul legame tra gestione collettiva e interesse nazionale alla protezione della cultura, M. LICHTENEGGER, *Verwertungsgesellschaften, Kartellverbot und Neue Medien*, Mohr Siebeck, Tübingen, 2014, 39.

pubblicistico, come la tenuta di registri delle opere o la riscossione di imposte sugli spettacoli²².

Le difficoltà delle *collecting* tendono a ridursi all'inizio del Novecento. A questo punto, nuove invenzioni rendono possibile la registrazione e la riproduzione automatica di suoni e di immagini. L'impiego della musica non è più riservato ai locali delle grandi città che possono permettersi un'orchestra o un complesso musicale, ma diviene alla portata di tutti grazie all'uso del fonografo e del grammofono²³. Nascono anche i primi

²² Nel 1921 una convenzione con lo Stato italiano conferisce alla SIAE la riscossione delle imposte sugli spettacoli di ogni genere, compresi quelli sportivi. Più tardi il governo fascista estende l'incarico agli spettacoli cinematografici e affida alla SIAE anche la raccolta del diritto demaniale sulle opere di pubblico dominio. Si v. il testo della convenzione pubblicato in G.U. 28 febbraio 1938, n. 48, in occasione del rinnovo nel 1927 approvato con il r.d.l. 24 febbraio 1938-XVI, n. 68. Nel 1941, la l. 22 aprile 1941, n. 633 (l. aut.) introduce il monopolio legale a favore della SIAE e attribuisce ad essa delle funzioni specifiche, tra cui la tenuta di pubblici registri (v. art. 103 l. aut. per il pubblico registro cinematografico e art. 46 reg. di esecuzione della l. aut. per il registro degli aumenti di valore delle opere di arti figurative). V. per una panoramica delle funzioni attribuite dalla legge alla SIAE, M. FABIANI, voce *Società Italiana Autori ed Editori*, cit., 388.

Proprio il carattere pubblicistico di certe attività svolte dalla SIAE ha indotto per lungo tempo la dottrina e la giurisprudenza ad interrogarsi circa la corretta qualificazione, pubblica o privata, dell'ente. V. ad es., per il dibattito dei primi del Novecento, N. STOLFI, *La proprietà intellettuale*, vol. II, UTET, Torino, 1917, 391 ss. La giurisprudenza tende a riconoscere alla SIAE la qualifica di persona giuridica pubblica a partire dagli anni '30: si v. per riferimenti M.L. SCHIAVANO, *sub art. 180 legge autore*, in *Comm. breve alle leggi su proprietà intellettuale e concorrenza*, a cura di L.C. Ubertazzi, V ed., 2012, 1961, e M. FABIANI, *I contratti di utilizzazione delle opere dell'ingegno*, Giuffrè, Milano, 1987, 311 ss. La qualifica di SIAE è rimasta comunque dibattuta in dottrina, anche dopo l'inclusione della SIAE tra gli "enti di diritto pubblico per la protezione e l'esercizio dei diritti d'autore" da parte della l. aut. Si v. ad es. R. FRANCESCHELLI, *La SIAE e le società di percezione nel diritto d'autore*, in *Riv. dir. ind.*, 1957, I, 205 ss., secondo cui la SIAE è dotata di caratteristiche tipiche delle associazioni di diritto privato e delle società mutualistiche, ma, allo stesso tempo, condivide con gli enti pubblici la sottoposizione a vigilanza, la titolarità di poteri inquisitori, l'attribuzione di funzioni pubbliche, ecc. V. in senso simile M. FABIANI, *Le società di autori, Funzioni e natura giuridica*, cit., 37 ss. Nel senso che si tratti di ente pubblico, si v. V. DE SANCTIS, *Il contratto di edizione*, in *Trattato di diritto civile e commerciale*, diretto da A. Cicu, F. Messineo, XXXI, I, Giuffrè, Milano, 1984, 331 ss. A. DE GREGORIO, *Configurazione della Società*, in *SIAE - 75 anni*, Pubbl. SIAE, 1957, 91 ss. propende invece per la qualifica di associazione di carattere privato. V. ancora, per una dettagliata analisi della questione, M.L. SCHIAVANO, *Pubblico e privato negli enti pubblici associativi. Il caso della SIAE*, CEDAM, Padova, 1997. Più avanti, la SIAE viene definitivamente qualificata come "ente pubblico economico a base associativa" dall'art. 1 della l. 9 gennaio 2008, n. 2, che prevede comunque che l'attività dell'ente sia disciplinata dalle norme di diritto privato (art. 2). Questa disposizione ha comunque sollevato diverse questioni interpretative, specialmente con riguardo alla giurisdizione, ordinaria o amministrativa, delle controversie relative alla SIAE. Si v. da ultimo sul punto Cass. Sez. Un., 28 aprile 2020, n. 8238, mass. in *Riv. dir. ind.*, 2020, 342.

²³ Sull'impatto dell'innovazione tecnologica nel settore musicale a cavallo tra fine XIX sec. e inizio del XX sec. v. W. EGLOFF, *Copyright stories*, cit., 22 ss.; C. EHRLICH, *Harmonious alli-*

cinema, in cui l'accompagnamento musicale è realizzato, dapprima, attraverso l'impiego di musicisti presenti in sala e, più tardi, con strumenti di riproduzione meccanica. Verso la metà del secolo, poi, con l'affermazione delle comunicazioni radiofoniche e televisive, il mercato dell'intrattenimento si espande in maniera straordinaria²⁴.

L'interesse degli autori a trarre una remunerazione da tutte queste forme di diffusione delle opere è ormai molto forte. Nella prima metà del Novecento, il numero dei membri delle società di gestione collettiva aumenta notevolmente²⁵. La possibilità di riprodurre automaticamente i brani con strumenti meccanici mette in crisi il mercato delle partiture e anche gli editori cominciano a guardare con interesse alle forme di trasmissione della musica al pubblico²⁶. Essi iniziano ad assumere un ruolo più attivo all'interno delle *collecting* e, in certi paesi, appaiono nuove società di gestione collettiva, costituite per iniziativa di gruppi di editori²⁷.

ance, cit., 14; D. LAING, *Copyright, politics and the international music industry*, in *Music and copyright*, a cura di S. Frith, L. Marshall, Routledge, New York, 2009, 70 ss.

²⁴ Le trasmissioni radiofoniche e televisive superano ben presto per importanza anche il nascente mercato delle copie fonografiche: S. FRITH, *Copyright and the music business*, in *Popular Music*, 1987, 57-58, in cui si richiama il fatto che le imprese fonografiche americane, in un primo momento disposte a rinunciare ad eventuali compensi per l'utilizzo in pubblico delle proprie registrazioni, a partire dagli anni '20 cominciano a premere per il pieno riconoscimento di un diritto esclusivo sulla comunicazione al pubblico delle registrazioni.

²⁵ Sulla crescita della *membership* delle *collecting* a partire dagli anni '30 del Novecento si v. R.P. MERGES, *Contracting into liability rules*, cit., 43: "ASCAP's rise paralleled the growth of radio and, later, television. From its original nine members, the membership grew to 1000 composers in 1941, 3000 in 1958, 17.800 composers and 4.800 publishers in 1971, and over 31.000 composers and approximately 24.000 publishers today".

²⁶ Si v. sul cambio di atteggiamento degli editori M. KRETSCHMER, *Intellectual property in music: a historical analysis of rhetoric and institutional practices*, in *Studies in culture, organizations and societies*, 2000, 211 e R.E. CAVES, *Creative industries*, cit., 312 ss., in cui si sottolinea che, a fronte del crollo nella vendita degli spartiti nel primo dopoguerra, "the publisher's best strategy for maximizing the rent stream to himself and the songwriter abruptly shifted from subsidizing public performance to taxing it". Sicché gli editori americani si accordano per eliminare la prassi di pagare i musicisti in cambio dell'inserimento delle proprie opere nella programmazione degli eventi musicali.

²⁷ La inglese PRS nasce per iniziativa di alcuni editori: si v. sul tema C. EHRLICH, *Harmonious alliance*, cit., 12 ss. e A. PEACOCK, R. WIER, *The composer in the market place*, cit., 45 ss. Anche la prima *collecting* tedesca (*Anstalt für musikalisches Aufführungsrecht*) viene costituita nel 1897 da alcuni editori musicali: v. M.M. SCHMIDT, *Die Anfänge der musikalischen Tantiemenbewegung*, cit., 91 ss. Qualche anno più tardi, la *collecting* GEMA viene fondata in Germania sempre per impulso degli editori, al fine di sfruttare gli utilizzi "di massa" della musica resi possibili dalle registrazioni meccaniche: M. KRETSCHMER, *The failure of property rules in collective administration: rethinking copyright societies as regulatory instruments*, in *EIPR*, 2002, 129 ss.

Le *collecting* costituite dagli editori seguono in questa fase il modello delle prime società fondate dagli autori. Si tratta, cioè, sempre di strutture associative non-profit, aperte anche alla

partecipazione degli autori. La scelta di adottare lo stesso modello delle prime *collecting* non è affatto casuale. Come già detto, la formazione di queste società viene spesso accolta con una certa ostilità dagli utilizzatori. Di qui l'esigenza di legittimare agli occhi del pubblico le società come istituzioni di tutela e di promozione della cultura nazionale, anziché come strumenti per la realizzazione degli interessi "lucrativi" delle imprese editoriali: M. SCHMIDT, *Die Anfänge der musikalischen Tantiemenbewegung*, cit., 135. V. anche M. DOMMANN, *Authors and apparatus*, cit., 72: "the collecting societies deliberately looked to their cooperative role models to counter the accusation that they were undermining "music for its own ends" in favor of profit. The system's opponents in publishing and the phonographic industry also argued that royalty collection was to be run as a "purely economic, commercial enterprise"; in response, the GDT emphasized that it was not a commercial business, pointing to its cooperative status. It also demonstrated its social focus by establishing a support and pension fund and using 10 percent of royalties to aid members in need; as stated within the GDT, "the humanitarian side was to be highlighted in particular." The royalty economy legitimized itself as an "ethical moment" in a world of merciless battle for economic survival. "Light entertainment" and "entertaining music" would keep "serious music" afloat: "The fashionable composer must allow part of his income to be diverted to his colleagues less favored by luck." In social debates, it had to be concealed that when people spoke of musical values, they were thinking of money and not just of beautiful melodies. However, in criticizing capitalism to boost their credentials, the collecting societies struggled to legitimize themselves with German singing and concert societies, which also believed in the ethics of cultivating music for noncommercial reasons and fought the expansion of authors' rights to include performance". V. nello stesso senso, con riferimento alla PRS, A. PEACOCK, R. WIER, *The composer in the market place*, cit., 46 e C. EHRLICH, *Harmonious alliance*, cit., 15: "SACEM had been founded by authors and composers who had then 'admitted the publishers'. The reverse would be the case here, so 'if we are to be as influential as the French, we must not curtail the benefits of authors and composers'. Ciò spiega anche perché le società costituite dagli editori spesso affiancano alla raccolta dei compensi obiettivi di carattere solidaristico a favore degli autori.

Va detto, comunque, che all'inizio del XX secolo compaiono anche società costituite dagli editori per la gestione dei nuovi diritti sulla riproduzione meccanica. Queste società spesso presentano caratteristiche diverse rispetto alle *collecting* che gestiscono i diritti sulle comunicazioni al pubblico. Esse, infatti, assumono forme giuridiche tipiche delle imprese "commerciali" e sono partecipate soltanto dagli editori. Il primo ente di gestione dei diritti di riproduzione meccanica è un consorzio di editori francesi sorto nel 1907 e denominato *Société Générale Internationale de l'Édition Phonographique et Cinématographique* (EDIFO): v. J. FARCHY, F. ROCHELANDET, *La mise en place du droit d'auteur dans les industries du disque et du cinéma en France*, in *Histoire des industries culturelles en France, XIXe-XXe siècles*, 2002, 157 ss. Nel 1909 gli editori tedeschi danno vita alla *Anstalt für mechanisch – musikalische Rechte* (AMMRE), in forma di GmbH con scopo di lucro: M. DOMMANN, *Authors and apparatus*, cit., 75. In Inghilterra, la *Mechanical Copyright Protection Society* nasce nel 1924 come "company limited by shares", partecipata esclusivamente da editori: N. PARKER, *Music business*, Sweet & Maxwell, 2004, 65. Negli Stati Uniti, la gestione dei diritti di riproduzione meccanica è per lungo tempo affidata alla Harry Fox Agency, costituita nel 1927 dalla *National Music Publishers' Association*: M.E. ARNOLD, *A matter of (anti)trust: the Harry Fox Agency, the performance rights societies and antitrust litigation*, in *Temple Law Review*, 2008, 1169.

In Italia, i diritti meccanici sono in un primo momento gestiti da una società anonima degli editori denominata *Società Incassi Diritti Editoriali* (SIDE), poi passano sotto il controllo della *Società per l'Esercizio dei Diritti di Riproduzione Meccanica* (SEDRIM), ente di diritto privato senza scopo di lucro (G. JARACH, *Manuale del diritto d'autore*, Mursia, Milano, 1968, 228-229). In genere, poi, manca nelle società dei diritti meccanici l'istituzione di fondi per finalità sociali o

Nella prima metà del Novecento, le *collecting* sono presenti in tutti i paesi occidentali e ciascuna di esse rappresenta la maggior parte degli autori e degli editori nazionali. Si tratta ormai di imprese di grandi dimensioni, con ricavi molto elevati²⁸. Esse esercitano anche una grande influenza nei confronti delle istituzioni nazionali e contribuiscono in maniera significativa all'elaborazione delle riforme sul diritto d'autore²⁹.

di sostegno alla cultura: U. UCHTENHAGEN, *La gestion collective du droit d'auteur dans la vie musicale*, WIPO, Ginevra, 2005, 129. In dottrina, le differenze tra *collecting* dei diritti fonomeccanici e *collecting* tradizionali sono generalmente spiegate facendo leva sul fatto che i diritti di riproduzione vengono ceduti integralmente agli editori con i contratti di edizione. Pertanto, gli editori tendono ad avere pieno controllo su questi diritti e sulla loro gestione: M. KRETSCHMER, *Copyright societies do not administer individual property rights*, cit., 145; A. PEACOCK, R. WIER, *The composer in the market place*, cit., 148-150. In ogni caso, in molti paesi europei, la gestione collettiva dei diritti sulla riproduzione meccanica passa poi con il tempo sotto il controllo delle *collecting* che gestiscono i diritti d'autore sulle esecuzioni e sulle comunicazioni al pubblico. In Italia, ad es., la gestione dei diritti di riproduzione meccanica passa sotto il controllo della SIAE negli anni '70: M. BERTANI, *L'evoluzione dei rapporti tra autori, artisti e fonografici*, in *IDA*, 1994, 226. V. per una panoramica sui diversi sistemi di gestione dei diritti di riproduzione meccanica M. FICSOR, *Collective management of copyright and related rights*, WIPO, Ginevra, 2002, 48 ss.

²⁸ Negli anni '20, PRS vede raddoppiare i propri ricavi: si v. C. EHRLICH, *Harmonious alliance*, cit., 34-35 e 45 ss. Anche i risultati di SIAE migliorano progressivamente agli inizi del Novecento. Si v. N. STOLFI, *La proprietà intellettuale*, vol. II, UTET, Torino, 1917, 384-385. Gli incassi crescono in maniera significativa poi nel secondo dopoguerra: si v. A. CIAMPI, *I primi settantacinque anni*, cit., 13 ss. e le statistiche pubblicate nel volume *SIAE 1882-1972*, pubbl. SIAE, 1972, 129 ss. Negli USA, i ricavi di ASCAP aumentano vertiginosamente con l'affermazione del settore radio-televisivo: B. KORMAN, *US Position on collective administration of copyright and anti-trust law*, in *Journal of the Copyright Society of the USA*, 1995, 161.

²⁹ V. A. DE GREGORIO, *Configurazione della Società*, cit., 87 ss. sulle diverse funzioni perseguite dalla SIAE, tra cui v'è quella di "rafforzare, prima nella coscienza degli italiani e poi nella elaborazione delle nostre leggi e dei trattati internazionali, un sempre più profondo riconoscimento ed una più ampia tutela del diritto d'autore". Anche lo statuto originario di ASCAP indicava tra le funzioni dell'ente quella di "promote reforms in the law respecting literary property". Sul ruolo svolto da GEMA nelle maggiori riforme del diritto d'autore nell'ordinamento tedesco si v. M. DOMMANN, *Authors and apparatus*, cit. 119. L'attività di promozione delle riforme del diritto d'autore è poi spesso svolta dalle società nazionali sotto il coordinamento della "Confederation Internationale des Sociétés d'Auteurs et Compositeurs" (CISAC, su cui si tornerà *infra*). V. art. 3, par. 2 dello statuto di CISAC del 1928 in cui si legge che tra gli obiettivi dell'organizzazione v'è quello di "travailler, de concert avec les autres associations intéressées, à faire reconnaître, dans tous les pays où elle n'est pas encore reconnue ou protégée, la propriété littéraire et artistique, ainsi qu'à améliorer les diverses législations et la législation internationale sur la propriété littéraire et artistique, sur le droits moraux et matériels des auteurs et compositeurs, et sur les ouvrages tombés dans le domaine public". CISAC indica poi periodicamente agli enti affiliati gli obiettivi da perseguire per ciò che riguarda l'ammodernamento del diritto d'autore a livello nazionale, in occasione dei Congressi annuali.

3. La posizione di monopolio delle società di gestione collettiva

Nei primi decenni del Novecento, le società di gestione collettiva iniziano a porsi il problema di gestire i diritti fuori dai confini nazionali. Alcune *collecting* costituiscono uffici distaccati e si servono di una rete di agenti locali per il controllo del territorio straniero³⁰. Ben presto, però, compaiono società di gestione collettiva in tutti i paesi occidentali e si diffonde la prassi di delegare alle società locali la gestione dei diritti all'estero³¹. Ciò avviene in genere attraverso i c.d. "accordi di rappresentanza reciproca", con cui due società si impegnano a gestire il repertorio dell'altra parte nel territorio di propria competenza. Proprio per favorire la collaborazione delle società viene costituita nel 1926 la *Confédération Internationale des Sociétés d'Auteurs et Compositeurs* (CISAC), tra le cui principali funzioni v'è quella di elaborare modelli di accordi di rappresentanza reciproca per l'uso da parte delle società affiliate³².

³⁰ È il caso di SACEM che, già a partire dal 1853, espande le proprie attività in Belgio e in Svizzera. Più tardi, si espande anche in Olanda, Spagna, Egitto, Portogallo, Gran Bretagna, in Alsazia-Lorena, Stati Uniti e Canada. Ad ogni modo, gli elevati costi di controllo dei territori stranieri fanno sì che l'attività transfrontaliera della SACEM sia di fatto limitata soprattutto al controllo di poche grandi città. Ben presto la società torna a concentrare le proprie operazioni esclusivamente sul territorio francese, anche a causa della nascita di *collecting* locali concorrenti nella maggior parte dei paesi europei: Y. DIRINGER, *Gestion collective des droits d'auteur*, cit., 437 ss. Anche PRS costituisce delle società controllate per la gestione del repertorio nei paesi del Commonwealth: v. sul punto C. EHRLICH, *Harmonious alliance*, cit., 151. Lo stesso vale per ASCAP e BMI, che attraverso società controllate operano in Canada. Ad es., la Canadian Performing Rights Society è una società congiuntamente controllata da PRS e ASCAP e si occupa di gestire il repertorio delle due società in via esclusiva sul territorio canadese. Si v. per una dettagliata analisi dell'assetto del mercato canadese ai primi del Novecento il report Parker, 22 marzo 1935, disponibile al sito: <https://publications.gc.ca/site/eng/9.828226/publication.html>, 11 ss. Qualche anno più tardi anche la statunitense BMI costituisce una succursale in Canada, la BMI Canada, su cui si v. J. MATEJCEK, *The history of BMI Canada and PROCAN*, Toronto, 1996. La austriaca AKM opera per un certo periodo di tempo sul territorio tedesco in concorrenza con GEMA. Nel 1916, le due *collecting* costituiscono una *joint venture* per gestire in comune i repertori: v. sul tema L.S. PAHLOW, *Industrialised music brokers as competing market players*, cit., 62.

³¹V. su questo cambio di atteggiamento delle *collecting* europee Y. DIRINGER, *Gestion collective des droits d'auteur*, cit., 438 in cui si richiama il fatto che, in diversi paesi, SACEM preme attivamente affinché sorgano *collecting* nei territori stranieri.

³²A questa funzione di CISAC se ne aggiungono altre, tra cui quella di mediare nei conflitti tra le società, quella di coordinare l'attività di *lobbying* posta in essere dalle affiliate nei confronti dei governi nazionali e quella di partecipare ai lavori delle convenzioni internazionali in materia di diritto d'autore. Si v. U. UCHTENHAGEN, *La gestion collective du droit d'auteur dans la vie musicale*, cit., 110 ss. e M. FICSOR, *Development and objectives of collective administration of authors' rights*, in *Copyright, Monthly review of the WIPO*, ottobre 1985, 344. Dopo CISAC

Gli accordi di rappresentanza reciproca contengono clausole di spartizione del territorio: le parti hanno l'obbligo di concedere licenze soltanto agli utilizzatori stabiliti nel proprio Paese di appartenenza. Le società si impegnano, cioè, a non entrare in rapporti con impresari stranieri. Si prevede poi anche l'obbligo delle *collecting* di rifiutare incarichi richiesti da titolari stranieri³³. In sostanza, le *collecting* dei diversi Paesi convengono di non farsi concorrenza³⁴.

Ad ogni modo, conflitti tra diversi gruppi di titolari conducono in certi casi alla nascita di più società di gestione collettiva in uno stesso paese³⁵.

vengono costituite altre organizzazioni internazionali con funzioni simili in settori specifici: è ad es. il caso del *Bureau international des sociétés gérant les droits d'enregistrement et reproduction mécanique* (BIEM), fondato nel 1929, su cui si v. la ricostruzione storica di U. UCHTENHAGEN, *La gestion collective du droit d'auteur*, cit., 119 ss. A differenza di CISAC, comunque, BIEM assume per un certo periodo di tempo anche il compito di gestire direttamente i diritti di riproduzione meccanica per conto delle società affiliate: M. FICSOR, *Collective management of copyright and related rights*, cit., 51. Una delle funzioni fondamentali di BIEM consiste nella negoziazione delle condizioni generali di licenza con la *International Federation of the Phonographic Industry* (IFPI): per una analisi sul contenuto di questi accordi si v. J. LIHOLM, *GEMA and IFPI*, in *EIPR*, 2002, 114 ss.

³³ V. ad es. art. 3 e art. 10 dei contratti-tipo elaborati in seno alla CISAC, in *IDA*, 1933, 289 ss. V. ancora l'art. 6 e l'art. 13 dei contratti di rappresentanza reciproca conclusi da SACEM, il cui testo è consultabile in J. LEMOINE, *La Société des Auteurs, Compositeurs et Editeurs de Musique*, cit., 200.

³⁴ Queste clausole sono introdotte nei modelli di contratto elaborati da CISAC (c.d. "clausole confederali"). Pertanto, CISAC viene talora descritta come un vero e proprio cartello internazionale. Si v. sul punto U. UCHTENHAGEN, *La gestion collective du droit d'auteur*, cit., 115.

³⁵ Situazioni del genere si verificano nella maggior parte dei paesi europei a cavallo tra il XIX e il XX secolo. In Germania, nel 1913 alcuni editori e autori di successo abbandonano la *collecting* AFMA per insoddisfazione sui criteri di distribuzione dei proventi, che tendono a favorire la musica "seria" rispetto a quella "di consumo". I titolari "secessionisti" fondano la *collecting* alternativa GEMA, la quale adotta dei criteri di riparto fondati principalmente sul valore commerciale delle opere: si v. M.M. SCHMIDT, *Die Anfänge der musikalischen Tantiemenbewegung*, cit., 473, A. DÜMLING, *Musik hat ihren Wert*, ConBrio, 2003, 71 e, sui meccanismi di riparto di GEMA, M. DOMMANN, *Authors and apparatus*, cit., 78. Per un certo periodo di tempo, all'inizio del Novecento, sono dunque presenti in Germania tre società concorrenti nel settore musicale: GEMA, AFMA e la austriaca AKM (L.S. PAHLOW, *Industrialised music brokers as competing market players*, cit., 62). Una concorrenza tra più *collecting* sorge in Germania anche nel settore letterario: v. sul punto A. DIETZ, *Gesetzliche Regelung und praktische Verwirklichung der Büchereiantieme*, in *GRUR*, 1976, 289 ss.

Negli USA, la *collecting* BMI sorge nel 1939 come reazione dei *broadcaster* ai tentativi di ASCAP di alzare il prezzo delle licenze. Nonostante la posizione di forza di ASCAP, BMI riesce ad affermarsi sul mercato sia per via di un lungo boicottaggio operato dai *broadcaster* ai danni degli affiliati di ASCAP sia grazie all'adesione di gruppi di titolari insoddisfatti dei servizi di ASCAP. Si tratta in particolare degli autori di "country music", degli autori afro-americani e degli autori di "folk music". V. sul tema M. HUGUNIN, *ASCAP, BMI and the democratization of American popular music*, in *Popular music and society*, 1979, 12: "many young songwriters were

Sicché a livello nazionale si forma talora una concorrenza tra diverse società operanti negli stessi settori.

Le controversie tra le società rivali generano però ritardi nella distribuzione dei compensi ai titolari³⁶. La frammentazione del repertorio nazionale indebolisce le singole *collecting* nei rapporti con gli utilizzatori. Alcune società incontrano anche difficoltà a raccogliere proventi sufficienti per coprire gli elevati costi di gestione³⁷. Pertanto, le *collecting* concorrenti

unable to meet ASCAP's membership requirement of five publications, which helped keep the society's composer and author membership at about 1100 as late as 1940. Others, upon attaining membership, resented ASCAP's "seniority system" of dividing royalty payments. Its classification system was based only in part upon actual performances of a composer's or publisher's songs, but also upon such subjective considerations as "the nature and character of works published" and "prestige, reputation, qualifications, and service rendered to ASCAP." A full ten percent of ASCAP's royalty payments were based upon "seniority" pure and simple in a system that anticipated Social Security by a decade or more. songwriters frustrated by the ASCAP system with advances against expected future royalties".

Negli anni '20 in Italia, conflitti interni alla SIAE inducono gli editori musicali a separarsi in una società concorrente: si v. sul tema C. CAPRIOLO, *La proprietà intellettuale e la Società degli Autori*, cit., 460. Uno sviluppo simile si ha in Spagna, in cui gli editori costituiscono ben presto una "*contra-sociedad*" per opporsi alla *collecting* degli autori SAE. Si v. sul tema R. SANCHEZ GARCIA, *La Sociedad de Autores Españoles*, cit., 213 e J.L. TEMES, *El siglo de la Zarzuela: 1850-1950*, Siruela, Madrid, 2014 su altri conflitti interni alla SGAE che portano alla secessione di gruppi insoddisfatti nei primi del Novecento. In Francia, una certa concorrenza si verifica già all'inizio dell'Ottocento nel campo dei diritti teatrali. La *collecting* SACD sorge proprio dall'unificazione delle diverse *collecting* concorrenti nel settore: si v. J. BONCOMPAIN, *La révolution des auteurs*, cit., 53 ss. Più tardi, SACD entra in competizione con SACEM per la gestione dei diritti musicali nei confronti degli impresari teatrali: si v. per un dettagliato resoconto sul tema in J. BONCOMPAIN, *De Scribe à Hugo*, cit., 597 ss. L'insoddisfazione di certi titolari per le *collecting* esistenti porta poi nei primi decenni del XX sec. alla formazione delle prime società nel settore cinematografico in concorrenza con SACD: v. J. FARCHY, F. ROCHELANDET, *La mise en place du droit d'auteur dans les industries*, cit., 157 ss.

In alcuni paesi i conflitti interni portano alcuni titolari ad abbandonare le *collecting* per gestire i diritti direttamente. È il caso del Regno Unito, in cui gli editori musicali delusi dai meccanismi di riparto abbandonano la PRS negli anni '20: v. C. EHRLICH, *Harmonious alliance*, cit., 45 e 71 ss. e H.L. MACQUEEN, A. PEACOCK, *Implementing performing rights*, cit., 166. Negli USA l'editore Warner abbandona ASCAP nel 1936 per contrasti sulle modalità di gestione del repertorio e concede licenze individuali ai *broadcaster* radiofonici: v. L.S. SCHULTZ, *Performing rights societies in the United States*, in *MLA Notes*, 1979, 519.

³⁶ Sulle numerose controversie che vedono opposte SACD e SACEM, si v. J. BONCOMPAIN, *De Scribe à Hugo*, cit., 597 ss. Anche negli Stati Uniti, una lunga ostilità vede contrapposte ASCAP e BMI. Il conflitto tra le due *collecting* dà luogo a controversie giudiziarie, nonché allo svolgimento di alcune audizioni presso la *House of Representatives* sull'operato di BMI, i cui membri vengono spesso accusati di porre in essere pratiche di boicottaggio ai danni degli affiliati di ASCAP. Si v. sul tema R. SANJEK, *American popular music and its business*, III, Oxford UP, 1988, 184 ss. e 396 ss., e J. BRACKETT, *The ASCAP-BMI feud, status panic and the struggle for Cold War consensus*, in *J. Soc. American music*, 2021, 176 ss.; L.S. SCHULTZ, *Performing rights societies in the United States*, in *MLA Notes*, 1979, 529.

³⁷ Sulle conseguenze della concorrenza nel mercato tedesco si v. L.S. PAHLOW, *Industrial-*

tendono ben presto ad unire le forze, fondendosi tra loro o, comunque, accordandosi per gestire in comune i repertori sul territorio nazionale³⁸. Certi Paesi restano caratterizzati dalla presenza di più *collecting*. Si tratta però, nella maggior parte dei casi, di società operanti in settori diversi e, dunque, non concorrenti³⁹.

ised music brokers as competing market players, cit., 66. Secondo alcuni autori, la concorrenza tra le società porta anche ad una pressione ad abbassare il prezzo delle licenze, con conseguente riduzione della remunerazione distribuita ai titolari. Si v. K. KOELMAN, *Regulation of collecting societies*, in *A century of Dutch copyright law*, edito da B. Hugenholtz, A. Quaedvlieg, D.J.G. Visser, 2012, 478 ss., in cui l'A. richiama la pratica di SACEM di applicare prezzi predatori nei primi del Novecento per contrastare l'ingresso sul mercato olandese della nuova *collecting* BUMA.

³⁸La "guerra" tra SACD e SACEM per la gestione dei diritti musicali nei confronti dei teatri termina nel 1866, quando le due società raggiungono un accordo per spartirsi il mercato: v. sul punto J. LEMOINE, *La Société des Auteurs, Compositeurs et Editeurs de Musique*, cit., 32 e A. SCHMIDT, *Les sociétés d'auteurs, SACEM – SACD. Contrats de représentation*, Librairie Generale de droit et de jurisprudence, 1971, 293 ss. In Germania, AFMA, GEMA e AKM stipulano contratti di collaborazione nel 1930: L.S. PAHLOW, *Industrialised music brokers as competing market players*, cit., 66. Nel 1938 la nuova *collecting* tedesca STAGMA acquisisce anche il controllo sulle operazioni della austriaca AKM: si v. sul tema la nota *De l'AKM a la STAGMA*, in *Interauteurs*, 1938, 741. Sulle forme di collaborazione che si sviluppano tra le società tedesche nel corso del Novecento si v. in generale R. KREILE, *Die Zusammenarbeit der Verwertungsgesellschaften unter der Aufsicht des Deutschen Patentamt- und Markenamtes*, in *GRUR*, 1999, 885 ss. In Spagna la "contra-sociedad" costituita dagli editori finisce per fondersi con la SAE nel 1901: R. SÁNCHEZ GARCIA, *La Sociedad de Autores Españoles*, cit., 213.

³⁹All'inizio del Novecento, in Francia le *collecting* sono già piuttosto numerose, ma il loro ambito di attività è ben delimitato: v. Y. DIRINGER, *Gestion collective des droits d'auteur*, cit., 419, secondo cui questa "segmentation" della gestione collettiva "répond aux besoins de titulaires de droits qui ne sont pas systématiquement confrontés à des difficultés identiques, et n'ont pas toujours les mêmes intérêts à faire valoir". In senso simile, T. PARIS, *L'organisation de la gestion collective des droits d'auteur*, cit., 133 ss.: "aussi, la cohabitation de plusieurs catégories au sein d'une même société est une situation instable susceptible de mener à l'implosion. Les nouvelles catégories d'ayants droit constituent souvent leur propre société".

Vi sono comunque Paesi in cui una stessa società si occupa di gestire i diritti in tutti i settori creativi. È il caso della SIAE in Italia. Così viene spiegata la scelta di costituire un'unica società nel bollettino della SIA n. 1 del novembre del 1882: "non parve alla Commissione che il sistema delle diverse associazioni vigente in Francia potesse essere accolto in Italia; anzitutto, perché la molteplicità dei consorzi fu in Francia conseguenza dell'esempio e frutto di una lunga esperienza; in secondo luogo, perché siamo lontani dalla straordinaria attività letteraria, scientifica e artistica che si svolge in quel paese, e ne forma un importantissimo ramo di movimento e ricchezza commerciale. Trattandosi di un tentativo affatto nuovo per l'Italia, si è creduto opportuno l'associare in un unico sodalizio tutte le persone le quali abbiano dei diritti di autore da far valere, e quindi ammettere a formar parte del sodalizio tanto gli autori di opere scientifiche e letterarie, quanto gli artisti, pittori, scultori, architetti, musicisti, coreografi, ecc., ed anche editori in quanto si presentino come cessionari di un diritto di proprietà scientifica, artistica e letteraria". Soluzione simile è adottata dalla *collecting* belga SABAM, che gestisce i diritti in tutti i settori (v. J. CORBET, *Authors' societies in Europe*, in *Collecting societies and the music business*, edito da D. Peepkorn, C. van Rij, Maklu publ., Apeldoorn, Antwerpen, 1989, 22). Lo stesso vale per la spagnola

Da tutto ciò deriva che, fatta salva qualche eccezione, all'inizio del Novecento le società di gestione collettiva non sono soggette a concorrenza né da parte di società straniere né da parte di società nazionali. Esse godono di una posizione di monopolio a livello nazionale⁴⁰.

D'altra parte, la presenza di forti "campioni" nazionali nel campo della gestione dei diritti è in linea con le politiche culturali dei diversi Stati⁴¹. La struttura monopolistica del mercato non è dunque contrastata da parte degli ordinamenti. In diversi casi, è anzi il legislatore stesso ad istituire monopoli legali a favore di determinate società, per rimediare alla presenza di più *collecting* concorrenti sul territorio nazionale. Come è noto, questo è il caso dell'ordinamento italiano, in cui l'intermediazione del diritto d'autore viene riservata alla SIAE con l'art. 180 della l. 22 aprile 1941, n. 633 (l. aut.)⁴².

SGAE, alla quale il governo franchista attribuisce il compito di gestire i diritti in tutti i settori, dopo aver soppresso le altre *collecting* esistenti nel Paese: si v. l. 24 giugno 1941, in *Boletín Oficial del Estado*, 13 luglio 1941, 5234.

⁴⁰ Un'eccezione all'assetto monopolistico della gestione collettiva è offerta dal mercato statunitense, caratterizzato fin dagli anni '40 dalla presenza di *collecting* concorrenti. Sul punto v. *infra*, par. 5.

⁴¹ V. sul punto in generale A. DIETZ, *Le droit d'auteur dans la Communauté européenne*, studio realizzato per la Commissione, 1978, 178 e 186: "Si l'on considère le développement historique des sociétés d'auteurs, ce sont précisément ces expériences négatives faites par les sociétés d'auteurs en concurrence réciproque dans un secteur identique qui ont déclenché l'intervention du législateur en vue d'aboutir à une réglementation du droit des sociétés d'auteurs [...]. Ces premières amorces d'intervention du législateur pour régler le droit des sociétés d'auteurs montrent la seule voie encore utilisable actuellement en vue de contraindre certains risques résultant de la situation monopolistique des sociétés d'auteurs, sans pour autant mettre en cause cette position de monopole elle-même". Si v. C. EHRLICH, *Harmonious alliance*, cit., 119 sull'atteggiamento dello Stato inglese nei confronti del monopolio di PRS. Anche negli USA, secondo molti autori, il *Department of Justice* assume, in un primo momento, un atteggiamento molto permissivo nei confronti della monopolista ASCAP. B. ATKINSON, B. FITZGERALD, *A short history of copyright*, Springer, Cham, 2014, 82.

⁴² Sono soprattutto i regimi totalitari ad istituire monopoli legali in questa fase. In Italia, negli anni '30, il governo fascista reagisce alla secessione degli editori musicali dalla SIAE, sciogliendo il consiglio della società e gli organi direttivi e nominando un commissario straordinario con pieni poteri. Si v. la lettera di Mussolini al commissario della società, pubbl. in *Giornale della Libreria*, 48, 1926, 669, in cui si legge "rimane inteso che la Società Italiana degli Autori deve continuare ad essere l'organo supremo per la tutela del diritto d'autore e per la riscossione dei diritti di autori e dello Stato, compresa la competenza dell'accertamento e dell'esazione dei diritti erariali per le opere cadute nel pubblico dominio. La S.V. On. continuerà perciò ad attenersi alle direttive finora seguite, procurando un "modus vivendi" con gli editori, che non ferisca il funzionamento organico della Società degli Autori, come è stato voluto dalla legge. L'azione dell'istituto affidato alla sua amministrazione straordinaria, contenendosi nei limiti del diritto civile e di quello speciale sul diritto d'autore, si differenzia così senza possibilità di equivoci dalla funzione dei sindacati degli autori, organismi ai quali sono affidati compiti di tutela morale ed economica dei pro-

4. Le prime forme di regolazione

Tra il primo ed il secondo dopoguerra, in diversi Paesi le società cominciano a rinegoziare le condizioni delle licenze. Si tratta, specialmente, di adeguare le tariffe all'espansione del repertorio gestito e alla continua crescita dell'industria radiofonica⁴³. I tentativi di alzare i prezzi delle licenze innescano però periodici conflitti con gli utilizzatori, che spesso assumono un notevole rilievo politico⁴⁴.

pri iscritti, fuori dal campo specifico riservato alla protezione del diritto d'autore". Lo statuto della SIAE viene quindi modificato, introducendo, tra l'altro, il principio di uguale rappresentanza delle associazioni degli autori e di quelle degli editori (r.d. 3 novembre 1927, n. 2138). Nel 1941 la l. aut. istituisce espressamente un monopolio legale in capo alla SIAE. Secondo V. DE SANC-TIS, *Il contratto di edizione*, cit., 332 ss. tale previsione si spiega alla luce dell'interesse pubblico ad impedire a privati intermediari di entrare sul mercato.

In Germania, il governo nazista impone ad AFMA e GEMA di fondersi nella *collecting* STAGMA, cui viene attribuita anche in questo caso il diritto esclusivo di gestire i diritti sul territorio tedesco (l. 4 luglio 1933, RGBl 1, 452 e successivo d.l. 15 febbraio 1934). La riforma si deve anche alle proteste degli impresari sulla confusione derivante dalla presenza di più operatori. V. M. DOMMANN, *Authors and apparatus*, cit., 83 e R. KREILE, J. BECKER, *Aufgaben und Arbeitsweise der Verwertungsgesellschaften*, in *Handbuch der Musikwirtschaft*, edito da R. Moser, A. Scheuermann, Beck, Monaco, 1992, 456. Anche il regime franchista in Spagna vieta con la l. 24 giugno 1941 (in *Boletín Oficial del Estado*, 13 luglio 1941, 5234) l'ingresso sul mercato a *collecting* diverse dalla SGAE, la quale viene, a sua volta, soggetta a penetranti controlli dello Stato. Si v. U.A. UREÑA SALCEDO, *Régimen público de la gestión colectiva de derechos de autor*, Iustel, Madrid, 2011, 62 ss. Nel 1933, il governo olandese decide di riservare alla *collecting* BUMA l'intermediazione dei diritti sul territorio nazionale, allo scopo di espellere la francese SACEM. Si v. J. WITBRAAD, *Buma, Sacem en Donner*, in AMI, 2002, 38-39 e Y. DIRINGER, *Gestion collective des droits d'auteur*, cit., 438. V. per una descrizione della esperienza simile in Giappone: S. MATSUOKA, *Copyright law and the collecting societies in music in Japan*, in *Collecting societies in the music business*, edito da D. Peepkorn, C. van Rij, Maklu publ., Apeldoorn, Antwerpen, 1989, 51.

⁴³ L'espansione del repertorio in questa fase deriva anche dalla stipula dei primi accordi di rappresentanza reciproca con le società straniere. V. A. PEACOCK, R. WIER, *The composer in the market place*, cit., 79 sui tentativi di PRS di alzare i prezzi per evitare che l'aumento della *membership* porti ad una riduzione delle somme distribuite ai titolari già membri. L'aumento dei prezzi delle licenze si giustifica anche come adeguamento all'inflazione nel secondo dopoguerra: H.L. MACQUEEN, A. PEACOCK, *Implementing performing rights*, cit., 167.

Inoltre, per evitare immediati conflitti con gli utilizzatori e per favorire nuove forme di trasmissione, le *collecting* applicano spesso all'inizio tariffe basse, per poi alzarle in un secondo momento: v. sul tema J. CIRACE, *CBS v. ASCAP*, cit., 287: "*in about 1920, ASCAP realized that the radio industry held commercial possibilities. It began to issue blanket licenses free, or at nominal fees, to fledgling radio stations. ASCAP steadily increased its fees and during the 1930's raised its prices 900%. In 1932, ASCAP and the radio stations entered a contract by which each station was to be charged a flat fee plus 2% of its gross advertising revenue in 1933, 4% in 1934, and 5% in 1935. [...] By 1939, ASCAP derived two-thirds of its revenue from radio license fees*". Sul tema v. anche R.P. MERGES, *Contracting into liability rules*, cit., 1333 ss.

⁴⁴ In Germania, si discute dell'opportunità di porre un limite al prezzo delle licenze già nel

Il costante aumento dei membri delle società accresce poi anche i conflitti interni alle *collecting*, con riguardo, ad es., ai criteri di distribuzione dei proventi o ai requisiti di ammissione di nuovi membri. Non si tratta soltanto del “classico” conflitto tra autori ed editori. Il consumo “di massa” della cultura rafforza le diseguaglianze tra produzioni di successo e produzioni di maggiore importanza artistica, ma con scarsa fortuna commerciale. Nascono quindi conflitti anche tra generi culturali diversi, soprattutto in campo musicale⁴⁵. Più in generale, poi, data la grande disper-

primo dopoguerra: v. M. DOMMANN, *Authors and apparatus*, cit., 83. Negli anni '50 il tema del prezzo delle licenze è affrontato in occasione degli accessi dibattiti parlamentari sul monopolio della gestione collettiva, i quali toccano, tra l'altro, la questione del periodico aumento delle tariffe GEMA: DEUTSCHER BUNDESTAG, 23 aprile 1952, Rapporto stenografico, sessione 205, 1952, 8844 ss., disponibile al sito dipbt.bundestag.de. A causa di questi dibattiti, oltre che per via di possibili profili di incostituzionalità, nel secondo dopoguerra si decide di eliminare il monopolio legale a favore di GEMA: v. sul punto DEUTSCHER BUNDESTAG, *Drucksache*, IV 271, 23 marzo 1962, 11. Si v. anche per i dibattiti sulle tariffe nel Regno Unito il documento del BOARD OF TRADE, *Report of the copyright committee*, Londra, 1952, 48, che si occupa, tra l'altro, dei tentativi di PRS di alzare i prezzi nel secondo dopoguerra e del rifiuto di concedere licenza talora opposto agli utilizzatori da parte della *Phonographic Performance Limited* (PPL), i.e. la *collecting* dei produttori fonografici. L'attenzione sollevata dai conflitti con gli utilizzatori si spiega se si tiene conto che in molti paesi i grandi *broadcaster* hanno in questa fase carattere pubblico: A. PEACOCK, R. WIER, *The composer in the market place*, cit., 62 e C. EHRlich, *Harmonious alliances*, cit., 131 ss. sui conflitti tra PRS e BBC nel secondo dopoguerra.

Negli USA, i conflitti tra le *collecting* e gli utilizzatori sollevano un forte dibattito pubblico per via della grande influenza delle associazioni degli utilizzatori. Tra ASCAP e la *National Association of Broadcasters* (NAB) inizia negli anni '30 una lunga “guerra” fatta di controversie giudiziarie, boicottaggi e inchieste. Si v. in generale sulle c.d. “*music wars*” del primo e del secondo dopoguerra R. SANJEK, *American popular music and its business*, cit., 184 ss. e M. DOMMANN, *Authors and apparatus*, cit., 116 ss. In generale sui conflitti tra le società di gestione collettiva e gli utilizzatori a partire dagli anni '30 v. anche R. SÁNCHEZ GARCIA, *La Sociedad de Autores Españoles*, cit., 227-228 e F. FERNÁNDEZ-SHAW, *Derechos de autor y derechos conexos en la radiodifusión española*, in *Anuario de derecho civil*, 1975, 408, per una descrizione dei rapporti non sempre facili tra la spagnola SGAE e l'emittente pubblica RTVE fino agli anni '60.

⁴⁵ Il conflitto si manifesta innanzitutto con riguardo ai criteri di distribuzione dei proventi. In diverse società, infatti, il riparto dei proventi non avviene soltanto sulla base del numero delle utilizzazioni delle opere, ma anche secondo criteri di giustizia distributiva volti ad assicurare sostegno agli autori di musica “seria”: v., per i dibattiti relativi ai criteri adottati da GEMA, M. VOGEL, *Wahrnehmungsrecht und Verwertungsgesellschaften in der Bundesrepublik Deutschland*, in *GRUR Int.*, 1993, 513.

Il conflitto tra generi di successo e generi minori si manifesta anche con riguardo ai criteri di adesione o ai meccanismi di distribuzione dei diritti di voto in assemblea. Si è già detto che le società di gestione collettiva sono quasi sempre enti aperti all'adesione di nuovi autori. Fin dall'inizio, però, vengono fissati dei criteri di ammissione: in genere si richiede agli aspiranti membri di presentare delle lettere di raccomandazione da parte di alcuni membri, di avere già un certo numero di pubblicazioni e di sottoporsi ad un colloquio tecnico volto a comprovare la qualità di “autore”. Si v. ad es. art. 21 del Regolamento della SIAE approvato il 23 giugno 1882 (in *Bollettino degli atti e notizie della Società degli Autori*, novembre 1882, 10 ss.); v. anche J. LEMOINE, *La Société des Auteurs, Compositeurs et Editeurs de Musique*, cit., 80 ss.