

Fiona Macmillan

*Il diritto d'autore nell'era digitale:  
verso il declino dell'originalità dell'opera?*

SOMMARIO: 1. Introduzione – 2. L'armonizzazione a livello internazionale – 3. La protezione della creatività musicale – 4. Le tradizioni musicali alternative alla musica classica – 5. Considerazioni conclusive

1. *Introduzione*

Al cuore del *copyright* c'è l'idea del genio individuale, che ai termini della disciplina in materia si chiama l'autore<sup>1</sup>. Ma chi è in realtà questo autore dell'opera protetta da *copyright*? Ormai dovremmo essere abituati all'idea che le parole che usiamo nella lingua quotidiana spesso hanno un significato diverso da quello che intendiamo nel contesto giuridico. Però forse ogni tanto vale la pena ricordarci che c'è un margine di ambivalenza – come si dice colloquialmente in inglese “blurring” – che può impedire la nostra comprensione del significato dei concetti pertinenti del diritto e del loro impatto. E poi forse sottovalutiamo la difficoltà che il diritto ha nel comprendere certi concetti.

Quando parliamo del diritto d'autore in ambito musicale potremmo dire che abbiamo entrambi i problemi.

A chi si riferisce il diritto d'autore di un'opera musicale? Qual è l'opera protetta?

Quando una persona che non è un giurista esperto di diritto d'autore parla delle opere musicali, di solito non parla dell'autore, ma del compositore. Ma nel mondo del diritto d'autore tutti quelli che conseguono una protezione giuridica sono omologati nel concetto di «autore»: i compositori sono autori; gli artisti sono autori; gli scultori sono autori; gli architetti sono

---

<sup>1</sup> M WOODMANSEE, *The Author, Art, and the Market: Rereading the History of Aesthetics*, New York, 1994.

autori; gli scrittori sono autori. Ma certo, una persona normale penserebbe, si potrebbe ritenere che gli scrittori siano autori.

In realtà gli scrittori sono gli autori paradigmatici del diritto d'autore. Non solo perché alle sue origini il *copyright* si è sviluppato proprio in relazione alle opere a stampa, ma anche perché la scrittura è la forma del diritto. I giudici, gli avvocati possono capire la natura di questa forma, il processo attraverso il quale si esercita questo diritto, le sfumature del significato coinvolte nella distinzione tra l'idea (che non ha la protezione del diritto d'autore) e l'espressione (protetta), cosa è una "copia" dell'espressione e così via. Le convenzioni della forma scritta sono ben conosciute dai giuristi. Ma che cosa succede quando questi esperti della scrittura come forma culturale, come opera d'arte, si trovano di fronte a una forma diversa? Come funziona questo processo di omologazione di tutti come autori? Che cosa è successo al nostro compositore nelle mani del diritto dell'autore? Che cosa è successo alla forma dell'opera musicale? E che cosa è successo alla condizione culturale della produzione dell'opera?

## 2. *L'armonizzazione a livello internazionale*

Prima di rispondere a tutte queste domande dobbiamo anche considerare che da più di cento anni, anzi quasi centocinquanta anni, il diritto d'autore è armonizzato a livello internazionale. Con le tipologie simili, i brevetti e i marchi commerciali, è il diritto privato con la storia più lunga di armonizzazione internazionale. Da ciò derivano due conseguenze importanti. In primo luogo, anche se il diritto d'autore resta un diritto nazionale, c'è un significativo *corpus* di decisioni emesse da corti straniere, le quali hanno una grande influenza sullo sviluppo del diritto in ogni altra giurisdizione. Questo, insieme con i trattati e gli altri strumenti di armonizzazione a livello internazionale, ha prodotto una convergenza notevole del diritto d'autore, del *copyright* e relative varianti, anche se restano dei margini di differenza. L'effetto di tale miscela è particolarmente forte nel caso di una legge per la quale non ci sono tantissime sentenze a livello di corti superiori - e potremmo dire che il diritto d'autore nell'ambito della musica abbia questo carattere.

La seconda conseguenza di questo ampio periodo di armonizzazione a livello internazionale è che nella sua lunga vita il diritto d'autore ha affrontato tanti cambiamenti importanti sul piano della tecnologia di produzione e riproduzione delle opere soggette al diritto. Potremmo ben guardare alla digitalizzazione come un'altra sfida da affrontare. Tuttavia, ci sono due cose importanti della digitalizzazione da sottolineare nell'attuale contesto. Primo, è la prima volta che una nuova tecnologia permette una copia esatta

e indistinguibile di un'opera nata digitale; secondo, la digitalizzazione ha istituito un mercato internazionale per le opere digitali e, allo stesso tempo, ha reso più difficile controllare questo mercato con lo strumento del diritto d'autore o il *copyright*. Questo senz'altro ha velocizzato il processo della convergenza della legge a livello internazionale.

### 3. *La protezione della creatività musicale*

Quindi, come compone il nostro compositore, cosa succede alla sua opera, e quanto rileva il clima della creatività del settore musicale in questo nuovo contesto? Inutile cercare di contare quanti generi musicali il *copyright* deve coprire. Sappiamo che esso si applica dallo spettro che va dalla musica classica moderna attraverso altri generi musicali, come blues, bluegrass, jazz, hip hop, musica rock, musica pop alle forme come giungla, gangsta rap e tecno-funk.

Come tutta la creatività, la creatività musicale è sempre una produzione collettiva. La tradizione della produzione collettiva è ben nota nei vari generi musicali, ad esempio blues, bluegrass, jazz, hip hop. In questi generi c'è una tradizione di condivisione e rielaborazione continua che è molto importante per lo sviluppo della creatività musicale<sup>2</sup>. Ed è importante ricordare che la citazione è anche una parte del canone classico. Ad esempio, notoriamente Johann Sebastian Bach ha "citato" o riciclato – o forse potremmo dire ha campionato ("sampled") – la frase di apertura del Concerto per quattro violini, archi e clavicembalo di Vivaldi nel suo Concerto per quattro clavicembali<sup>3</sup> (anche se le chiavi musicali erano diverse: si minore e la minore rispettivamente)<sup>4</sup>. Tutto questo significa che la realtà del processo della creatività musicale in tutti i generi musicali è sempre in contrasto con il paradigma del *copyright* che è focalizzato, non sul processo di creatività, ma sul prodotto finale. Il cuore del *copyright*, l'opera protetta dal *copyright*, è il prodotto finale. Le revisioni successive senza l'autorizzazione del proprietario del *copyright* sono limitate e per il *copyright*, produzione e consumo sono momenti diversi.

Però c'è una differenza importante tra la tradizione della musica classica e

<sup>2</sup> K. McLEOD, *Owning Culture: Authorship, Ownership and Intellectual Property Law*, New York, 2001; S. VAIDHYANATHAN, *Copyrights and Copywrongs: The Rise of Intellectual Property and How It Threatens Creativity*, New York, 2001; J. BOYLE, J. JENKINS, *Theft! A History of Music*, CreateSpace Independent Publishing Platform, 2017.

<sup>3</sup> <<https://www.youtube.com/watch?v=TURnmfEdRhE>> (ultimo accesso 30.01.2020).

<sup>4</sup> Vedi anche <<https://www.youtube.com/watch?v=iFQqBLJNzkc>> (ultimo accesso 30.01.2020).

la musica blues, jazz, hip hop. Questa differenza attiene alla forma materiale di espressione. La forma materiale della musica classica è di solito – o forse sempre – la notazione musicale. E così il compositore della musica classica intende catturare la sua espressione musicale definitiva in un particolare momento. La tradizione di condivisione e rielaborazione continua di blues, bluegrass, jazz, hip hop, e la pratica di campionamento o “sampling” di hip hop, giungla, gangsta rap e tecno-funk per esempio, resistono all’idea della versione definitiva (e parliamo qui soltanto delle forme occidentali).

Non è una sorpresa che per il *copyright*, che deve avere una versione definitiva, tanto l’opera protetta, quanto il modello del compositore come autore, riflettono limpidamente la tradizione della musica classica. E così anche la natura dell’opera protetta. Poi dobbiamo ricordare che non tutti i giuristi hanno una comprensione sofisticata della musica: la legge del *copyright* non si è occupata di effettuare un’inchiesta approfondita sullo status ontologico di un’opera musicale. Il risultato è che per lungo tempo l’entità effettivamente protetta in un’opera musicale da parte del *copyright* era la melodia della versione definitiva. Tutti gli altri elementi che fanno parte dell’architettura di un’opera musicale – ritmo, tempo, chiave, tono musicale, rapporto tra tutto questo e il brano – erano invisibili al *copyright*<sup>5</sup>. Di conseguenza, l’autore di un’opera musicale risultava essere la persona che ha scritto la melodia e l’opera protetta di solito la melodia. Nel modo in cui il *copyright* riflette una versione, anche se è una versione semplificata, di un’opera musicale classica stereotipata vediamo un pregiudizio culturale e anche un pregiudizio di classe.

#### 4. *Le tradizioni musicali alternative alla musica classica?*

L’idea della melodia iscritta nella versione definitiva di un’opera musicale ed espressa nella notazione musicale quale paradigma dell’opera protetta dal *copyright* costituisce una sfida per molteplici tradizioni musicali. Per le tradizioni musicali che non conoscono il concetto di versione definitiva, quelle che dipendono per la loro creatività dalla condivisione e dalla rielaborazione continua, la decisione relativa a chi sia il “compositore” può cambiare da un momento all’altro, perché in realtà non c’è una versione definitiva e gli autori sono tanti.

Un altro problema nel rapporto tra il *copyright* e le tradizioni alternative alla musica classica è che spesso i musicisti, che sono anche i compositori

---

<sup>5</sup> J.P. FISHMAN, *Music as a Matter of Law*, in *Harvard Law Review*, 131, 2018, 1861-1923.

e gli autori, non scrivono questa musica usando la tecnica della notazione musicale. Questi problemi non riguardano soltanto il rapporto tra la musica e il *copyright*, ma anche tra questa musica e il mercato, perché anche una parte del mercato desidera una “versione definitiva”. E questa convergenza tra i requisiti del *copyright* e i requisiti del mercato non è una sorpresa perché, anche se il diritto d'autore può comprendere il concetto della protezione morale dell'autore, il *copyright* è essenzialmente un diritto del mercato<sup>6</sup>. Anzi, il fatto che il *copyright* insiste su una versione definitiva è una conseguenza della sua natura come diritto del mercato.

Quindi per avere un mercato e per avere la protezione del *copyright* nel mercato, che cosa fanno i musicisti, i compositori, gli autori della musica che non è conforme alle norme del canone classico occidentale? Risposta: la registrano. La versione definitiva soggetta a *copyright* è spesso una registrazione. Questo è molto importante, perché significa che per questi tipi di opere c'è una fusione nell'opera musicale, tra l'esecuzione (nel senso del “performance”) e la tecnologia della registrazione. La prevalenza di questo tipo di fusione ha creato tre effetti importanti. In primo luogo, ha reso più difficile, anche per i giuristi più resistenti agli sviluppi moderni, concentrarsi solo sulla melodia, a costo dell'esclusione di tutti gli altri elementi dell'opera musicale. Secondo, ha determinato una commistione tra l'opera musicale e la tecnologia della registrazione. Terzo, ha fatto ricondotto ad unità l'opera musicale e la registrazione. Per capire perché così sono importanti dobbiamo approfondire questi tre punti.

a) La diluizione della concentrazione solo sulla melodia

In alcune sentenze recenti la violazione del *copyright* è stata basata sulla sovrapposizione stilistica (“stylistic overlap”) e non sulla somiglianza melodica. Soprattutto, ma non solo, può essere richiamata la decisione *Williams v Gaye* (US Ninth Circuit, 2018), la cosiddetta *Blurred Lines case*<sup>7</sup>. In questa

<sup>6</sup> F. MACMILLAN, *Commodification and Cultural Ownership*, in J. GRIFFITHS, U. SUTHERSANEN (a cura di), *Copyright and Free Speech: Comparative and International Analyses*, Oxford, 2005; F. MACMILLAN, *Copyright and Cultural Rights*, in H. PORS DAM, L. BELDER (a cura di), *Negotiating Cultural Rights: Issues at Stake, Challenges and Recommendations*, Farnham, 2017.

<sup>7</sup> Vedi anche la cosiddetta *Katy Perry «Dark Horse» case* (California Federal Court, 2019), <<https://www.theguardian.com/music/2019/jul/30/katy-perry-loses-copyright-case-against-christian-rapper-flame>>; <<https://www.youtube.com/watch?v=0KSOMA3QBU0>> (*Dark Horse*, 2013); <<https://www.youtube.com/watch?v=MllhC0qyEjY>> (*Joyful Noise*, 2008); R. BEATO, *Katy Perry Vs. Flame Lawsuit: Let's Compare!* <<https://www.youtube.com/watch?v=W4MuhPqflk4>> (ultimi accessi 30.01.2020).

sentenza, che ha assunto il soprannome dal nome dell'album coinvolto, la somiglianza che è risultata nella violazione del *copyright* si manifestava nelle linee del basso (“basslines”), nelle parti della tastiera (“keyboard parts”) e nei contorni vocali (“vocal contours”), <<https://www.youtube.com/watch?v=bCLlxujmqCo>> (“Blurred Lines”, 2013). Gli artisti contemporanei di *Rhythm & Blues*, Robin Thicke e Pharrell Williams hanno dovuto pagare più di 5.3 milioni di dollari americani agli eredi di Marvin Gaye per la violazione dei suoi diritti nella canzone *Got to Give it Up*, <<https://www.youtube.com/watch?v=fp7Q1OAzITM>> (*Got to Give it Up*, 1977) (che anche ha una somiglianza stilistica notevole a altre opere più vecchie)<sup>8</sup>.

I molti commenti resi a tale pronunzia da parte di studiosi di diritto, musicologi, commentatori culturali e altri, si concentrano soprattutto su due elementi: primo, la minaccia al dominio pubblico e ai beni comuni che viene dalla protezione dello “stile” di un’opera soggetta a *copyright*; e, secondo, la difficoltà insita nel capire quando una nuova opera potrebbe violare i diritti di un’opera precedente. Nel mondo della creatività culturale c’è sempre la preoccupazione di non intaccare la protezione dei beni comuni, quale dimensione di libertà, soprattutto in termini di libertà di innovare e di creare<sup>9</sup>. Il problema particolare del *copyright* nel contesto di questa dicotomia è che non esso non esprime a sufficienza le istanze del “dominio pubblico”, “comunità creativa” o dei beni comuni. Non dà un riconoscimento netto allo spazio libero in cui si può approfittare apertamente della creatività e della collaborazione, senza subire i vincoli e le costrizioni derivanti dalla proprietà privata, che è costituita dal *copyright*<sup>10</sup>. In particolare nell’ambiente digitale<sup>11</sup>, c’è sempre una preoccupazione corrispondente che le limitazioni del *copyright* (le limitazioni dell’uso, compreso l’uso derivativo, e le limitazioni della distribuzione) significano la chiusura o l’erosione della libertà dei beni comuni con le conseguenze negative sulla creatività e la produzione culturale<sup>12</sup>.

<sup>8</sup> J. BOYLE, J. JENKINS, *Theft! A History of Music*, cit.; J.P. FISHMAN, *Music as a Matter of Law*, cit., 1861 ss.; Vedi altresì *How similar are Blurred Lines and Got to give It Up*, *The Guardian*, 11 marzo, 2015: <<https://www.theguardian.com/music/video/2015/mar/11/blurred-lines-got-to-give-it-up-video>> (ultimo accesso 30.01.2020).

<sup>9</sup> J. BOYLE, *The Public Domain: Enclosing the Commons of the Mind*, New Haven, London, 2008); M BRUNCEVIC, *Law, Art and the Commons: Space, Materiality and the Normative*, Oxford, New York, 2018; A CIERVO, *I beni comuni*, Roma, 2013); E. HEMMUNGS WIRTÉN, *Terms of Use: Negotiating the Jungle of the Intellectual Commons*, Toronto, 2008.

<sup>10</sup> F. MACMILLAN, *Many Analogies, Some Metaphors, Little Imagination: The Public Domain in Intellectual Space*, in *Pòlemos*, 2, 2019, 25-44.

<sup>11</sup> L. LESSIG, *Code, Version 2.0*, New York, 2006; E.S. RAYMOND, *The Cathedral and the Bazaar: Musings on Linux and Open Source by an Accidental Revolutionary*, Sebastopol, 1999.

<sup>12</sup> D.M. BERRY, *Copy, Rip, Burn: The politics of copyleft and open source*, London, 2008;

La preoccupazione culturale qui è che il *Blurred Lines* case produca anche “blurred lines” o un’incertezza rispetto all’ambito del diritto e che questa incertezza avrà un impatto negativo sulla creatività musicale<sup>13</sup>. Questo perché, nel tentativo di evitare le violazioni, i compositori possono porre limiti eccessivi alla loro libertà creativa. Non sono sicura, tuttavia, che esso produrrà un effetto così negativo sulla creatività musicale. Questo per dire che non sono sicura che i compositori, i musicisti sono così sensibili alle norme di legge. La questione della conformità al diritto costituisce più la preoccupazione delle case di produzione, che trasformano l’opera musicale in un prodotto e la portano sul mercato. Questo significa che forse l’incertezza rispetto all’ambito del diritto avrà un impatto sulla musica che arriva sul mercato e questo certamente avrà delle conseguenze per i compositori, per i musicisti e per il loro pubblico. Questa rafforza il punto già esposto sopra che il *copyright* è soprattutto un diritto del mercato. Ritornerò tra poco su tale aspetto.

b) La commistione tra l’opera musicale e la tecnologia della registrazione

Il secondo effetto del fatto che la versione definitiva dell’opera sia registrata è che si determina una commistione tra l’opera musicale e la tecnologia della registrazione. Adesso, nell’era digitale, questo significa che l’opera è nata in versione digitale. E per crescere e arrivare al mercato deve navigare i mari della distribuzione digitale. Questi mari sono popolati da una specie di squali digitali nella forma di algoritmi. Spesso, per proteggere le piattaforme dalla responsabilità per la violazione del *copyright*, questi algoritmi non accettano la musica che assomiglia ad altra musica, il che significa che non si può distribuire questa musica attraverso i canali digitali più importanti.

Per le tante forme musicali che dipendono dal campionamento (o “sampling”) questo è diventato un blocco quasi-totale alla distribuzione. (E quindi Johann Sebastian Bach oggi avrebbe un problema). Non sappiamo che cosa succede dentro i *black box* di questi algoritmi. Un risultato interessante di questo problema è che aumenta per queste forme una vibrante cultura della musica dal vivo. Però la disponibilità di questa musica per coloro

F. MACMILLAN, *C-copyright e copyleft: Il mondo in due dimensioni*, in *Diritto Scienza Tecnologia*, 2016.

<sup>13</sup> Per esempio, J. ASWAD, *Katy Perry’s ‘Dark Horse’ Case and its Chilling Effect on Songwriting*, 6 August 2019 <<https://variety.com/2019/biz/news/katy-perry-dark-horse-lawsuit-joyful-noise-chilling-effect-on-songwriting-1203292606/>> (ultimo accesso 30.01.2020).

i quali non possono partecipare di persona è limitata. In ultima analisi, forse, ciò significa che il regime del *copyright* finisce per limitarsi sempre alla cultura *mainstream*, la cultura autorizzata; la cultura musicale alternativa si manifesta, invece, in un altro posto, un posto dove non siamo presenti.

c) La commistione tra l'opera musicale e la registrazione

Mentre il secondo effetto della circostanza che la versione definitiva dell'opera sia registrata consiste nel fatto si determina una commistione tra l'opera musicale e la tecnologia, il terzo effetto si concentra sulla fusione tra l'opera musicale e la registrazione. Anche questo effetto rappresenta una sfida per il paradigma del *copyright*. Nel paradigma del *copyright* l'opera musicale è un'opera diversa da quella registrata. L'autore dell'opera musicale è diverso dall'autore della registrazione. E l'autore della registrazione è la casa di produzione. Ovviamente, il concetto dell'autore sembra essere alterato dall'idea che anche le case di produzione cinematografiche, musicali e editrici possano essere ritenute "autori". Così possiamo capire quanto sia strano il concetto di autore nella disciplina del *copyright*. E possiamo anche comprendere il rapporto stretto tra il *copyright* e il mercato. In realtà la registrazione dovrebbe costituire semplicemente una fase del processo di realizzazione della versione definitiva per queste opere non scritte nella notazione musicale e una fase del processo di distribuzione. Invece la registrazione è diventata il luogo di un nuovo diritto d'autore.

Questo significa che, soprattutto per le opere nate digitali, le case di produzione possono controllare ogni aspetto della vita dell'opera. Se sono molto avverse al rischio (e di solito sono così) possono sopprimere l'opera per evitare possibili violazioni del *copyright* – un problema che è diventato più rilevante dopo le sentenze come *Blurred Lines*. Se esse hanno una strategia commerciale per orientare il gusto del mercato secondo determinate linee, possono sopprimere o manipolare la disponibilità dell'opera nel mercato. Insomma, se vogliono per qualsiasi motivo eliminare l'opera dal mercato possono farlo. In realtà la recriminazione più frequente dei compositori e dei musicisti nei confronti delle case di produzione è che esse non hanno rilasciato l'opera nel mercato<sup>14</sup>.

---

<sup>14</sup> F. MACMILLAN, *Public Interest and the Public Domain in an Era of Corporate Dominance*, in B. ANDERSEN (a cura di), *Intellectual Property Rights: Innovation, Governance and the Institutional Environment*, Cheltenham, 2006.



## 5. Considerazioni conclusive

Ovviamente questo è un problema per i compositori e per i musicisti. Però si tratta anche di una questione rilevante per tutti noi. Viviamo in un mondo dove l'accesso alla musica nuova e alla musica alternativa è soggetto al controllo culturale delle grandi imprese di produzione. Probabilmente questo riduce la vivacità della nostra cultura musicale e certamente riduce la disponibilità della musica alternativa. E se queste cose sono essenziali per la creatività musicale – e penso che lo siano – allora il rischio è che la nostra creatività possa essere meno vibrante e originale a causa dell'infrastruttura costituita dalle leggi sul *copyright* e dalla diffusione digitale dell'originale dell'opera musicale.

Trovare una soluzione a questo problema non è facile. Per avere una cultura musicale vibrante dobbiamo trovare un modo per remunerare compositori e musicisti. Per avere la diffusione di questa cultura musicale vibrante probabilmente abbiamo bisogno delle case di produzione, e probabilmente le case di produzione hanno bisogno di una forma di protezione degli investimenti fatti nella produzione e nella diffusione. L'idea di una cultura aperta tutta sviluppata nel perimetro dei beni comuni è attraente, ma dobbiamo confrontarci con un elemento di verità a questo proposito: nell'epoca digitalizzata, nell'epoca di Internet, chi trae profitto da un mondo senza limitazioni nell'uso delle informazioni? Saranno, in genere, le grandi imprese di tecnologia, che venderanno tecnologia, pubblicità e altri servizi sfruttando il contenuto per cui non hanno pagato niente e sfruttando anche quelli che hanno lavorato alla produzione di tale contenuto<sup>15</sup>? Mentre il *copyright* favorisce le grandi imprese di produzione culturale, un mondo senza *copyright* favorisce le grandi imprese di tecnologia. E noi, gli autori, gli utenti, gli esseri umani, dove ci troviamo in questa storia?

Non sono ancora pronta (dopo tanti anni e tante prove contrarie) ad

<sup>15</sup> R. GILL, A. PRATT, *Precairety and Cultural work in the Social Factory? Immaterial Labour, Precariousness and Cultural Work*, in *Theory, Culture and Society*, 25, 2008, 1-30; T. TERRANOVA, *Free Labour: Producing Culture for the Digital Economy*, in P.K. NAYAR (a cura di), *The New Media and Cybercultures Anthology*, Hoboken, 2010; A. MCROBBIE, *'Everyone is creative': Artists as the Pioneers of the New Economy*, in M.J. LEGER (a cura di), *Culture and Contestation in the New Century*, Chicago, 2011, 77-92; L. MURRAY, T. PIPER, K. ROBERTSON, *Putting Intellectual Property in its Place: Rights Discourses, Creative Labor, and the Everyday*, Oxford, New York, 2014, 10-23; N. DYER-WITHEFORD, *Cyber-Proletariat: Global Labour in the Digital Vortex*, Chicago, 2015; O. FRAYSSE, M. O'NEIL (a cura di), *Digital Labour and Prosumer Capitalism: The US Matrix*, New York, 2015; T. SLEE, *What's yours is mine: Against the sharing economy*, New York, 2016.

abbandonare l'idea che la legge possa avere una funzione non soltanto oppressiva, ma anche liberatoria. Certo, il modo in cui le grandi imprese usano i loro diritti come titolari di *copyright* mette il *copyright* in cattiva luce, ma non sono convinta che la soluzione sia l'abolizione del *copyright*, che ha anche una funzione molto importante nel processo della comunicazione pubblica<sup>16</sup> e del dialogo democratico<sup>17</sup>. In altre parole, non dobbiamo gettare il bambino con l'acqua sporca. Invece, dobbiamo cercare di dotarci di una disciplina del *copyright* che serve queste funzioni nonostante le sfide della tecnologia. Dobbiamo ripristinare la vera figura dell'autore umano, o degli autori umani, con la conseguenza che il *copyright* dovrebbe proteggere gli "atti comunicativi"<sup>18</sup>. Questo approccio significherebbe due cose importanti. Primo, che ogni atto di comunicazione deve essere protetto (e non considerato una violazione) anche quando usa in modo trasformativo un atto di comunicazione altrui. Secondo, significherebbe che gli usi di un atto comunicativo configurano violazioni del diritto dell'autore soltanto quando assoggettano l'autore ad un atto indesiderato di comunicazione. Questo secondo aspetto dell'approccio basato sulla protezione degli atti comunicativi significa che ci sarebbero tanti usi che non ammontano a una violazione del diritto dell'autore. Un risultato di questo approccio sarebbe di ridurre il ricorso al *copyright* quale strumento per favorire l'investimento e l'accumulazione di capitale da parte delle grandi imprese. Allo stesso tempo questo approccio allargherebbe il dominio pubblico del *copyright*<sup>19</sup>. Resta, tuttavia, il grave problema delle piattaforme che, a loro volta, devono essere regolate dalla legge in misura appropriata al compito di favorire la diffusione della creatività culturale.

---

<sup>16</sup> A. DRASSINOWER, *What's wrong with copying?*, Cambridge (Mass.), London, 2015.

<sup>17</sup> N. W. NETANEL, *Copyright and a Democratic Civil Society*, *Yale Law Journal*, 106, 1996, 283 ss.

<sup>18</sup> A. DRASSINOWER, *What's wrong with copying?*, cit.

<sup>19</sup> *Ibid.*, cap 5.

## GUIDA ALL'ASCOLTO

1. JOHANN SEBASTIAN BACH, *Concerto per quattro clavicembali*:  
<<https://www.youtube.com/watch?v=TURnmfEdRhE><https://www.youtube.com/watch?v=TURnmfEdRhE>>
2. ROBIN THICKE, PHARRELL WILLIAMS, *Blurred Lines* (2013):  
<<https://www.youtube.com/watch?v=bCLIxujmqCo>>
3. MARVIN GAYE, *Got to Give it Up* (1977):  
<<https://www.youtube.com/watch?v=fp7Q1OAzITM>>
4. KATY PERRY, *Dark Horse* (2013):  
<<https://www.youtube.com/watch?v=0KSOMA3QBU0>>
5. CHRISTIAN FLAME, *Joyful News*:  
<<https://www.youtube.com/watch?v=MllhC0qyEjY>>

