

Profili giuridici ed economici delle arti e dello spettacolo

a cura di
Federico Caporale

FRANCOANGELI 

 *Collana*
di Diritto
MANUALI



Il presente volume è pubblicato in open access, ossia il file dell'intero lavoro è liberamente scaricabile dalla piattaforma **FrancoAngeli Open Access** (<http://bit.ly/francoangeli-oa>).

FrancoAngeli Open Access è la piattaforma per pubblicare articoli e monografie, rispettando gli standard etici e qualitativi e la messa a disposizione dei contenuti ad accesso aperto. Oltre a garantire il deposito nei maggiori archivi e repository internazionali OA, la sua integrazione con tutto il ricco catalogo di riviste e collane FrancoAngeli massimizza la visibilità, favorisce facilità di ricerca per l'utente e possibilità di impatto per l'autore.

Per saperne di più: [Pubblica con noi](#)

I lettori che desiderano informarsi sui libri e le riviste da noi pubblicati possono consultare il nostro sito Internet: www.francoangeli.it e iscriversi nella home page al servizio "[Informatemi](#)" per ricevere via e-mail le segnalazioni delle novità.

Profili giuridici ed economici delle arti e dello spettacolo

a cura di
Federico Caporale

FRANCOANGELI

Collana

di Diritto

MANUALI



Finanziato
dall'Unione europea
NextGenerationEU



Ministero
dell'Università
e della Ricerca



Italiadomani
PARI OPPORTUNITÀ
DI SFIDAZIONE E RESILIENZA



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DELL'AQUILA



Il volume è stato realizzato nell'ambito dell'unità di ricerca dell'Università degli studi dell'Aquila del progetto "ItARTS – Italy for Arts: Resources, Time and Space", finanziato dall'Unione europea-Next Generation EU, Missione 4, Componente 1, CUP: D13C24000640006, Codice Identificativo: INTAFAM00079

Si ringraziano la dottoressa Giulia Taraborrelli, per il fondamentale lavoro editoriale, e i professori Lucio Casalini e Luca Mongelli, per il coordinamento dei capitoli 7, 8, 9, 11, 13, 14, 15 e 16

Isbn e-book Open Access: 9788835195719

Il volume è disponibile anche in formato cartaceo in versione commerciale.

Per maggiori informazioni consultare il sito www.francoangeli.it.

Isbn edizione cartacea: 9788835194453

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy

Pubblicato con licenza *Creative Commons*

Attribuzione-Non Commerciale-Non opere derivate 4.0 Internazionale

(CC-BY-NC-ND 4.0).

Sono riservati i diritti per Text and Data Mining (TDM), AI training e tutte le tecnologie simili.

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sul diritto d'autore.

L'Utente nel momento in cui effettua il download dell'opera accetta tutte le condizioni della licenza d'uso dell'opera previste e comunicate sul sito
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.it>

Gli eventuali link attivi e QR code inseriti nel volume sono forniti dall'autore.

L'editore non si assume alcuna responsabilità sui link attivi e QR code ivi contenuti che rimandano a siti non appartenenti a FrancoAngeli.

Il curatore dichiara che, nella fase di stesura del presente volume, non sono stati utilizzati strumenti di IA generativa.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835195719

INDICE

Capitolo 1. I principi costituzionali in materia di arte e spettacolo, <i>di Paolo Bonini</i>	11
1. La Costituzione, l'arte e lo spettacolo. Le principali disposizioni in materia 11 – 1.1. Introduzione 11 – 1.2. Le disposizioni di principio stabilite dalla Costituzione. L'art. 9 Cost. e gli altri principi fondamentali 12 – 2. I riferimenti costituzionali 'sostanziali'. Gli artt. 21, 33 e 41 Cost. 14 – 3. La Repubblica e lo spettacolo. L'art. 117 Cost. tra Stato e Regioni, la <i>governance multilivello</i> e la chiamata in sussidiarietà 18 – 4. Il quadro costituzionale sui poteri pubblici e la loro attività in materia di arte, cultura e spettacolo 19 – 5. Il nesso tra partecipazione democratica e libertà 21 – 5.1. Il confine tra art. 21 e art. 33 Cost.: il problema della "materia privilegiata" 21 – 5.2. L'evoluzione del limite del buon costume nella giurisprudenza della Corte costituzionale come limite fondamentale per distinguere tra libertà dell'arte e libertà di manifestazione del pensiero 22 – 5.3. Alcuni esempi giurisprudenziali 24 – 6. Le funzioni amministrative dello Stato, delle Regioni e degli enti locali in materia di cultura, arte e spettacolo 29 – 6.1. Il quadro costituzionale di riferimento: la riforma del Titolo V e il riparto di competenze 29 – 6.2. La distinzione tra tutela e valorizzazione: le funzioni dello Stato 30 – 6.3. Le funzioni delle Regioni: promozione delle attività culturali e spettacolo 31 – 6.4. Le funzioni degli enti locali: il ruolo di Comuni, Province e Città metropolitane 32	
Capitolo 2. La dimensione internazionale del diritto delle arti e dello spettacolo, <i>di Anna Pirri Valentini</i>	37
1. Spettacolo, arti visive e confini giuridici 37 – 2. L'origine internazionale del diritto d'autore 39 – 2.1. La Convenzione di Berna e la formazione di un diritto d'autore di stampo internazionale 40 – 3. Le convenzioni internazionali applicabili allo spettacolo 42 – 3.1. Interpreti, produttori, trasmissioni: la tutela dei diritti connessi 43 – 3.2. Cinema, audiovisivo e opere collettive 44 – 3.3. L'UNESCO e la protezione del patrimonio immateriale e delle diversità delle espressioni culturali 44 – 4. L'accordo TRIPS e la commercializzazione internazionale della tutela 46 – 5. Ricadute sul diritto nazionale e sulla pratica degli operatori 48 – 6. Per orientarsi in un ecosistema stratificato 49	

Capitolo 3. L'Unione europea e le attività culturali, di *Andrea Averardi* 53

1. Cultura e integrazione europea 53 – 2. La competenza dell'Unione europea in materia di cultura 55 – 2.1. Dal Trattato di Maastricht al Trattato di Lisbona 55 – 2.2. Una competenza di sostegno, coordinamento e completamento 57 – 2.3. La clausola di integrazione culturale 58 – 3. Le iniziative europee in materia di cultura 59 – 3.1. Gli strumenti dell'azione culturale europea 60 – 3.2. Creative Europe e il sostegno ai settori culturali e creativi 61 – 3.3. Il patrimonio culturale come interesse comune: l'European Heritage Label 62 – 3.4. Le Capitali europee della cultura 63 – 4. Cultura e mercato 64 – 4.1. La tensione tra integrazione economica e diversità culturale: l'origine e lo sviluppo dell'eccezione culturale 65 – 4.2. Cultura e aiuti di Stato 67 – 4.3. Il sostegno alla cultura e il ruolo di controllo della Commissione europea 69 – 5. L'Unione europea e le attività culturali nella costante intersezione tra interessi e valori 71

Capitolo 4. L'amministrazione delle attività culturali, di *Federico Caporale e Luca Golisano* 75

1. Le attività culturali come parte dell'organizzazione amministrativa della cultura 75 – 2. Il Ministero della cultura 78 – 2.1. Gli ambiti di competenza del Ministero 80 – 2.2. La struttura del Ministero 83 – 2.2.1. Il Dipartimento per le attività culturali 84 – 2.2.2. La galassia degli organi consultivi 87 – 3. L'assetto regionale e degli enti locali 90 – 4. Le fondazioni 91 – 5. Gli archivi d'artista 93 – 6. Il sistema di amministrazione del diritto d'autore 94 – 6.1. La SIAE 95 – 6.2. Gli altri organismi di gestione collettiva e le entità di gestione indipendenti 97 – 6.3. Il ruolo delle Autorità amministrative indipendenti nel settore 101 – 7. Il sistema dei registri delle opere protette da diritto d'autore 103 – 7.1. Il Registro pubblico generale delle opere protette e il Repertorio delle opere dei creatori digitali 104 – 7.2. Gli altri registri a tutela del diritto d'autore 106 – 7.3. La dichiarazione e il deposito di opere alla SIAE 108

Capitolo 5. La censura e le forme di condizionamento delle libertà di espressione artistica, di *Margherita Croce e Francesca Pileggi* 115

1. Poteri pubblici e libertà dell'arte 115 – 1.1. I «motivi» e i «provvedimenti adeguati» a vietare, inibire e reprimere le manifestazioni del pensiero (art. 21, cc. 2 e 6 Cost.) e i limiti penali alla libertà dell'arte 117 – 2. Breve storia della censura dallo Stato liberale allo Stato costituzionale: la stampa, il teatro, il cinema e la «canzone» 119 – 3. L'assetto odierno: i controlli pubblici e i condizionamenti sull'accesso ai mezzi di diffusione del pensiero 125 – 4. Poteri pubblici e stampa non periodica: i residui poteri di intervento repressivo sulle opere letterarie 127 – 5. Lo spettacolo dal vivo 131 – 5.1. La regolamentazione regionale e locale sull'arte di strada 131 – 5.2. Il sistema di autorizzazioni e controlli su spettacoli e trattenimenti 135 – 6. Poteri pubblici e settore cinematografico: il sistema di autorizzazioni e controlli 141 – 7. Poteri pubblici e televisione. Il ruolo dello Stato nella gestione del servizio televisivo e i condizionamenti alla messa in onda delle opere cinematografiche e audiovisive 146 – 8. *Segue*. I limiti alla diffusione delle opere cinematografiche e audiovisive sulle piattaforme di *streaming* 150 – 9. Poteri pubblici e opere dell'arte visiva 152 – 9.1. Gallerie, mostre ed esposizioni 152 – 9.2. Il controllo pubblico

sulla *Street Art* 153 – 9.3. La circolazione delle immagini delle opere dell'arte visiva e i poteri autorizzatori sulle riproduzioni dei beni culturali 157

Capitolo 6. Il sistema dell'intervento pubblico a sostegno dello spettacolo, di Maria Giusti

169

1. Il fondamento costituzionale del sostegno: cultura e diritto promozionale 169 – 2. Il fondamento sovranazionale del sostegno: l'eccezione culturale e la tutela della diversità culturale 171 – 3. Il riparto di competenze tra i diversi livelli di governo in materia di sostegno allo spettacolo 173 – 3.1. L'Unione europea 173 – 3.2. Il livello nazionale 174 – 3.2.1. Lo Stato 175 – 3.2.2. Le regioni e i comuni 178 – 4. Le forme dell'intervento pubblico 179 – 4.1. Il sostegno diretto 180 – 4.1.1. Gli aiuti agli operatori culturali 181 – 4.1.2. Gli incentivi agli investimenti privati 183 – 4.1.3. Il supporto alla domanda di spettacolo 184 – 4.2. Il sostegno indiretto attraverso la regolamentazione: due esempi paradigmatici 184 – 4.2.1. Le quote di programmazione e di investimento in contenuti audiovisivi europei e nazionali 185 – 4.2.2. Le forme di previdenza e assistenza sociale per i lavoratori dello spettacolo 186 – 5. La giustizia redistributiva e le altre dimensioni problematiche del sostegno pubblico 187 – 5.1. Sostegno e libertà dell'arte: discrezionalità, automatismi e rischio di conformazione 189 – 5.2. Effetti distortivi imprevisti 191 – 5.3. Appropriazione privata del beneficio pubblico: quando l'aiuto arricchisce il singolo 192 – 5.4. Dipendenza e perdita di capacità innovativa 194 – 5.5. Instabilità delle risorse e difficoltà di programmazione 195 – 5.6. Burocrazia e costi amministrativi 196 – 6. Conclusioni 197

Capitolo 7. Il diritto d'autore. Profili generali, di Lucio Casalini

205

1. Evoluzione storica e attuale quadro normativo 205 – 2. Soggetti e oggetto del diritto d'autore 207 – 3. La fondamentale distinzione tra diritti morali e diritti patrimoniali 210 – 4. Attribuzione e registrazione dell'opera 213 – 5. Il ruolo degli intermediari e le società di gestione collettiva 214 – 6. Diritto d'autore e nuove tecnologie emergenti 215

Capitolo 8. I contratti di diritto d'autore. Elementi essenziali, di Leonardo Dani

219

1. Premessa 219 – 2. I contratti di cessione e licenza 223 – 3. Il contratto di edizione 226 – 4. I contratti di rappresentazione e di esecuzione: inquadramento generale e tratti comuni ai due istituti 231 – 4.1. Il contratto di rappresentazione 233 – 4.2. Il contratto di esecuzione 236 – 5. I contratti di produzione e di distribuzione cinematografica 238

Capitolo 9. Tutele e meccanismi di risoluzione delle controversie, di Chiara Iorio

243

1. Le fattispecie del plagio e della contraffazione: la dicotomia idea-espressione 243 – 1.1. La contraffazione 244 – 1.2. Il plagio: riferimenti normativi 245 – 1.3. Il plagio: la fattispecie 247 – 1.4. Casistica: plagio dell'opera d'arte 249 – 1.5. Le esclusioni del plagio. Le libere utilizzazioni 250 – 1.6. La parodia 251 – 2. Tutele civilistiche: responsabilità civile 254 – 2.1. Il risarcimento del danno 254 – 2.2. L'inibitoria 257 – 3. Riproduzione abusiva dell'opera d'arte 259 – 3.1. Riproduzione abusiva dell'opera e nuove tecnologie 262 – 4. ADR e diritto d'autore 264

Capitolo 10. Il rapporto di lavoro e il regime di previdenza sociale nel settore dello spettacolo, di Lina Del Vecchio e Luisa Monterossi 271

Sezione I - La disciplina del rapporto di lavoro 271. 1. Premessa 271 – 2. Il riordino della disciplina relativa al lavoro nel settore dello spettacolo 272 – 3. Il problema definitorio: la nozione di “spettacolo” 273 – 4. Le parti del contratto di lavoro 275 – 5. Lavoro subordinato e lavoro autonomo nello spettacolo 276 – 6. I rapporti di lavoro di natura subordinata nello spettacolo 277 – 6.1. Il contratto a tempo determinato 278 – 6.2. Il lavoro stagionale 279 – 6.3. Il contratto a tempo determinato per le fondazioni lirico sinfoniche 280 – 6.4. Il contratto di lavoro intermittente 281 – 7. Il lavoro autonomo nello spettacolo e nuove dinamiche di tutela 283 – 8. Le clausole di protesta e le clausole di esclusiva 285 – 9. Il ruolo dell'autonomia collettiva 285 – 10. Il tempo di lavoro dell'artista: profili qualificatori – 10.1. Le previsioni della contrattazione collettiva 287 – **Sezione II - Il sistema di previdenza sociale** 290. 1. La natura speciale della disciplina previdenziale nel settore dello spettacolo 290 – 2. La nozione di “lavoratore dello spettacolo” 291 – 3. Requisiti di accesso e modalità di determinazione dei trattamenti previdenziali 293 – 4. Le misure contro la disoccupazione involontaria 295 – 5. L'indennità di discontinuità 296 – 6. Il certificato di agibilità 297

Capitolo 11. L'Impresa nel settore artistico, di Davide Ianni 303

1. Introduzione 303 – 2. Imprenditore, azienda, impresa: nozioni e concetti generali 304 – 2.1. Ambito soggettivo: l'imprenditore 305 – 2.2. Ambito oggettivo: l'azienda 306 – 2.3. Ambito funzionale: l'impresa 307 – 3. I segni distintivi 307 – 4. Opere dell'ingegno, invenzioni industriali e modelli industriali 309 – 5. Concorrenza e attività d'impresa nel settore artistico 310 – 6. Forme organizzative dell'impresa 311 – 6.1. L'impresa individuale 311 – 6.2. La società come forma di esercizio collettivo dell'impresa 312 – 6.2.1. Società di persone 313 – 6.2.2. Società di capitali 314 – 6.2.3. Società cooperative 316 – 6.3. Modificazioni dell'atto costitutivo e rapporto con lo statuto 317 – 6.4. Operazioni straordinarie 318 – 6.5. Le società europee 318 – 6.6. Scioglimento della società 319 – 7. Impresa e attività artistica 321 – 7.1. L'impresa nel settore artistico 321 – 7.2. Attività professionale vs imprenditoriale 322 – 7.3. Problemi e sfide specifiche 323 – 8. Conclusioni 324

Capitolo 12. Gli enti del terzo settore, di Andrea Magliari 329

1. Introduzione: il ruolo degli enti del terzo settore in ambito culturale 329 – 2. Il perimetro soggettivo degli ETS 331 – 3. Le diverse tipologie di ETS 333 – 4. La disciplina promozionale dettata dal Codice del Terzo settore 336 – 4.1. Il regime fiscale 337 – 4.2. La disciplina del volontariato e dei rapporti di lavoro 340 – 4.3. I partenariati con le pubbliche amministrazioni 343

Capitolo 13. L'industria creativa e le sue dinamiche - Un'introduzione ai modelli organizzativi e di business, di Rita Mura, Francesca Vicentini e Luca Mongelli 351

1. Definire l'industria creativa: oltre il prodotto tangibile 351 – 2. I driver del successo: i valori artistici 354 – 3. L'organizzazione basata su progetti 355 – 4. Il

team: motore del processo creativo e del business 357 – 5. La misurazione del successo: tra metriche economiche e impatto culturale 359 – 6. Le sfide del lavoro creativo: tra cultura freelance e sostenibilità 360

Capitolo 14. Carriera, strategia e mercato nell'industria creativa, di Rita Mura, Luca Mongelli e Francesca Vicentini

365

1. La carriera nelle industrie creative: oltre i percorsi lineari 365 – 2. La carriera “senza confini” e il capitale professionale 367 – 2.1. L'artista come imprenditore di se stesso 369 – 2.2. Dall'identità artistica alla strategia 372 – 2.3. “Chi?” Comprendere e scegliere il pubblico di riferimento 373 – 2.4. “Cosa?” La proposta di valore nel lavoro creativo 375 – 2.5. “Come?” Canali, contesti e modalità di accesso al pubblico 376 – 2.6. Arte e mercato: una tensione strutturale 378 – 2.7. Due traiettorie progettuali: quando la strategia prende forma 380

Capitolo 15. Ecosistemi dell'imprenditorialità creativa, di Rita Mura, Luca Mongelli e Francesca Vicentini

383

1. L'ecosistema come ambiente strategico 383 – 2. Attori e funzioni nell'ecosistema creativo 384 – 2.1. Coordinamento, legittimazione e contesto territoriale 386 – 2.2. Ecosistemi digitali e nuove architetture di intermediazione 388 – 2.3. Differenze settoriali e configurazioni strategiche dell'ecosistema 390 – 2.4. Accesso, barriere e asimmetrie nell'ecosistema creativo 391 – 2.5. Sostenibilità e resilienza degli ecosistemi creativi 393 – 2.6. Ibridazione e trasformazioni strutturali degli ecosistemi creativi 394

Capitolo 16. Etica ed auto-imprenditorialità, di Luca Mongelli e Simone Budini

399

1. Introduzione al paradosso etico dell'auto-imprenditorialità musicale 399 – 1.1. Il potere delle case discografiche prima della rivoluzione digitale 400 – 1.2. La rivoluzione digitale in riferimento al business della musica 401 – 1.3. Cos'è l'auto-imprenditorialità musicale? 403 – 1.4. Le piattaforme digitali come strumenti di emancipazione 404 – 1.5. Il paradosso etico: libertà VS responsabilità 407 – 2. L'Autenticità artistica vs. il successo: un dilemma etico 410 – 2.1. L'artista come espressione sincera della propria arte 410 – 2.2. La ricerca del successo: la tentazione di utilizzare contenuti provocatori 411 – 2.3. Il ruolo dell'artista anticonformista: tra autenticità e calcolo 412 – 2.4. Quattro approcci etici possibili, ma il dilemma rimane 414 – 3. Casi studio e il paradosso dell'*empowerment* tramite contenuti *disempowering* 416 – 3.1. “Luna D.”, libertà conquistata ma al costo della schiavitù 416 – 3.2. “ASW” (Armed Street Wheels), una storia di inclusione esclusiva 417 – 3.3. “Zamir Killa”, l'integrato contro l'integrazione 418 – 3.4. La responsabilità sociale ed etica dell'artista 419 – 4. La responsabilità delle piattaforme e il controllo dei contenuti 422 – 4.1. Le politiche di moderazione di contenuti su Spotify, YouTube e TikTok tra eticità ed economicità 422 – 4.2. La tensione tra censura e libertà di espressione 426 – 4.3. Un cambio nel paradigma culturale 428 – 5. Conclusione 432

Le autrici e gli autori

439

I CONTRATTI DI DIRITTO D'AUTORE. ELEMENTI ESSENZIALI

di Leonardo Dani

SOMMARIO: 1. Premessa – 2. I contratti di cessione e licenza – 3. Il contratto di edizione – 4. I contratti di rappresentazione e di esecuzione: inquadramento generale e tratti comuni ai due istituti – 4.1. Il contratto di rappresentazione – 4.2. Il contratto di esecuzione – 5. I contratti di produzione e di distribuzione cinematografica

1. Premessa

Come emerso nel capitolo precedente, il diritto d'autore è, insieme, disciplina della creatività e disciplina del mercato artistico e culturale. La logica sottostante alla materia consiste nel riconoscere che l'opera dell'ingegno – bene immateriale potenzialmente replicabile – è, da un lato, espressione della persona e, dall'altro, fonte di profitti, così che la relativa disciplina è diretta sia a consentire all'autore di controllarne l'uso e la diffusione, sia di partecipare ai risultati economici derivanti dalla sua circolazione.

È in questa prospettiva che si giustifica la tradizionale bipartizione dei poteri dell'autore tra diritti morali – funzionali alla tutela della dimensione personalistica dell'opera quale proiezione della personalità del suo ideatore e, dunque, tendenzialmente indisponibili e irrinunciabili – e diritti patrimoniali, preordinati allo sfruttamento economico della creazione e, per ciò stesso, naturalmente destinati alla circolazione nel mercato.

In particolare, i diritti morali presidiano il nucleo personalistico del rapporto tra autore e opera, in quanto tutelano l'identificazione dell'autore con la creazione dell'ingegno e l'esigenza che essa non venga alterata o utilizzata in modo da comprometterne il significato, l'identità o la riconducibilità all'autore. Ne sono espressione, in particolare, il diritto di paternità, il diritto di inedito, la tutela dell'integrità dell'opera e, nei limiti e secondo presupposti di cui all'art. 142 l.d.a., la facoltà di ritiro dell'opera dal commercio. Si tratta di posizioni che,

proprio perché dirette a tutelare, in ultima istanza, la personalità dell'autore, giustificano una forte compressione dell'autonomia privata, giacché, se fosse ammessa una disponibilità "piena", la dimensione personalistica dell'opera – e dunque la stessa personalità dell'autore, di cui la prima è espressione – potrebbe risultare definitivamente compromessa.

I diritti patrimoniali, al contrario, in quanto funzionali a consentire l'estrazione di utilità economiche dalla creazione intellettuale, si collocano in un contesto ontologicamente circolatorio. Essi si articolano in una pluralità di facoltà di utilizzazione – dalla riproduzione alla distribuzione, dalla comunicazione al pubblico alla messa a disposizione interattiva, sino alle forme di elaborazione e adattamento, inclusa la sincronizzazione – che la tecnica, di volta in volta, rende concretamente praticabili e suscettibili di autonome valorizzazioni. È su questo versante che l'ordinamento ammette la loro disposizione *inter vivos* (oltre che *mortis causa*), poiché lo strumento contrattuale consente di comporre la varietà di interessi, spesso confliggenti, che si addensano sull'opera, coniugando l'originaria titolarità dell'autore con l'intervento degli intermediari e con le esigenze di fruizione del pubblico, e rendendo così giuridicamente governabili tanto l'accesso dell'opera al mercato quanto la distribuzione del valore generato dalla sua diffusione.

In questo contesto, i contratti d'autore costituiscono lo strumento attraverso cui l'autore (o altro titolare dei diritti patrimoniali) inserisce l'opera nel circuito degli scambi e ne organizza lo sfruttamento economico. Tale circolazione contribuisce, così, al buon funzionamento e allo sviluppo del sistema culturale del Paese, in coerenza con i principi ricavabili dagli artt. 2, 9 e 41 Cost.

Il diritto contrattuale d'autore può essere definito, dunque, come quella porzione del diritto delle obbligazioni e dei contratti che governa la circolazione negoziale dei diritti patrimoniali d'autore e, più in generale, l'assetto degli interessi connessi allo sfruttamento economico delle opere dell'ingegno. La sua fisionomia è segnata da un dato strutturale: l'autore, in quanto creatore dell'opera e titolare del diritto a titolo originario, è normalmente parte immediata dei contratti che ne organizzano la valorizzazione. In senso più ampio, tuttavia, l'area del diritto contrattuale d'autore ricomprende anche i rapporti aventi ad oggetto i diritti di utilizzazione economica di opere protette spettanti non solo all'autore, ma anche a soggetti diversi che ne abbiano acquistato la titolarità in via derivativa, ovvero per previsione legale. È proprio tale dimensione circolatoria a spiegare perché il contratto assuma una funzione non già unicamente traslativa, ma organizzativa dello sfruttamento commerciale dell'opera: mediante i contratti di licenza e cessione, nonché attraverso i contratti c.d. di filiera (contratto di edizione e, più in generale, contrattualistica editoriale; contratti di rappresentazione ed esecuzione nello spettacolo dal vivo; contratti di produzione e

di distribuzione cinematografica e audiovisiva, ecc.), l'opera viene immessa nel circuito mercantile, nel quale gli intermediari investono e assumono un rischio economico in cambio di un titolo che li legittimi all'utilizzazione dell'opera dell'ingegno e, se previsto, di un compenso.

La centralità dello strumento contrattuale è resa ancora più evidente dal contenuto del potere di autorizzazione. L'autore non è soltanto titolare del diritto esclusivo di impedire l'uso altrui dell'opera; è titolare, altresì, del potere di determinare *se e come* l'opera stessa sarà divulgata e a quali condizioni potrà essere utilizzata da terzi. Vi è, anzitutto, una scelta iniziale circa la divulgazione, che si esprime nella decisione sul momento e sulle modalità della prima pubblicazione, esecuzione o distribuzione; vi è, poi, un potere conformativo che si traduce nella delimitazione dell'ambito operativo dell'autorizzazione: il terzo utilizzatore è vincolato ai confini fissati dal titolo negoziale e dalle norme imperative, e ogni impiego che ecceda tali confini tende a collocarsi nell'area dell'uso non autorizzato.

In questa logica, come già accennato nel capitolo precedente, si pone il principio di indipendenza delle facoltà patrimoniali dell'autore, sancito dagli artt. 19 e 119 l.d.a. I diritti esclusivi di utilizzazione economica non si atteggiavano, infatti, come un monolite, ma come un fascio di facoltà tra loro autonome, di guisa che l'esercizio o la disposizione di una facoltà non consuma né assorbe l'esercizio o la disposizione delle altre; e tale autonomia si predica non solo con riferimento all'opera nel suo insieme, ma anche rispetto alle sue parti. Ne consegue che possono venire in considerazione, come oggetto di trasferimento o concessione, porzioni dell'opera o singoli contributi, oltre che singole facoltà di sfruttamento. Così, l'autore può trasferire o concedere, nei limiti previsti dalla legge, una o più facoltà singolarmente considerate; e il terzo potrà a sua volta disporre dei soli diritti e modi di utilizzazione che gli derivano dal titolo negoziale, senza poter ampliare unilateralmente l'area dell'autorizzazione e dunque disporre, a sua volta, di facoltà di cui non è titolare.

In questo contesto, è dato rilevare che la trasformazione digitale, irrobustita dall'inarrestabile progresso dell'intelligenza artificiale generativa, ha impresso a questo quadro una torsione che è, insieme, quantitativa e qualitativa. Quantitativa, perché ha moltiplicato le modalità di fruizione e, quindi, i mercati nei quali l'opera può essere diffusa: un romanzo può circolare come libro cartaceo, *ebook*, audiolibro, adattamento audiovisivo, ecc.; una composizione musicale può essere registrazione, esecuzione *live*, contenuto per piattaforme di *streaming*, base per *remix* o contenuti generati dagli utenti; un film può vivere in sala, su *pay TV*, in SVOD (*Subscription Video On Demand*) o AVOD (*Advertising Video On Demand*), in estratti e *clip*, in contenuti promozionali, e così via. Sul piano qualitativo, poi, l'ambiente digitale non è un mezzo neutro di circola-

zione delle opere, ma un'infrastruttura in cui la loro valorizzazione dipende da scelte tecniche, da regole di accesso ai canali e, soprattutto, dalla disponibilità di dati che spesso rimangono nella sfera di controllo degli intermediari tecnologici. Ne deriva che il valore economico dell'opera si distribuisce lungo una pluralità di mercati e di finestre tra loro molto diversi e con modelli di monetizzazione differenziati. Così, la contrattazione diventa, inevitabilmente, anche contrattazione *pro futuro*, in vista, cioè, dei possibili sviluppi di sfruttamento e dei margini di adattabilità del titolo negoziale a usi non integralmente prevedibili al momento della conclusione del contratto.

In questo scenario si accentua l'asimmetria tra le parti, che, a differenza di quanto avveniva in passato, non è più soltanto economica o negoziale, ma anche tecnologica e informativa. La tradizionale distanza tra autore e soggetto organizzatore dello sfruttamento – distanza che già si manifestava nelle condizioni standard di contratto e nella capacità di investimento – oggi si rinnova nella disponibilità dei dati di fruizione da parte del pubblico e nella governabilità dei canali digitali. Così, se l'autore non dispone di informazioni adeguate, la tradizionale remunerazione proporzionale ai ricavi generati dall'utilizzazione dell'opera rischia di divenire meramente nominale, perché priva della base conoscitiva necessaria a verificarne la correttezza. È qui che si colloca, sul piano sistematico, il rafforzamento degli obblighi di trasparenza e dei meccanismi di riequilibrio economico introdotti dalla dir. 2019/790/UE, attuata in Italia con il d.lgs. 8 novembre 2021, n. 177. Strumenti, questi, che mirano a garantire che la negoziazione si svolga su basi informative adeguate e che il sinallagma si mantenga proporzionato rispetto al valore generato dallo sfruttamento dell'opera (cfr., ad es., artt. 110-*quater*, 110-*quinquies* e 110-*septies*, l.d.a.).

Tali coordinate, qui solo brevemente richiamate, consentono di delineare sin d'ora alcuni criteri cui deve conformarsi l'autonomia negoziale in materia, utili a orientare la successiva analisi delle singole figure contrattuali.

Il primo concerne la determinazione dell'oggetto. Poiché, come già visto nel capitolo precedente, i diritti patrimoniali d'autore si atteggiavano come un fascio di facoltà tra loro autonome e separatamente negoziabili, il contratto deve individuare con sufficiente precisione le facoltà trasferite o concesse, nonché i relativi ambiti di esercizio, vale a dire i canali e le modalità di sfruttamento dell'opera, l'estensione territoriale della concessione e la sua durata. L'indeterminatezza o l'eccessiva genericità dell'oggetto, infatti, oltre a generare incertezza in ordine all'estensione dei poteri trasferiti o concessi e a poter rilevare, al contempo, sul piano della validità del negozio, può incidere sull'equilibrio del sinallagma, determinando la produzione di effetti eccedenti rispetto alla volontà dispositiva dell'autore.

Si comprende, così, perché si è soliti ricorrere a un'interpretazione restrittiva dell'oggetto del contratto, tale per cui l'attribuzione di diritti deve, in prima

battuta, corrispondere a quanto risulti dal titolo e le clausole onnicomprensive devono essere valutate tenendo conto della concreta funzione che l'operazione è destinata a realizzare, avuto riguardo all'assetto complessivo che le parti hanno inteso dare ai propri interessi.

In questa prospettiva, in caso di incertezze derivanti dalla genericità delle formule usate, anche la durata e l'ambito territoriale entro cui il beneficiario potrà esercitare i poteri a lui attribuiti dovranno essere valutate alla luce dell'analisi funzionale del negozio, tenendo conto, da un lato, dell'investimento compiuto per l'acquisizione dei diritti sull'opera e, dall'altro, dell'esigenza di garantire all'autore la possibilità di valorizzare la sua creazione anche in mercati diversi da quelli pattuiti, nei limiti della concorrenza.

Si spiega, così, perché la forma scritta dei contratti in esame sia richiesta non già *ad substantiam actus*, bensì *ad probationem* (artt. 107 e 110 l.d.a.). Essa assolve, infatti, alla funzione di garantire maggiore certezza ermeneutica, in quanto consente di ricostruire con più affidabilità il contenuto del regolamento negoziale e, quindi, gli effetti che da esso derivano. Ciò vale, in particolare, nel contesto attuale, nel quale gli usi e le modalità di sfruttamento delle opere dell'ingegno risultano notevolmente ampliati dall'impiego delle tecnologie digitali cui accedono – in posizione tendenzialmente privilegiata – i soggetti che organizzano e finanziano lo sfruttamento dell'opera.

Nel prosieguo verranno delineati, senza pretesa di esaustività, i tratti essenziali delle principali tipologie contrattuali che popolano il mercato delle opere creative.

2. I contratti di cessione e licenza

Nell'ambito della circolazione dei diritti patrimoniali d'autore occorre, anzitutto, distinguere la vicenda traslativa relativa al supporto materiale dell'opera dalla disposizione relativa alle facoltà di utilizzazione economica della creazione immateriale. Infatti, la cessione del c.d. *corpus mechanicum*, cioè l'esemplare dell'opera o una sua copia, non implica, di regola, il trasferimento del c.d. *corpus mysticum*, cioè l'insieme delle facoltà di impiego della creazione intellettuale.

In via di principio, dunque, la circolazione dell'opera come bene materiale dev'essere tenuta concettualmente distinta dalla circolazione dei diritti patrimoniali che da essa derivano. Infatti, come espressamente sancito dall'art. 109 l.d.a., la cessione di una copia o di un esemplare dell'opera non comporta, per ciò solo, il trasferimento dei diritti di utilizzazione economica sull'opera stessa: acquistando il bene materiale che incorpora l'opera (ad es., la copia di un ro-

manzo o di uno spartito musicale), non si acquista anche la titolarità del diritto d'autore sul contenuto immateriale in esso incorporato.

A tale regola generale l'ordinamento affianca, tuttavia, alcune eccezioni, fondate sulla natura e sulla funzione del bene trasferito. L'art. 109, c. 2, l.d.a. stabilisce, infatti, che la cessione di uno stampo, di un rame inciso o di altro analogo mezzo destinato alla riproduzione di un'opera d'arte comprende, salvo patto contrario, la facoltà di riprodurre l'opera stessa. Alla medesima *ratio* è poi riconducibile l'art. 89 l.d.a., secondo cui la cessione del negativo o di analogo mezzo di riproduzione della fotografia comporta, salvo patto contrario, la cessione dei diritti connessi sulla fotografia semplice. In queste ipotesi, è la funzione riproduttiva del mezzo ceduto a giustificare la presunzione che il titolare, trasferendo l'oggetto materiale, abbia inteso trasferire almeno una porzione delle facoltà patrimoniali inerenti alla creazione riproducibile mediante quel mezzo. Così, dunque, gli artt. 89 e 109, c. 2, l.d.a. introducono presunzioni semplici di trasferimento di taluni diritti patrimoniali, derogando non solo al principio per cui la cessione del *corpus mechanicum* non implica il trasferimento delle facoltà di utilizzazione sul *corpus mysticum*, ma anche al principio della forma scritta *ad probationem* per il trasferimento dei diritti: nelle ipotesi considerate, ai fini della prova del trasferimento (o quantomeno della facoltà di riproduzione), è sufficiente dimostrare la cessione della proprietà dell'oggetto materiale indicato dalla norma.

Chiarito il rapporto tra trasferimento del supporto e trasferimento dei diritti, occorre precisare che il termine "trasferimento" può assumere un significato non univoco, poiché può riguardare la *titolarità* dei diritti, ovvero il solo *esercizio* degli stessi. Nel primo caso, come avviene nella vendita, si ha un vero e proprio trasferimento della titolarità: i diritti sono oggetto di un atto di alienazione in senso tecnico e il cedente se ne priva definitivamente, mentre il cessionario li acquista in via definitiva. Nel secondo caso, invece, il titolare conserva la titolarità dei diritti, ma attribuisce a un terzo il potere di esercitarli nei limiti e alle condizioni stabilite dal contratto, in regime di esclusiva – con conseguente preclusione dell'esercizio anche al titolare – ovvero in regime di non esclusiva, consentendo così la coesistenza di più utilizzatori.

Da tale distinzione discende la differenza tra cessione e licenza. La legge sul diritto d'autore non tipizza espressamente tali contratti: essi vengono pertanto configurati come fattispecie atipiche che, in via ricostruttiva, possono essere ricondotte, rispettivamente, allo schema della vendita (per la cessione) e della locazione (per la licenza). Come la vendita, infatti, la cessione realizza il trasferimento della "proprietà", in questo caso quella c.d. intellettuale, a fronte del pagamento di un prezzo; come la locazione, la licenza comporta che una parte (licenziante) si obblighi a far godere all'altra (licenziatario) l'utilità del bene im-

materiale per un determinato periodo, contro un corrispettivo che, normalmente, ma non necessariamente, è corrisposto con cadenza periodica.

Pur nella varietà di possibili configurazioni, soprattutto con riguardo alla licenza, i due contratti presentano alcune costanti. Quanto ai diritti oggetto dell'atto, entrambe le fattispecie possono riguardare tutti i diritti patrimoniali di utilizzazione relativi all'opera, ovvero soltanto alcuni di essi: nel primo caso si parlerà di cessione o licenza *totale*, nel secondo, invece, di cessione o licenza *parziale*. In caso di trasferimento parziale, l'oggetto del contratto non si esaurisce nei diritti espressamente menzionati, ma comprende anche i diritti che, pur non richiamati, risultino necessariamente dipendenti da quelli trasferiti, secondo un principio di carattere generale ricostruibile a partire dall'art. 119, c. 5, l.d.a.

L'esclusività costituisce, poi, un elemento indefettibile della cessione: trasferendosi la titolarità, il cessionario acquista in via esclusiva le facoltà cedute.

La licenza, al contrario, può essere esclusiva o non esclusiva. Nel primo caso, il licenziatario è l'unico soggetto legittimato all'esercizio dei diritti oggetto del contratto, con esclusione di chiunque altro, incluso l'originario titolare; nel secondo caso, il licenziatario condivide la possibilità di utilizzazione dell'opera con altri soggetti, cioè con coloro ai quali, mediante analoghi contratti, il licenziante abbia concesso l'esercizio del diritto. Al riguardo, occorre però precisare che, in materia di edizione, l'art. 119, c. 2, l.d.a. dispone che, salvo patto contrario, il trasferimento dei diritti si presume in esclusiva. Tale presunzione, senz'altro semplice, non può tuttavia operare in modo avulso dal contesto negoziale, essendo necessaria, invece, una lettura complessiva dell'assetto di interessi risultante dalle condizioni contrattuali, dalla funzione economica dell'operazione e dalla tipologia di opera concessa in licenza, al fine di individuare se, nell'intenzione delle parti, il diritto sia stato concesso in via esclusiva o meno.

Quanto alla durata, la cessione – per la sua affinità funzionale con la vendita – normalmente non prevede un termine, giacché, per natura, trasferisce i diritti al cessionario in via definitiva e stabile. La licenza, invece, coerentemente con la sua riconducibilità allo schema della locazione, è di regola limitata nel tempo; ciò non esclude, peraltro, la piena ammissibilità – e, in alcuni casi, come le licenze riguardanti i *software* o le banche dati d'uso comune, persino l'ordinarietà – di licenze illimitate nel tempo (*perpetue*). Si tratta, tuttavia, di una perpetuità relativa e non già assoluta, giacché è limitata dalla ontologica temporaneità dei diritti patrimoniali d'autore. Questi ultimi, infatti, hanno una durata temporalmente delimitata dalla legge (la vita dell'autore e 70 anni dopo la sua morte), sicché una licenza illimitata potrà operare soltanto finché i diritti siano giuridicamente esistenti; una volta spirato il termine di protezione e caduta l'opera in pubblico dominio, chiunque potrà utilizzarla liberamente, non solo il licenziatario.

Infine, cessione e licenza si caratterizzano, di regola, per l'onerosità. Il corrispettivo assume tipicamente la forma del prezzo nella cessione, normalmente versato *una tantum*, e del canone periodico – comunemente denominato *royalty* – nella licenza. Resta tuttavia nella disponibilità delle parti prevedere cessioni o licenze a titolo gratuito. La gratuità della cessione pone, però, peculiari problemi sul piano della forma: ove sorretta da scopo di liberalità e non di modico valore, la cessione gratuita dei diritti di utilizzazione potrebbe qualificarsi come donazione, con conseguente necessità, ai fini della validità del negozio, dell'atto pubblico *ex art. 782 c.c.*

3. Il contratto di edizione

Il contratto di edizione, disciplinato dagli art. 118 ss. l.d.a., è il contratto tipico attraverso il quale l'autore inserisce l'opera nel circuito editoriale, grazie all'intermediazione di un imprenditore che ne organizza la riproduzione in copie e la successiva diffusione. Più specificatamente, ai sensi dell'art. 118 l.d.a., è il contratto con cui l'autore concede all'editore l'esercizio del diritto di pubblicare per le stampe l'opera dell'ingegno, per conto e a spese dell'editore stesso; ed è regolato, oltre che dalle disposizioni codicistiche e dalle norme generali sulla trasmissione dei diritti di utilizzazione (art. 107 ss. l.d.a.), dalle norme particolari dettate per l'edizione (artt. 119-135 l.d.a.). Tale contratto è diretto a istituire una cooperazione tra autore ed editore, nella quale quest'ultimo opera, normalmente a proprie spese, al fine ultimo della diffusione dell'opera: cura la preparazione editoriale del testo, ne realizza la pubblicazione nelle forme pattuite, provvede alla distribuzione nel circuito commerciale e alla promozione delle vendite, assumendo, così, un rischio d'impresa; l'autore, dal canto suo, conserva i diritti morali d'autore e riceve, salvo patto contrario, un corrispettivo di regola collegato ai risultati delle vendite.

L'oggetto del contratto coincide, normalmente, con la concessione all'editore dell'esercizio del diritto di pubblicare l'opera: nella logica del rapporto, ciò implica l'attribuzione delle facoltà necessarie alla riproduzione per le stampe e alla distribuzione commerciale degli esemplari, mediante messa in vendita. Non si configura, però, un autonomo "diritto di edizione" quale posizione originaria distinta dai diritti patrimoniali d'autore, giacché la normativa investe l'editore delle sole facoltà funzionali all'attività editoriale, nel perimetro definito dalla legge e dal titolo. Sotto quest'ultimo profilo, l'art. 119, c. 1, l.d.a. stabilisce che il contratto può avere ad oggetto tutti i diritti di utilizzazione spettanti all'autore nel campo dell'edizione, o solo taluni di essi, consentendo dunque alle parti di modulare diversamente l'ampiezza dei poteri spettanti all'editore.

La legge sul diritto d'autore fa riferimento alla pubblicazione "per le stampe". L'espressione, considerata la struttura del rapporto, rinvia all'edizione su carta o su materiale analogo: in questa ipotesi, l'opera è riprodotta in forma grafica (parole, segni, immagini percepibili con la vista e, nelle edizioni per non vedenti, anche con il tatto), restando indifferente il procedimento tecnico impiegato per la riproduzione (tipografico, fotografico, o fondato su tecnologie elettroniche e digitali). Diversa è, invece, l'ipotesi in cui, nella prassi, si parli di "edizione" fonomeccanica o cinematografica: in tali casi, la moltiplicazione degli esemplari riguarda, di regola, non l'opera nella sua forma originaria, ma una sua esecuzione o rappresentazione realizzata tramite interpreti o artisti esecutori. Ne discende che i relativi contratti non ricadono, normalmente, nella disciplina del contratto di edizione per le stampe, rientrando, qualora ne ricorrano i presupposti, nelle figure contrattuali che verranno di seguito esaminate.

L'art. 119, c. 1, l.d.a. stabilisce che i diritti oggetto di concessione sono quelli spettanti all'autore "con il contenuto e per la durata che sono determinati dalla legge vigente al momento del contratto". Il che significa che se, per effetto di successive disposizioni normative, la protezione riservata all'autore si ampli o si protragga, non ne discende automaticamente un'estensione dell'oggetto pattuito: l'eventuale adeguamento richiederà, dunque, una rinegoziazione tra le parti, dovendosi peraltro distinguere tra durata dei diritti e durata del contratto (che resta regolata dall'art. 122).

Coerentemente con questa impostazione, l'art. 119, c. 3, sancisce, in modo inderogabile, che non possono essere compresi nel contratto i diritti futuri eventualmente attribuiti da leggi posteriori che comportino una protezione più ampia o di maggiore durata; sicché, un'eventuale clausola diretta a includerli non produrrebbe effetto.

Salvo patto contrario, inoltre, l'alienazione non si estende ai diritti dipendenti da elaborazioni e trasformazioni dell'opera (art. 119, c. 4, l.d.a.), tra cui sono espressamente richiamati gli adattamenti alla cinematografia, alla radio-diffusione e alla registrazione su apparecchi meccanici, giacché gli sfruttamenti che presuppongono trasformazioni dell'opera esigono un'autonoma pattuizione. In tale quadro si colloca anche il diritto di traduzione, quale forma di elaborazione: esso può essere incluso solo se espressamente previsto.

Inoltre, l'art. 119, c. 5, l.d.a. prevede, in chiara applicazione del principio di autonomia dei diritti patrimoniali d'autore, che l'alienazione di uno o più diritti di utilizzazione in ambito editoriale non implica il trasferimento di altri diritti che non siano necessariamente dipendenti da quelli ceduti, anche se compresi nella stessa categoria di facoltà esclusive.

Salvo patto contrario, si presume, poi, che, con il contratto di edizione, l'autore abbia attribuito all'editore i relativi diritti in via esclusiva (art. 119,

c. 2, l.d.a.). L'esclusiva implica, da un lato, che l'autore non può concedere ad altri i medesimi diritti; dall'altro, che, durante il rapporto, deve astenersi dal pubblicare opere della stessa specie e contenuto confondibili con quella oggetto di edizione, evitando di diffondere titoli simili od opere aventi un'impostazione idonea a creare confusione. In queste ipotesi l'editore è investito dello *ius prohibendi* e può vietare a chiunque – anche allo stesso autore – gli usi dell'opera ricompresi nel titolo.

Al riguardo, è dato tuttavia rilevare come, nonostante l'esclusiva, la libertà dell'autore di pubblicare altre opere non possa essere compressa oltre misura. Egli, infatti, deve comportarsi secondo buona fede e non frustrare l'interesse dell'editore, ma ciò non gli preclude la pubblicazione di opere che presentino analogie di argomento o materia con quella oggetto di esclusiva, purché differiscano, oltre che per forma espressiva, nella presentazione, e non siano dotate di un'intitolazione idonea a generare confusione nei possibili fruitori. Parimenti, in ragione dell'autonomia delle facoltà patrimoniali, egli conserva – salvo diverso accordo – il diritto di pubblicare le proprie opere in raccolta (opera omnia), includendovi anche l'opera concessa in esclusiva, purché ciò non pregiudichi il pacifico godimento dell'editore.

L'art. 122 l.d.a. distingue, poi, il contratto di edizione “per edizione” e quello “a termine”, stabilendo per entrambi una durata massima di venti anni, che nel contratto «per edizione» decorre dalla consegna del manoscritto completo. Il tetto ventennale non opera, peraltro, per talune categorie di opere espressamente indicate (tra cui enciclopedie, dizionari, lavori di cartografia, opere drammatico-musicali e sinfoniche). Nel contratto per edizione, l'editore ha diritto di eseguire una o più edizioni entro il ventennio; in questo caso, il contratto deve indicare sia il numero delle edizioni che quello degli esemplari per edizione; in mancanza, si intende pattuita una sola edizione per un massimo di duemila esemplari.

Nel contratto di edizione “a termine”, invece, l'editore può eseguire, durante il periodo pattuito (comunque non superiore a venti anni), il numero di edizioni che stimi necessario, ma il contratto deve indicare, per ciascuna edizione, il numero minimo di esemplari, a pena di nullità. Ove, nonostante la nullità, il contratto abbia avuto inizio di esecuzione con la pubblicazione, l'autore ha diritto alle percentuali maturate e maturande fino al ritiro dal commercio degli esemplari, secondo la logica dell'arricchimento senza causa.

Sul piano del corrispettivo, l'art. 130 l.d.a. pone come regola che la remunerazione dell'autore consista, salvo patto contrario, in una percentuale sul prezzo di copertina degli esemplari venduti; il compenso può inoltre assumere la forma di una somma a stralcio per le categorie di opere indicate dall'art. 130, comma 2, l.d.a. Disposizione, questa, che determina una ripartizione del rischio tra le

parti: l'editore sostiene i costi della pubblicazione e può non recuperare le spese se le vendite non hanno successo, mentre l'autore, se le vendite mancano, può non conseguire alcun profitto.

Gli obblighi dell'autore sono indicati dall'art. 125 l.d.a., che costituisce chiara espressione delle regole generali previste in materia contrattuale. Anzitutto, egli deve consegnare l'opera alle condizioni convenute e in forma che non renda troppo difficile o costosa la stampa (l'obbligo assume particolare rilievo quando l'opera sia inedita, poiché l'editore non può procurarsene altrimenti l'esemplare). La legge non fissa un termine di consegna, che è rimesso alle parti; ma, qualora l'autore consegni il testo al solo fine di consentire all'editore una valutazione su un'opera non definitiva, deve chiarire di voler conservare l'inedito sino alla stesura finale (precisazione che non è necessaria se la consegna concerne solo una parte dell'opera). Se l'autore consegna l'unico esemplare o il manoscritto originale e rende nota tale circostanza, l'editore, accettandolo, assume un obbligo di custodia e, in caso di perdita o distruzione, non può chiedere una limitazione di responsabilità al semplice costo di una copia (oggi l'ipotesi è senz'altro rara, per la diffusione di riproduzioni e trasmissioni digitali).

Dopo la riproduzione, l'esemplare esaurisce la propria funzione e, salvo diverso accordo, deve essere restituito all'autore se questi ne ha conservato la proprietà; resta ferma la disciplina, estranea al contratto di edizione, relativa ai manoscritti di articoli inviati senza richiesta a riviste o giornali e non pubblicati, per i quali non sussistono obblighi di conservazione o restituzione.

L'editore non dispone, di regola, di un sindacato sul valore dell'opera già pronta; diversa è l'ipotesi di opera nuova o ancora da creare al momento della stipula, nella quale l'editore, all'atto della consegna, può valutare la conformità della creazione all'interesse editoriale (anche tramite persona di fiducia, specie in collane o opere coordinate) e accettare o rifiutare l'incarico.

L'autore deve garantire il pacifico godimento dei diritti ceduti per tutta la durata del contratto, garantendo, in particolare, in ordine alla titolarità dei diritti e all'assenza di impedimenti derivanti da plagii o da precedenti trasferimenti.

L'autore ha, inoltre, l'obbligo, oltre che il diritto, di correggere le bozze secondo gli usi, al fine di garantire che la riproduzione sia rispettosa degli standard e dei canoni del settore oltre che, naturalmente, coerente con le sue idee. Egli conserva la facoltà di apportare modificazioni, purché non alterino il carattere e la destinazione dell'opera (art. 129 l.d.a.), eventualmente sopportandone le maggiori spese; tale facoltà opera anche per le nuove edizioni, dovendo l'editore interpellare l'autore prima di procedervi. Se le modificazioni alterano il carattere o la destinazione dell'opera, l'editore può chiedere la risoluzione del contratto, ma non può unilateralmente eliminarle o introdurne di ulteriori. Distinta è l'ipotesi dell'aggiornamento imposto dalla natura dell'opera: qui l'i-

niziativa è rimessa all'editore e, se l'autore rifiuta, l'editore può far aggiornare da altri, distinguendo, però, l'opera dell'aggiornatore da quella originaria. L'iniziativa può essere anche dell'autore; se, tuttavia, l'opera non richiede aggiornamenti, si tratta di mera modificazione soggetta alle regole ordinarie.

L'editore, dal canto suo, è tenuto a pubblicare l'opera, riproducendola nel numero convenuto e mettendola in commercio alle condizioni stabilite, in conformità dell'originale e secondo le buone norme della tecnica editoriale (art. 126 l.d.a.), oltre che a corrispondere all'autore i compensi pattuiti. Il dovere di conformità implica che l'editore non può introdurre aggiunte o modifiche non previamente conosciute e accettate dall'autore, pena responsabilità e, se del caso, risoluzione del contratto.

L'editore è responsabile del lancio e della diffusione dell'opera nel mercato, pur non potendo l'autore sindacare le scelte distributive in relazione ai punti vendita prescelti; l'aspetto esterno (anche la copertina) deve rispettare la buona tecnica e non deve stravolgere, in termini di immagine, la natura dell'opera, né determinarne un rischio di confondibilità con opere altrui.

Il termine di pubblicazione può essere previsto dal contratto, ma non può eccedere due anni dalla consegna dell'esemplare completo; se il contratto tace, l'editore deve pubblicare entro due anni dalla richiesta scritta dell'autore, salvo termine più breve fissato dal giudice per la natura dell'opera o le circostanze (art. 127 l.d.a.). Il limite non si applica alle opere collettive.

Il termine biennale decorre solo dopo l'adempimento dell'obbligo di consegna da parte dell'autore e non può essere inteso come posto nell'interesse dell'editore. In caso di inosservanza dei termini, l'autore può domandare la risoluzione del contratto per inadempimento (art. 128 l.d.a.). In questo caso, l'editore deve restituire l'originale e risarcire il danno, salvo che provi di non aver potuto pubblicare nonostante abbia osservato i crismi della dovuta diligenza. Si tende, così, a escludere la possibilità di un'esecuzione coattiva dell'obbligazione editoriale, poiché la prestazione dell'editore è un *facere* tendenzialmente insurrogabile, inserito in un rapporto a componente fiduciaria. Ne consegue che l'autore non può far pubblicare l'opera da un altro imprenditore a spese dell'inadempiente; e, specularmente, che l'editore inadempiente non può pretendere che l'autore affidi l'opera ad altri per contenere il danno.

Infine, se più edizioni sono previste, l'editore deve avvisare l'autore dell'epoca presumibile dell'esaurimento dell'edizione in corso e dichiarare se intenda procedere a nuova edizione; se rinuncia o, dichiarando di voler procedere, non vi provvede entro due anni, il contratto si intende risolto, con diritto dell'autore al risarcimento dei danni per la mancata nuova edizione in assenza di giusti motivi (art. 124 l.d.a.).

4. I contratti di rappresentazione e di esecuzione: inquadramento generale e tratti comuni ai due istituti

Il diritto esclusivo dell'autore di eseguire, rappresentare o recitare in pubblico l'opera – collocato dall'art. 15 l.d.a. nel capo dedicato ai diritti di utilizzazione economica – ha per oggetto la comunicazione al pubblico, comunque effettuata e sia gratuitamente che a pagamento, di opere la cui naturale destinazione è la fruizione “in pubblico” attraverso una mediazione interpretativa o esecutiva: opere musicali, drammatiche, cinematografiche e, più in generale, opere di pubblico spettacolo, nonché l'opera orale (quest'ultima, nella prospettiva dell'art. 15, soprattutto sul versante della recitazione). La disciplina unitaria dell'art. 15 l.d.a. si spiega proprio in ragione dei caratteri comuni di tali utilizzazioni: il pubblico non fruisce dell'opera mediante la semplice disponibilità di un esemplare, ma attraverso una prestazione interpretativa o esecutiva che incide direttamente sulla buona riuscita economica dello sfruttamento, con un alto livello di rischio, peraltro non interamente controllabile dal concessionario/impresario.

La rappresentazione presuppone un'azione scenica e il “gioco scenico” che accompagna la realizzazione interpretativa dell'opera. L'assenza di apparato scenico o costumi non esclude tuttavia l'avvenuta rappresentazione, giacché essa può realizzarsi anche in forme “spoglie” (come, ad esempio, la lettura a più voci di un'opera drammatica da parte di attori), purché resti il dato della messa in scena e della dinamica scenica.

Diversa è la recitazione, che, pur potendo avere ad oggetto lo stesso genere di opere, si distingue dalla rappresentazione perché, in questo caso, mancano l'azione scenica e il gioco scenico, e l'elemento interpretativo si risolve nel solo modo in cui l'opera viene recitata.

L'esecuzione, invece, riguarda tendenzialmente le opere musicali, con o senza parole: se le parole non fanno corpo con l'opera musicale, la loro utilizzazione pubblica può assumere la forma della recitazione; se, invece, l'utilizzazione musicale è accompagnata da messa in scena e gioco scenico, si ricade nella rappresentazione. Negli spettacoli c.d. misti, nei quali cioè coesistono parti musicali e parti drammatiche senza fondersi in un'opera unitaria, possono concorrere, nello stesso evento, esecuzione musicale e rappresentazione drammatica.

Da un punto di vista classificatorio, può essere utile distinguere tra comunicazione diretta e comunicazione indiretta, al fine di comprendere il confine tra rappresentazione/esecuzione in pubblico e altre forme di utilizzazione, come la riproduzione e la distribuzione di esemplari, che consentono la fruizione dell'opera in un momento e in un luogo diversi rispetto a quelli dell'atto di utilizzazione (ad esempio, la stampa e la messa in commercio del copione o dello

spartito; la fissazione fonografica o videografica e la successiva circolazione dei supporti), nonché le forme di comunicazione a distanza, nelle quali l'opera è diffusa via etere, via cavo o via satellite, ovvero immessa in una rete informatica.

In tale prospettiva, la comunicazione "diretta" comprende, ad esempio, la rappresentazione teatrale o l'esecuzione musicale davanti a un pubblico presente, ma anche la comunicazione al pubblico realizzata mediante apparecchiature riceventi (radio o televisione) quando l'ascolto o la visione avvengano in un luogo aperto al pubblico; la comunicazione "indiretta", invece, ricomprende, tra l'altro, la riproduzione su supporto e la successiva distribuzione o messa a disposizione, nonché la radiodiffusione e le ulteriori modalità di diffusione a distanza nelle quali il godimento dell'opera si separa dal tempo e dal luogo dell'atto di fissazione o di emissione.

Gli atti di comunicazione diretta sono dunque quelli in cui la fruizione è immediata e contestuale al tempo e al luogo dell'utilizzazione, richiedendo la presenza di un pubblico; non è però indispensabile che l'attività artistica avvenga "dal vivo", potendo la comunicazione in pubblico avvenire anche tramite supporti o apparecchiature (radio, televisione o strumenti analoghi). Gli atti di comunicazione indiretta, invece, sono quelli in cui la fruizione avviene in un tempo o luogo diverso da quello della riproduzione o registrazione, o della diffusione a distanza via etere, satellite, cavo o rete informatica: qui la comunicazione richiede un "tramite" (supporto o infrastruttura) e coinvolge diritti di altra natura (riproduzione, comunicazione al pubblico, messa a disposizione). In questo quadro si collocano gli artt. 16 e 16-*bis* l.d.a. sulla comunicazione al pubblico su filo o senza filo e sulle altre forme di diffusione a distanza.

Muovendosi in questa logica, è dato rilevare, in accordo con quanto previsto dagli artt. 136-141 l.d.a., che i contratti di rappresentazione e di esecuzione presuppongano lo svolgimento di un'attività di spettacolo in pubblico e l'utilizzazione di opere per vocazione destinate a essere comunicate mediante una realizzazione interpretativa. Il carattere interpretativo incide infatti sulla struttura del rapporto, giacché in queste ipotesi l'*intuitus personae* è più marcato che nell'edizione, con conseguenze non irrilevanti sulla trasferibilità del contratto e della concessione. Non a caso, salvo patto contrario, la concessione della facoltà di rappresentare l'opera non è trasferibile ad altri (art. 136, c. 2, l.d.a.), e trova applicazione la regola generale sulla cessione d'azienda, che esclude la successione nei contratti di natura personale, se non diversamente pattuito.

Altri caratteri comuni di tali contratti li differenziano dall'edizione: (i) non è espressamente previsto che l'esercizio avvenga "per conto e a spese" del concessionario (pur essendo il rischio insito nell'attività imprenditoriale di spettacolo); (ii) inoltre, la concessione non è, di regola, esclusiva, in contrapposizione rispetto alla presunzione di esclusiva dell'edizione. Il che si spiega alla luce del fatto

che i contratti di rappresentazione e di esecuzione non hanno, normalmente, effetti traslativi del diritto, ma efficacia prevalentemente obbligatoria nei rapporti interni tra le parti.

4.1. Il contratto di rappresentazione

Il contratto di rappresentazione è definito dall'art. 136 l.d.a. come il contratto con cui l'autore concede la facoltà di rappresentare in pubblico un'opera drammatica, drammatico-musicale, coreografica, pantomimica o altra opera destinata alla rappresentazione. La fattispecie è regolata, oltre che dalle disposizioni di cui agli artt. 136-140 l.d.a., dalle norme generali sulla trasmissione dei diritti d'autore (art. 107 ss. l.d.a.) e dalle regole codicistiche sul contratto in generale.

L'oggetto della concessione non consiste nel trasferimento della titolarità del diritto di rappresentazione, bensì nell'attribuzione di una sua facoltà di esercizio, entro i limiti pattuiti.

Elemento qualificante del contratto è la sua finalità specifica: l'art. 138 l.d.a., integrando la nozione dell'art. 136, precisa che lo scopo del contratto è rappresentare l'opera senza aggiunte, tagli o variazioni non consentite, attraverso il "gioco scenico" dell'interpretazione. Tale requisito delimita la portata della formula "qualunque altra opera destinata alla rappresentazione" di cui all'art. 136 l.d.a. e induce a ritenere che la rappresentazione, per essere tale, debba realizzarsi mediante gioco scenico. Ne discendono alcuni, importanti, confini concettuali di tale contratto: (a) il contratto per la proiezione in pubblico di opera cinematografica o assimilata non costituisce contratto di rappresentazione, perché riguarda un'opera già fissata in una precedente realizzazione interpretativa; (b) i contratti per la diffusione televisiva delle opere rientranti nelle categorie dell'art. 136 non ricadono nella disciplina del contratto di rappresentazione, poiché attengono al diritto di diffusione o comunicazione a distanza (artt. 16 e 16-bis l.d.a.), distinto dal diritto di rappresentazione.

Le parti del contratto sono l'autore (o i coautori nelle opere in collaborazione) o altro titolare del diritto di rappresentazione, e il "concessionario", che non necessariamente coincide con colui che allestisce materialmente lo spettacolo (c.d. impresario).

Quanto al contenuto delle obbligazioni delle parti – che dalla formulazione degli artt. 137 e 138 l.d.a. sembrerebbero avere carattere cogente – il concedente (autore o altro titolare) deve: (i) consegnare il testo dell'opera da rappresentare, qualora non sia stata pubblicata per le stampe; (ii) garantire il pacifico godimento, per la durata del contratto, dei diritti dati in concessione. Se l'opera è

stata pubblicata per le stampe, l'obbligazione di consegna non sussiste; tuttavia, se il concessionario incontra difficoltà a procurarsi il testo, il concedente deve cooperare secondo gli usi per rendere possibile la rappresentazione. La consegna del manoscritto o di una copia rende il concessionario depositario del bene, con la conseguenza che, in relazione alla custodia, graveranno su di lui le obbligazioni previste dalla disciplina codicistica per il contratto di deposito, unitamente, sotto altro profilo, agli obblighi di segretezza derivanti dalla tutela dell'inedito.

Le obbligazioni del concessionario, indicate dall'art. 138 l.d.a., sono plurime e rivelano come la disciplina in esame coniughi tanto gli interessi patrimoniali quanto quelli morali dell'autore. Il concessionario è infatti tenuto: (i) a rappresentare l'opera senza apportare aggiunte, tagli o variazioni non consentite dall'autore e previo annuncio al pubblico – secondo le forme d'uso – del titolo dell'opera, del nome dell'autore e dell'eventuale traduttore o riduttore; (ii) a lasciar che l'autore possa controllare la correttezza della rappresentazione; (iii) a non mutare, senza gravi motivi, i principali interpreti e i direttori d'orchestra e dei cori, se designati d'accordo con l'autore.

Il dovere di conformità al testo e alle indicazioni dell'autore risponde non solo alla tutela dell'identità creativa, ma anche a interessi di natura patrimoniale, giacché l'alterazione della rappresentazione, in assenza di autorizzazione, può incidere sul valore di mercato dell'opera. La violazione genera responsabilità contrattuale e, se le modifiche recano pregiudizio all'onore o reputazione, può integrare lesione del diritto morale di cui all'art. 20 l.d.a.

Quanto alla sostituzione di interpreti o direzione, la legge consente dei mutamenti solo con il consenso dell'autore o in presenza di gravi motivi, la cui valutazione, in caso di conflitto, è rimessa al giudice.

È dato rilevare, inoltre, che una interpretazione "scadente" per inadeguatezza del complesso artistico non integra, di per sé, inadempimento, dato che la prestazione del concessionario è un'obbligazione di mezzi, non di risultato economico o artistico. Al contempo, la struttura dell'attività teatrale comporta un rischio economico elevato; ed è proprio la complessità organizzativa a spiegare talune scelte legislative che, come si vedrà a breve, incidono su termini e risoluzione.

Quanto al corrispettivo, l'art. 138 non indica espressamente un obbligo di pagamento del compenso; tuttavia, non pare plausibile che la sola divulgazione costituisca controprestazione sufficiente, poiché la divulgazione corrisponde anche a un interesse del concessionario. La prassi più seguita è quella della partecipazione dell'autore agli introiti dello spettacolo, spesso corrisposta dal soggetto responsabile della rappresentazione.

Il profilo temporale del contratto è disciplinato dall'art. 139 l.d.a., che rinvia – per i termini entro cui l'opera deve essere rappresentata – alle norme sull'edizione (artt. 127 e 128 l.d.a.), con alcuni adattamenti: il termine massimo

è quello fissato dal contratto, ma non può superare i due anni dalla consegna dell'esemplare completo e definitivo; il termine è elevato a cinque anni per le opere drammatico-musicali. Se la consegna non è necessaria (perché l'opera è già pubblicata), i termini decorrono dalla data indicata dal contratto o, in mancanza, da quella in cui il contratto deve iniziare a produrre effetti o dalla richiesta scritta; un termine più breve può essere fissato dal giudice per la particolare natura dell'opera o altre circostanze. È nullo ogni patto che rinunci alla fissazione di un termine o fissi un termine superiore al massimo legale. In dottrina si discute se tale nullità comporti la sostituzione automatica con il termine legale, o l'applicazione del regime previsto per l'assenza del termine, ma la soluzione più coerente con l'interesse dell'autore tende verso la sostituzione del patto nullo con il termine legale.

Sul versante rimediale, se il concessionario non adempie all'obbligazione di mettere in atto la rappresentazione nei termini pattuiti, vengono in rilievo i rimedi risolutori ordinari.

A tal riguardo, però, l'art. 140 l.d.a. disciplina l'ipotesi in cui, dopo una prima rappresentazione o un primo ciclo di rappresentazioni, il concessionario trascuri, nonostante la richiesta dell'autore, di rappresentare ulteriormente l'opera; in questo caso, l'autore della parte musicale o letteraria che dimostri la colpa del concessionario ha diritto di chiedere la risoluzione con restituzione dell'originale e risarcimento del danno, secondo lo schema dell'art. 128 l.d.a. La norma pone delicati problemi interpretativi, soprattutto per l'onere della prova: diversamente dall'edizione (dove, in certe ipotesi, la prova dei giusti motivi è a carico dell'editore), qui l'autore deve vincere la presunzione che la cessazione della rappresentazione dipenda dall'insuccesso dovuto a difetti dell'opera, dimostrando invece il nesso causale tra interruzione delle rappresentazioni e colpa del concessionario per trascuratezza o difetti organizzativi. Proprio per attenuare la gravosità dell'onere, si è proposto di circoscrivere la portata dell'art. 140 l.d.a. ai contratti in cui non sia predeterminato il numero (o il ciclo) delle rappresentazioni e il concessionario goda di ampia discrezionalità gestionale; laddove, invece, il contratto predetermini il numero o il ciclo di rappresentazioni, l'inadempimento sarebbe di per sé causa di risoluzione in base alla disciplina generale del contratto e in analogia alla logica dell'art. 124 l.d.a. per l'edizione, senza necessità di ricorrere all'art. 140 l.d.a.

La disciplina del contratto di rappresentazione presuppone, infine, che l'opera sia stata già creata. In mancanza di norme dedicate alle opere da creare e di rinvii alle corrispondenti regole del contratto di edizione, se un autore si impegna a creare un'opera ai fini della rappresentazione, il rapporto tende a ricadere nelle regole generali sul contratto di commissione di opera dell'ingegno; e, se l'autore non consegna nei termini, il concessionario può chiedere la risoluzione del contratto, fermo il potere del giudice di concedere una proroga.

4.2. *Il contratto di esecuzione*

La legge sul diritto d'autore non detta una disciplina dettagliata per il contratto di esecuzione, ma si limita a prevedere, all'art. 141, che ad esso si applicano le norme sul contratto di rappresentazione in quanto compatibili con la natura e l'oggetto del contratto. Ne deriva che la disciplina del contratto di esecuzione si ricostruisce: (i) attraverso il richiamo delle regole dettate per la rappresentazione; (ii) mediante il ricorso alle disposizioni generali sulla trasmissione dei diritti di utilizzazione (art. 107 ss. l.d.a.); e (iii) attraverso l'applicazione delle norme codicistiche sul contratto in generale, nei limiti della compatibilità con la struttura e la funzione della concessione in questione.

Oggetto del contratto è l'utilizzazione in pubblico di opere *musicali*, sicché si parla di contratto di "esecuzione musicale". L'esecuzione può tuttavia assumere forme eterogenee: può essere realizzata dal vivo, tramite il lavoro di artisti interpreti o esecutori, oppure mediante apparecchi meccanici riproduttori di suoni (o di suoni e immagini), ovvero tramite altoparlanti e strumenti analoghi collegati alla ricezione di emissioni radiofoniche. In questa prospettiva, l'esecuzione non coincide necessariamente con l'atto creativo (o performativo) dal vivo: ciò che qualifica l'istituto è la comunicazione in pubblico dell'opera musicale, qualunque sia il supporto o la tecnologia attraverso cui essa si rende percepibile. Tale elasticità spiega perché il contratto di esecuzione possa assumere, in concreto, formulazioni differenti a seconda del genere musicale e, soprattutto, del tipo di manifestazione o spettacolo nel quale l'esecuzione avviene.

Questa varietà di modalità di esecuzione impone, però, una distinzione concettuale. Da un lato vi è il contratto tipico di esecuzione – inteso come rapporto nel quale la concessione dell'esercizio del diritto di esecuzione è funzionalmente collegata a una prestazione di divulgazione dell'opera mediante esecuzione (o mediante organizzazione dell'esecuzione), entro i termini e le condizioni pattuite. Dall'altro lato, vi sono fattispecie negoziali diverse, in cui il diritto di esecuzione è oggetto di una gestione complessiva dell'opera priva dell'obbligo di divulgazione: in questi casi, la cessione del diritto esclusivo di esecuzione dall'autore all'editore musicale, senza l'impegno di far eseguire l'opera, ricade nella fattispecie del contratto di edizione musicale. Non mancano, poi, schemi negoziali nei quali l'editore non assume l'obbligo di eseguire una prestazione caratteristica di esecuzione, ma si limita ad amministrare diritti, concedere licenze e promuovere l'utilizzazione dell'opera. Proprio per questo, l'individuazione della natura del rapporto – esecuzione, edizione musicale o atto di trasferimento *ex art. 107 l.d.a.* – non può essere data in astratto, ma dipende dall'analisi del contenuto della singola e specifica operazione concreta: se la prestazione principale dedotta è la divulgazione dell'opera tramite esecuzione

(o tramite l'obbligo di farla eseguire), lo schema tende a ricadere nel contratto di esecuzione; se, invece, l'obbligazione caratteristica consiste nell'amministrazione e nella disseminazione delle autorizzazioni relative a una pluralità di utilizzazioni, la figura si sposta verso un contratto, atipico, di gestione dei diritti patrimoniali, con le limitazioni derivanti dagli obblighi che discendono dall'eventuale adesione delle parti alla gestione collettiva.

Il punto è reso più evidente dalle trasformazioni tecnologiche che incidono sulla filiera musicale. Storicamente, infatti, l'edizione per le stampe dell'opera musicale e la sua esecuzione pubblica erano strettamente collegate dalla necessità di partiture e spartiti per rendere possibile l'esecuzione; oggi, per taluni generi musicali (musica elettronica, rock, house, ecc.), l'esecuzione è svincolata dalla riproduzione grafica, e la stampa può assumere un ruolo accessorio rispetto alla pubblica esecuzione. In quest'ottica si comprende perché, in alcune ipotesi, potrebbe perfino capovolgersi il rapporto tra le due utilizzazioni, assumendo l'esecuzione pubblica un ruolo centrale e la stampa un rilievo marginale o accessorio. Ne discende che le attuali declinazioni dell'editoria musicale – intesa come attività che coordina e armonizza diverse utilizzazioni complementari (esecuzione pubblica, radiodiffusione, diffusione a distanza, riproduzione su disco, ecc.) – rendono spesso impropria la qualificazione dell'edizione musicale come mero “contratto di edizione per le stampe”, specie quando la pubblicazione e la vendita degli esemplari assumano un rilievo secondario e strumentale. Se così è, l'edizione musicale tende oggi a sottrarsi allo schema tipico del contratto di edizione, per assestarsi su una figura atipica di amministrazione e coordinamento delle utilizzazioni, cui le norme degli artt. 118 ss. l.d.a. si applicano non già in via diretta, ma soltanto nei limiti della loro compatibilità con una causa che non è più di riproduzione per le stampe, bensì di gestione del valore dell'opera lungo una pluralità di canali.

Resta distinta, inoltre, l'edizione fonomeccanica: la riproduzione fonomeccanica è oggetto di un autonomo contratto con il produttore fonografico (normalmente stipulato dall'autore o dall'avente causa, spesso l'editore), e non si collega, di per sé, al contratto di esecuzione pubblica. La ragione di tale distinzione è che la riproduzione grafica consente una lettura della medesima opera da cui possono derivare diverse interpretazioni, mentre la riproduzione fonografica cristallizza l'esecuzione in una determinata interpretazione registrata su un supporto. I diritti relativi alla registrazione fonomeccanica (e quelli conseguenti) sono indicati dall'art. 61 l.d.a., sono tra loro indipendenti e possono essere ceduti o gestiti separatamente.

Sul piano pratico, l'esecuzione musicale conosce poi una modalità di gestione del tutto peculiare: in molte ipotesi (locali da ballo, discoteche, pubblici esercizi, luoghi che svolgono abitualmente o frequentemente diffusione musi-

cale), il consenso all'utilizzazione non è negoziato caso per caso con il singolo autore, ma è prestato mediante una licenza generale rilasciata dall'organismo di gestione collettiva competente per il repertorio utilizzato (OGC) o, ove ricorra, da un'entità di gestione indipendente (EGI), secondo l'assetto pluralistico oggi vigente.

5. I contratti di produzione e di distribuzione cinematografica

Nell'ambito della filiera cinematografica, la circolazione dei diritti patrimoniali sulle opere filmiche non si esaurisce in un unico atto dispositivo, ma si articola in una sequenza di titoli tra loro collegati e destinati, da un lato, a rendere giuridicamente possibile la realizzazione dell'opera (produzione) e, dall'altro, a gestirne lo sfruttamento nei diversi mercati e canali di fruizione (distribuzione).

La disciplina è ricavabile dagli art. 44 ss. l.d.a., ove, da una parte, vengono qualificati come coautori dell'opera cinematografica l'autore del soggetto, l'autore della sceneggiatura, l'autore della musica e il direttore artistico (art. 44 l.d.a.) e, dall'altra, viene riconosciuto l'esercizio dei diritti di utilizzazione economica a chi ha organizzato la produzione dell'opera, cioè il produttore (art. 45 l.d.a.). Tale scissione, che attribuisce al produttore l'esercizio dei diritti patrimoniali d'autore, si spiega in ragione del fatto che costui assume il compito, oltre che il peso economico, di organizzare la concreta realizzazione dell'opera. L'opera cinematografica, infatti, è una creazione dotata di un notevole grado di complessità, che esige, per poter essere realizzata, un centro unitario di imputazione delle scelte di produzione e sfruttamento, che la legge individua, appunto, nel produttore (o, più precisamente, nel soggetto che organizza la produzione).

Ciò posto e analizzando, innanzitutto, la fattispecie negoziale della produzione cinematografica, è dato rilevare come assuma un rilievo centrale il rapporto tra il produttore e i coautori (e, più in generale, con i titolari dei diritti sulle opere preesistenti eventualmente utilizzate), che è funzionalmente diretto a consentire la realizzazione dell'opera e a legittimare il suo sfruttamento cinematografico, che l'art. 46 l.d.a. ricollega all'esercizio dei diritti spettante al produttore.

A tal riguardo, la legittimazione all'esercizio dei diritti patrimoniali in capo al produttore incontra alcuni non irrilevanti limiti derivanti dalla necessaria tutela degli interessi morali degli autori. In particolare, si prevede che, salvo patto contrario, il produttore non possa eseguire o proiettare elaborazioni, trasformazioni o traduzioni dell'opera prodotta senza il consenso degli autori indicati nell'art. 44 (art. 46, c. 2, l.d.a.). Il che significa che la disponibilità dell'opera, pur concentrata sul versante patrimoniale in capo al produttore, resta condizionata, per gli atti che incidono sull'identità creativa della stessa o che possono

mutarne la fisionomia, al consenso dei titolari dei diritti morali d'autore. A ciò si collega la previsione dell'art. 47, che, pur riconoscendo al produttore la facoltà di apportare alle opere utilizzate nell'opera cinematografica le modifiche necessarie per l'adattamento cinematografico, dispone, al secondo comma, che, in mancanza di accordo tra il produttore e gli autori dell'opera di partenza, l'accertamento della necessità o meno di apportare tali modifiche è rimesso a un collegio di tecnici di nomina ministeriale.

Numerose sono, poi, le forme di tutela della paternità dell'opera in capo agli autori indicati all'art. 44. L'art. 48 l.d.a. attribuisce infatti agli autori dell'opera cinematografica il diritto che i loro nomi, con l'indicazione della qualità professionale e del contributo, siano menzionati nella proiezione della pellicola. L'art. 49 l.d.a., poi, riconosce agli autori delle parti letterarie o musicali la facoltà di riprodurle o utilizzarle separatamente, purché ciò non pregiudichi i diritti di utilizzazione spettanti al produttore. Regola, questa, che, da un lato, evita il totale assorbimento dei contributi dei singoli autori nella destinazione cinematografica e, dall'altro, impone un giudizio di compatibilità di tali ulteriori destinazioni con lo sfruttamento dell'opera cinematografica, che dunque funge da limite interno alla libertà di sfruttamento separato.

Infine, l'art. 50 l.d.a. appresta una specifica tutela degli autori contro l'inerzia del produttore, giacché prevede che se quest'ultimo non porta a compimento l'opera entro tre anni dalla consegna della parte letteraria o musicale, o non fa proiettare l'opera compiuta entro tre anni dal compimento, gli autori di dette parti hanno il diritto di disporre liberamente dell'opera stessa. La norma, pur risalente nella formulazione, riflette l'esigenza, ancora attuale, di evitare che l'opera resti inutilmente nella disponibilità del produttore, precludendo agli autori ogni altra sua valorizzazione.

Accanto al rapporto di produzione si colloca il contratto di distribuzione cinematografica, che costituisce il principale strumento attraverso cui l'opera viene immessa nel mercato. A differenza dei contratti di rappresentazione o di esecuzione, qui non viene in rilievo un'attività interpretativa dal vivo, né una prestazione scenica come elemento costitutivo dello sfruttamento: l'oggetto del rapporto è, da una parte, la valorizzazione commerciale del film mediante la sua immissione nei vari circuiti di fruizione disponibili e, dall'altra, l'organizzazione della circolazione presso il pubblico. Ne consegue che il contratto di distribuzione tende a essere costruito come concessione – spesso connotata da esclusività – delle facoltà di utilizzazione entro un perimetro determinato in termini territoriali, temporali e di canale distributivo.

In questa prospettiva, la causa del contratto consiste nella commercializzazione e nello sfruttamento dell'opera filmica sul mercato mediante l'intermediazione del distributore, che si assume l'obbligo di collocare il film in determi-

nati circuiti (sale, televisione, piattaforme e ulteriori mezzi di diffusione), con il rischio economico del mancato successo, ottenendo in cambio un titolo che legittimi tali attività (con o senza esclusiva) e la remunerazione pattuita, spesso basata sul riparto dei proventi.

Quanto alle obbligazioni delle parti, nella versione più semplice del contratto di distribuzione, il produttore è tenuto, anzitutto, a mettere il distributore nelle condizioni di svolgere l'attività di collocamento dell'opera, mediante la consegna del film (di regola inteso come negativo originale, più raramente come copie positive) ovvero, più frequentemente, mediante il rilascio di un'autorizzazione all'accesso al materiale negativo depositato presso un laboratorio di noleggio e stampa. In questo contesto, il produttore deve quindi consentire al distributore, nei limiti pattuiti, di trarre dal negativo le copie positive necessarie alla proiezione, per il tempo del contratto e secondo la destinazione economica del bene (arg. *ex art.* 1615 c.c.), sino al loro definitivo deterioramento o alla riconsegna al termine del rapporto.

Siccome la distribuzione cinematografica comporta spesso anche l'utilizzazione dell'opera in forma modificata rispetto all'originale (tra le quali, in particolare, il doppiaggio), il produttore deve essere in grado di assicurare che tali facoltà siano state specificamente acquisite, quando il loro esercizio richiede un consenso preventivo da parte dei coautori. Ne discende che il produttore deve aver ottenuto la cessione delle facoltà necessarie non solo per doppiaggi e traduzioni, ma anche per derivazioni ben più radicali come, ad esempio, *remake*, *sequel*, *prequel*, *spin off*, ecc.

Quanto agli obblighi del distributore, essi derivano dalla funzione del rapporto: la distribuzione nelle sale è il contratto con cui il produttore affida al distributore l'instaurazione di una pluralità di rapporti giuridici con i singoli esercenti al fine di assicurare la proiezione del film in un determinato territorio e per un determinato periodo. In questa prospettiva, il distributore si impegna a promuovere la conclusione di contratti – e talvolta a concluderli – per conto del produttore o comunque nell'ambito della concessione ricevuta, secondo una logica che richiama, a seconda dei casi, lo schema del mandato o quello del contratto di agenzia.

Con riferimento ai poteri esercitabili sulle copie tratte dal produttore, è opportuno precisare che il distributore non ne diviene proprietario, giacché tali supporti materiali rilevano solo come mezzo per realizzare lo spettacolo della proiezione, con conseguente obbligo di rispettarne la destinazione economica e di provvedere, al termine del rapporto, alla loro riconsegna al produttore.

Il distributore dovrà altresì trasferire al produttore la c.d. quota produttore dei proventi di sala, trattenendo la percentuale pattuita come "commissione di distribuzione", secondo una logica affine alla provvigione dell'agente o al compenso del mandatario, se il mandato è oneroso.


PER APPROFONDIRE: ALCUNI RIFERIMENTI ESSENZIALI

1. Sulla rilevanza identitario-esistenziale dei diritti morali d'autore e sulla conseguente, tendenziale, loro indisponibilità: D. Messinetti, *Oggettività giuridica delle cose incorporali*, Giuffrè, 1970, pp. 167 ss.; V. Falce, *La modernizzazione del diritto d'autore*, Giappichelli, 2012; R. Mongillo, *Opere dell'ingegno, idee ispiratrici e diritto d'autore*, ESI, 2015, pp. 11 ss.; A. Thiene, *I diritti morali d'autore*, in *Rivista di diritto civile*, 2018, pp. 1522 ss.; P. Perlingieri, *Il diritto civile nella legalità costituzionale secondo il sistema italo-europeo delle fonti*, III, *Situazioni soggettive*, ESI, 2020, pp. 104 ss.
Sui caratteri dei diritti patrimoniali d'autore e sul principio di indipendenza delle facoltà d'autore: E. Piola Caselli, *Diritto d'autore*, Utet, 1943; M. Are, *L'oggetto del diritto d'autore*, Giuffrè, 1963; P. Greco e P. Vercellone, *I diritti sulle opere dell'ingegno*, in *Trattato di diritto civile italiano*, dir. da Vassalli, Utet, 1974, pp. 4 ss.; F. Ruggeri, *Il diritto d'autore sulle opere dell'ingegno*, in E. Battelli (a cura di), *Diritto privato dello spettacolo. Opere, contratti, tutele*, Giappichelli, 2020, pp. 42 ss.
2. Sulla distinzione tra trasferimento del *corpus mechanicum* e trasferimento del *corpus mysticum*, nonché sulle differenze tra contratto di cessione e contratto di licenza: G. Spedicato, *Principi di diritto d'autore*, Il Mulino, 2025, pp. 219 ss.; P.P. Muià, *Manuale breve della proprietà industriale e intellettuale*, Maggioli, 2019, pp. 203 ss.
3. Sul contenuto del contratto di edizione e sulla distinzione tra edizione per le stampe ed edizione a termine: V.M. De Sanctis e M. Fabiani, *I Contratti di Diritto di Autore*, in A. Cicu e F. Messineo (a cura di), *Trattato di diritto civile e commerciale*, Giuffrè, 2007, pp. 107 ss.; D. Cerulla, *Brevi note in tema di contratto di edizione*, in *Rivista giuridica sarda*, 2019, pp. 481 ss.; A. Geraci, *Gli elementi essenziali del contratto di edizione*, in *Il diritto industriale*, 2017, pp. 245 ss.; F. La Rocca, *Il contratto tra traduttore e editore: contratto di edizione?*, in *Rivista di diritto industriale*, 2015, pp. 113 ss.; M. Fabiani, *Contratto di edizione per le stampe ed e-book (seconda parte)*, in *Il diritto di autore*, 2011, pp. 1 ss. Sulla libertà contrattuale dell'autore e sulle successive elaborazioni e trasformazioni dell'opera, oltre che sulle diverse forme di distribuzione, G. Spedicato, *Proprietà intellettuale e distribuzione di libri su piattaforme digitali*, in *Diritto dell'informatica*, 2017, pp. 641 ss.; G. Casaburi, *In tema di contratto di edizione*, in *Foro italiano*, 2018, pp. 3983 ss. Sul problema dell'onere della prova, invece: F. Costa, *In tema di onere della prova nel diritto d'autore*, in *AIDA*, 2016, pp. 676 ss.

4. Sul contratto di rappresentazione e di esecuzione: M. Fabiani, *La libertà contrattuale nel diritto di autore*, in *Il diritto di autore*, 1975, pp. 561 ss.; V.M. De Sanctis e M. Fabiani, *I Contratti di Diritto di Autore*, cit., 2007, pp. 173 ss.; V. Rossi, *I contratti di rappresentazione e di esecuzione teatrale*, in E. Battelli (a cura di), *Diritto privato dello spettacolo*, cit., pp. 225 ss.
5. Sui contratti di produzione e di distribuzione cinematografica: V.M. De Sanctis e M. Fabiani, *I Contratti di Diritto di Autore*, cit., p. 325 e pp. 342 ss.; E.M. Incutti, *I contratti di produzione e distribuzione delle opere cinematografiche*, in E. Battelli (a cura di), *Diritto privato dello spettacolo*, cit., pp. 267 ss.; Id., *I contratti del settore cinematografico tra tendenze del mercato e prospettive evolutive*, in *Contratto e impresa*, 2021, pp. 202 ss.; E. Pagliarani, *Opera cinematografica*, in *Enciclopedia Giuridica Treccani*, Istituto della enciclopedia, 2002, pp. 1 ss.; A. Giannini, *Opera cinematografica e contratti cinematografici*, in *Rivista di diritto civile*, 1958, pp. 408 ss.

LE AUTRICI E GLI AUTORI

Andrea Averardi è professore associato di diritto amministrativo presso la Scuola IMT Altı Studi Lucca, dove insegna *Cultural heritage law* e *Legal issues in museums*. È membro del collegio docenti di dottorato in *Cultural systems* presso la Scuola IMT e del dottorato nazionale in *Heritage science*. È autore di saggi in materia di diritto dei beni culturali, delle arti e dello spettacolo e ha co-curato il volume *Amministrare le fondazioni, amministrare per fondazioni. Modello fondazionale e settore culturale*, Napoli, Editoriale scientifica, 2022 (con A. Gualdani e A. Magliari).

Paolo Bonini è ricercatore in *tenure track* di diritto costituzionale e pubblico presso l'Università Pegaso, dove insegna diritto costituzionale. È autore di due monografie (*Il giudice e la legge. Contributo sulla funzione "paralegislative" dei giudici*, Napoli, Editoriale Scientifica, 2022; *Il decreto-legge in Parlamento. Questioni aperte e spunti di riforma*, Napoli, Editoriale Scientifica, 2024) e di alcuni contributi scientifici in materia di borghi e di patrimonio culturale.

Simone Budini è professore di filosofia politica presso l'Università Pontificia Salesiana e docente di etica d'impresa e sostenibilità presso la Luiss Business School. È autore di diversi saggi in materia di *business ethics* e *humanistic management*, tra cui si segnalano *Lo Humanistic Management: un approccio sostenibile per gestire le Risorse Umane*, in G. Gabrielli (a cura di), *Ridisegnare il lavoro. Le nuove sfide del people management*, Milano, FrancoAngeli, 2022, pp. 24 ss. e *The Humanistic Foundation to Sustainability*, in *Humanistic Management Journal*, 2024, pp. 431 ss.

Federico Caporale è professore associato di diritto amministrativo, presso l'Università degli studi dell'Aquila, dove insegna diritto amministrativo e diritto dei contratti pubblici. Ha approfondito il tema del patrimonio culturale e del diritto delle arti e dello spettacolo in una monografia (*La valorizzazione dei beni culturali. Analisi giuridica delle trasformazioni in corso*, Napoli, Editoriale scientifica, 2024) e in numerosi altri saggi.

Lucio Casalini è dottore di ricerca in diritto privato presso l'Università "La Sapienza" di Roma e professore a contratto di Civil law presso l'Università LUISS Guido Carli. Ha approfondito il tema del diritto d'autore in una monografia (*Contributo allo studio del diritto d'autore*, Napoli, ESI, 2026) ed è autore di numerosi altri saggi, note a sentenza e contributi in opere collettanee in diritto civile e in diritto dell'economia.

Margherita Croce è dottoressa di ricerca in diritto amministrativo presso l'Università "La Sapienza" di Roma e professoressa a contratto di diritto amministrativo europeo presso la medesima università. È autrice di diversi saggi in materia di beni culturali e diritto delle arti e dello spettacolo, tra cui, in particolare, si segnalano *La digitalizzazione delle collezioni museali. Stato dell'arte e prospettive*, in *Aedon*, 2023 e *Il perimetro soggettivo dei partenariati e le tipologie di privati per la valorizzazione del patrimonio culturale (tra profit e non profit)*, in A. Moliterni (a cura di), *Patrimonio culturale e soggetti privati. Criticità e prospettive del rapporto pubblico-privato*, Napoli, Editoriale scientifica, 2019.

Leonardo Dani è contrattista di ricerca in diritto privato presso l'Università per Stranieri di Perugia e docente a contratto di diritto d'autore presso l'Università degli studi di Firenze. È autore di una monografia sul ruolo dell'autonomia privata nella regolamentazione postuma degli interessi morali e non patrimoniali (*La regolamentazione post mortem degli interessi non patrimoniali tra atto e contratto*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2024), che ha ricevuto la Speciale Menzione nel 13° bando Eccellenza Scientifica della S.I.S.Di.C. (Società Italiana degli Studiosi del Diritto Civile) e la Menzione di Merito del Premio "IDIBE 2024" (Istituto de Derecho Iberoamericano).

Lina Del Vecchio è professoressa associata di diritto del lavoro, presso l'Università degli studi dell'Aquila, dove insegna diritto del lavoro e diritto delle relazioni industriali. È autrice di diverse pubblicazioni in materia di diritto del lavoro e sindacale e di una monografia dal titolo *Il lavoro italiano all'estero*, Roma, Aracne, 2017.

Maria Giusti è ricercatrice di diritto amministrativo presso la Scuola IMT Alti Studi Lucca e professoressa a contratto all'Università Luiss Guido Carli di Roma, dove insegna corsi in materia di diritto, beni e attività culturali. È autrice della monografia *Lo Stato promotore di cinema in Italia e in Francia*, Milano, Giuffrè, 2024 e di diversi saggi in materia di diritto delle arti e dello spettacolo.

Luca Golisano è contrattista di ricerca in diritto amministrativo presso l'Università Luiss Guido Carli di Roma e professore a contratto in corsi in materia di diritto amministrativo e diritto dei servizi sociali presso la medesima università e presso l'Università degli studi dell'Aquila. È autore di diverse pubblicazioni scientifiche anche in materia di diritto d'autore.

Davide Ianni è dottorando di ricerca in diritto privato presso l'Università degli studi dell'Aquila e specializzando presso la Scuola di Specializzazione in Diritto civile dell'Università di Camerino. È autore di diverse pubblicazioni scientifiche in materia di diritto privato.

Chiara Iorio è assegnista di ricerca di diritto privato (con un progetto dal titolo "Aspetti privatistici delle nuove tecnologie in campo artistico e nella catena della moda") presso l'Università degli studi dell'Insubria, dove è stata titolare del corso di Private law of art and culture. È anche docente a contratto presso l'Università degli studi di Macerata. È autrice di due monografie nonché di saggi sul tema del diritto dell'arte e delle nuove tecnologie.

Andrea Magliari è professore associato di diritto amministrativo presso l'Università degli studi di Trento, dove insegna diritto pubblico e diritto pubblico dell'economia. È autore di diverse pubblicazioni in materia di diritto del patrimonio culturale e di Terzo settore; in particolare, è co-curatore dei volumi: *Amministrare le fondazioni, amministrare per fondazioni. Modello fondazionale e settore culturale*, Napoli, Editoriale scientifica, 2022 (con A. Averardi e A. Gualdani), e *Pubblica amministrazione e Terzo settore. Confini e potenzialità dei nuovi strumenti di collaborazione e sostegno pubblico*, Napoli, Editoriale scientifica, 2019 (con S. Pellizzari).

Luca Mongelli è professore associato di economia e gestione delle imprese presso l'Università dell'Aquila e direttore scientifico del "Market, Culture & Ethics Research Centre" presso la Pontificia Università della Santa Croce. La sua ricerca e le sue pubblicazioni sono dedicate ai temi di innovazione e imprenditorialità, con un focus specifico sui modelli di *empowerment* promossi dalle imprese sociali ibride a favore delle persone socialmente emarginate. Come spin-off dai suoi studi ha cofondato la start-up sociale "Ridaje" dedicata ai percorsi di riabilitazione dei senza fissa dimora come giardinieri urbani.

Luisa Monterossi è ricercatrice in *tenure track* di diritto del lavoro presso l'Università degli studi dell'Aquila, dove è titolare degli insegnamenti "International Labour Law" e "Rapporti di Lavoro nelle Pubbliche Amministrazioni". È autrice di una monografia sul rapporto tra tempi di lavoro e di non lavoro (*I "tempi grigi" nel lavoro che cambia*, Torino, Giappichelli, 2024), che affronta anche il tema del tempo di lavoro nel settore dello spettacolo, e di vari saggi in materia di diritto del lavoro.

Rita Mura è docente di marketing presso l'Università degli studi di Roma Foro Italico ed è stata ricercatrice di tipo A presso l'Università degli studi dell'Aquila. Svolge attività di ricerca nell'ambito del *management*, con particolare attenzione ai temi della *governance*, dell'innovazione e della sostenibilità nelle organizzazioni sportive e culturali. È autrice di numerosi contributi scientifici pubblicati in volumi e riviste nazionali e internazionali sui temi della *corporate governance*, dei modelli di *business* e delle strategie di sviluppo organizzativo.

Francesca Pileggi è dottoressa di ricerca in diritto amministrativo presso l'Università "La Sapienza" di Roma e docente a contratto di diritto amministrativo presso l'Università degli studi dell'Aquila. È autrice di diversi saggi in materia di diritto amministrativo, anche in tema di beni culturali, tra cui si segnala, in particolare, *L'esternalizzazione ai privati delle attività di valorizzazione e dei servizi per il pubblico negli istituti e luoghi di cultura*, in A. Moliterni (a cura di), *Patrimonio culturale e soggetti privati. Criticità e prospettive del rapporto pubblico-privato*, Napoli, Editoriale scientifica, 2019.

Anna Pirri Valentini è titolare della Chaire de Professeur Junior in Droit du Patrimoine presso l'École Normale Supérieure Paris-Saclay. È autrice della monografia *Il controllo della circolazione internazionale delle opere d'arte* (Milano, Giuffrè, 2023), co-editrice del volume *Contestation, Reinvention, and Regulation of Cultural Heritage Through Dissent* (Springer, 2026) e di diversi articoli e saggi in materia di legislazione dei beni culturali e di diritto dell'arte.

Francesca Vicentini è professoressa ordinaria di economia e gestione delle imprese presso l'Università "Foro Italico" di Roma. I suoi principali interessi di ricerca si concentrano sull'analisi dei modelli di business e sulla sostenibilità in diversi contesti, quali le industrie creative, lo sport e l'agricoltura. È autrice di numerosi articoli scientifici pubblicati da alcune delle più prestigiose case editrici internazionali.

Questo LIBRO



ti è piaciuto?

Comunicaci il tuo giudizio su:

www.francoangeli.it/opinione



**VUOI RICEVERE GLI AGGIORNAMENTI
SULLE NOSTRE NOVITÀ
NELLE AREE CHE TI INTERESSANO?**



ISCRIVITI ALLE NOSTRE NEWSLETTER

SEGUICI SU:



FrancoAngeli

La passione per le conoscenze

Vi aspettiamo su:

www.francoangeli.it

per scaricare (gratuitamente) i cataloghi delle nostre pubblicazioni

DIVISI PER ARGOMENTI E CENTINAIA DI VOCI: PER FACILITARE
LE VOSTRE RICERCHE.



Management, finanza,
marketing, operations, HR
Psicologia e psicoterapia:
teorie e tecniche
Didattica, scienze
della formazione
Economia,
economia aziendale
Sociologia
Antropologia
Comunicazione e media
Medicina, sanità



Architettura, design,
arte, territorio
Informatica, ingegneria
Scienze
Filosofia, letteratura,
linguistica, storia
Politica, diritto
Psicologia, benessere,
autoaiuto
Efficacia personale
Politiche e servizi sociali

FrancoAngeli

La passione per le conoscenze

Profili giuridici ed economici delle arti e dello spettacolo

La creazione artistica è, al tempo stesso, libertà costituzionale, attività economica, lavoro, impresa, fattore di sviluppo sociale e, in alcuni casi, bene culturale, configurando un settore a necessaria interdisciplinarietà, nel quale la libertà d'espressione artistica si confronta con le logiche del mercato, i poteri e le politiche pubbliche, le nuove tecnologie, le piattaforme digitali, i diritti degli autori e degli interpreti, le forme dell'organizzazione imprenditoriale e le trasformazioni del lavoro creativo, in una prospettiva sempre più protesa verso una dimensione sovranazionale.

Il Manuale nasce per illustrare questa tensione agli allievi delle AFAM, agli studenti dei corsi di legislazione delle arti e dello spettacolo, agli artisti, ai giuristi e, in generale, agli interessati che vogliano avere un quadro introduttivo sui principali profili giuridici ed economici delle arti e dello spettacolo.

L'intento è quello di offrire una presentazione per quanto possibile semplice degli istituti e dei problemi, cercando, allo stesso tempo, di andare al di là di una mera descrizione, per restituire la fotografia di un ecosistema complesso, attraversato dai conflitti tra promozione e controllo, pluralismo e mercato, autonomia, condizionamenti economici e implicazioni etiche dell'arte e dell'artista.

Federico Caporale è professore associato di diritto amministrativo presso l'Università degli Studi dell'Aquila, abilitato alle funzioni di professore ordinario. È autore di due monografie (*I servizi idrici. Dimensione economica e rilevanza sociale*, FrancoAngeli 2017; *La valorizzazione dei beni culturali. Analisi giuridica delle trasformazioni in corso*, Editoriale scientifica 2024) e di numerosi altri saggi in materia di servizi pubblici, patrimonio culturale e attività culturali, procedimento amministrativo, processo amministrativo e governo dell'economia. Nell'ambito delle attività culturali, ha curato con Andrea Averardi il volume *Libertà dell'arte e libertà nell'arte. Il condizionamento pubblico e privato alla libertà di espressione artistica* (il Mulino 2026).