

**LINK CAMPUS UNIVERSITY OF MALTA
LINK ACADEMY**

**DIRITTO
DELLO
SPETTACOLO**

Avv. Giovanni Del Re

Professore di Diritto Privato

BA in Performing Arts

*A mio nonno Giovanni
macchinista del Carro di Tespi Lirico*

Finito di stampare nel novembre 2008

*Si ringraziano per la importante collaborazione
l'Avv.Roberta Stacchiola, l'Avv.Anna Rita Celeste e l'Avv.Alessandra Tabili*

CAPITOLO PRIMO

LA SCRITTURA ARTISTICA

PARTE PRIMA

- 1.1.**Cenni storici: mecenatismo e rinascimento
- 1.2.**La nascita del melodramma
- 1.3.**Numeri, cantanti e ruoli
- 1.4.**La rivoluzione industriale e la progressiva liberazione delle arti e degli artisti
- 1.5.**Il teatro italiano dell'ottocento
- 1.6.**I nuovi mestieri e le nuove figure professionali del teatro: impresari e agenti teatrali
- 1.7.**La prestazione artistica

PARTE SECONDA

- 2.1.**Il contratto di scrittura artistica: forma e contenuto
- 2.2.**La patologia del contratto
- 2.3.**L'Inadempimento
- 2.4.**Analisi della prestazione artistica

PARTE TERZA

- 3.1.**Dalla Legge Corona ai giorni nostri: brevi cenni
- 3.2.**L'artista oggi: La situazione economica e sociale dell'artista
- 3.3.**Impiego e remunerazione dell'artista.
- 3.4.**Sicurezza sociale
- 3.5.**Fiscalità
- 3.6.**Associazioni professionali
- 3.7.**Le fonti di reddito degli artisti: I diritti d'autore
- 3.8.**Il sostegno degli Stati membri
- 3.9.**Mecenatismo e sponsorizzazione
- 3.10.**La mobilità degli artisti
- 3.11.**L'istruzione e la formazione

3.12.Conclusione

CAPITOLO PRIMO

LA SCRITTURA ARTISTICA

PARTE PRIMA

1.1. CENNI STORICI: MECENATISMO E RINASCIMENTO

Nel Medioevo l'artista era considerato un *artigiano*, persona la cui abilità era soprattutto manuale. Infatti, secondo un'antica classificazione, le arti erano divise in «*liberali*» o «*meccaniche*»: le prime erano quelle che si incaricavano soprattutto del pensiero e della parola, le seconde implicavano la manipolazione della materia.

Le arti figurative comparivano tra quelle meccaniche, così pittori e scultori potevano essere degli analfabeti, perché a loro non era richiesta nessuna attività intellettuale o di pensiero. Dovevano avere abilità tecnica per eseguire quanto il committente chiedeva.

Nel corso del Quattrocento e con il Rinascimento la figura dell'artista assunse sempre più quella dell'intellettuale; ma, mentre gli altri intellettuali del tempo potevano trovare nelle università il luogo per esercitare la loro ricerca di conoscenza, lo stesso non avveniva per gli artisti.

In questo periodo si sviluppò un rapporto nuovo tra artisti e committenti: quello cosiddetto del «*mecenatismo*», laddove per mecenatismo deve intendersi il sostegno ed il patrocinio nei confronti di attività artistiche e culturali e, più nello specifico, nei confronti degli stessi artisti coinvolti in tali attività.

In passato il mecenatismo era uso manifestarsi in forma di sostegno economico e materiale, da parte di sovrani, signori, aristocratici e possidenti, nei confronti di artisti (letterati, pittori, scultori, musicisti) i quali, a fronte della relativa libertà di produrre le proprie opere, tra l'altro usavano ricambiare tale sostegno svolgendo incarichi di tipo cancelleresco oppure ponendo la propria arte al servizio del potere rappresentato dai loro benefattori, dando

così prestigio alle loro corti.

L'Italia, in quegli anni, era divisa in tanti piccoli stati, più o meno autonomi, nei quali il governo e la cultura ruotavano intorno ad una famiglia o, comunque, intorno ad un gruppo oligarchico. Avveniva a Firenze con i Medici, a Urbino con i Montefeltro, a Mantova con i Gonzaga, a Ferrara con gli Este, a Milano con i Visconti e poi con gli Sforza, e così via.

Anche Roma, dopo il ritorno del Papa dal periodo avignonese conclusosi nel 1377, prese sempre più l'aspetto di una corte principesca, ed anche il Papa ebbe spesso un rapporto diretto di mecenatismo con gli artisti.

Nel sud, invece, fu la conquista del Regno delle Due Sicilie da parte di Alfonso d'Aragona, nel 1442, ad inaugurare una nuova stagione artistica soprattutto a Napoli.

La nuova situazione determinò un'evoluzione precisa della figura dell'artista: non più l'artigiano che viveva soprattutto nella sua bottega o nei cantieri, ma l'artista che ora diviene anch'egli un personaggio di corte, a contatto con letterati, matematici, condottieri, politici.

Questa evoluzione, da un lato diede nuovi impulsi e significati all'opera dell'artista, dall'altro accelerò la sua ascesa sociale: l'artista divenne un personaggio ricercato e acclamato; da questo momento inizia inoltre quell'*individualismo* che, d'ora in poi, caratterizzerà la storia dell'arte: l'artista non è più un personaggio anonimo, ma affermerà sempre più la sua individuale personalità, anche attraverso una ricerca stilistica autonoma.

La nuova situazione che si crea in Italia, nella seconda metà del Quattrocento, è molto dinamica; gli artisti viaggiano per la penisola ed anche oltre, facendo da veicolo della nuova concezione artistica che andava maturando.

Il Rinascimento è l'unico momento della storia italiana, in cui vediamo un notevole eclettismo: lo stesso artista è architetto, pittore e scultore. È una similitudine che abbraccia Giotto, Bernini e tanti altri.

Dopo il Rinascimento i ruoli saranno sempre abbastanza distinti e la professione di architetto, ad esempio, non si agghincherà a quella di artista.

Con il Mecenatismo nelle corti assistiamo quindi ad una nuova relazione tra

artisti e committenti che, da un lato, permise all'artista di diventare un personaggio richiesto e lodato, permettendogli di maturare la propria personalità, per mezzo dello studio, della ricerca di stile e di abbandonare l'anonimato, incamminandosi verso una nuova professione.

Ma, dall'altro lato, lo vincolò ad una stretta dipendenza dai committenti, spesso mediante contratti di rendita, anche vitalizia o altre forme di subordinazione; i rapporti giuridici che si crearono erano pertanto molto squilibrati tra le parti contrattuali, per cui la creatività artistica veniva quasi sempre sottomessa alla volontà del mecenate, da cui l'artista dipendeva completamente.

Questi rapporti quindi andavano a minare la libertà d'espressione e la creatività degli artisti che spesso si vedevano costretti a sottostare alle decisioni dei loro committenti senza poter dare libero sfogo alla propria arte.

Anche alla musica fu data molta importanza: nel Rinascimento, secondo una tendenza manifestata fin dal '300, la musica profana non solo ebbe piena dignità d'arte, ma acquistò un significato spirituale fino ad allora riservato esclusivamente alla musica sacra.

Tale musica profana divenne soprattutto musica di corte, legata ad una nuova aristocrazia ricca e colta e al mecenatismo; non è esatto dire che il mecenate si circondasse di artisti solo per puro amore dell'arte.

Bisogna ricordare infatti che in questo periodo la presenza di artisti a corte era diventata una moda e i vari signori facevano a gara per avere a servizio questo o quell'artista solo per potersene vantare.

Non bisogna però generalizzare, dato che ci sono stati anche mecenati di vasta cultura e profondo amore per le arti; le corti italiane sono state splendide e ricche di artisti. Per tutto il Rinascimento furono il centro della vita musicale europea e il punto di incontro per tutti i musicisti d'Europa.

Un'altra forma di mecenatismo che si riscontra in questo periodo è la costruzione da parte del signore di *accademie*, ovvero associazioni di scienziati e artisti riuniti attorno a una personalità importante.

E' da ricordare l'Accademia "*Platonica*" di Firenze, protetta da Lorenzo il Magnifico, l'Accademia degli "*Intronati*" a Siena, l'Accademia degli

"*Incatenati*" a Verona, l'Accademia dei "Concordi" a Ferrara, l'Accademia degli "Invaghiti" a Mantova, l'Accademia di Santa Cecilia a Roma e la "Camerata Fiorentina".

Per Camerata de' Bardi o *Camerata Fiorentina* o, più semplicemente, *Camerata*, si intende quel gruppo di nobili che nel XVI secolo si incontravano per discutere in maniera del tutto informale, ma con passione ed impegno, di musica, letteratura, scienza ed arti.

È nota per aver elaborato gli *stilemi* che avrebbero portato alla nascita del melodramma o meglio al *recitar cantando*. Prende il nome dal conte Giovanni Bardi, nella cui abitazione di Firenze, Palazzo Bardi, in Via de' Benci, si tenevano le riunioni.

La prima assise della *Camerata* di cui si ha notizia si tenne il 14 gennaio 1573; non si sa con esattezza chi e quanti furono i partecipanti a quella riunione.

Si sa però che del gruppo avrebbero fatto parte, da allora in avanti, oltre al conte Bardi, intellettuali, drammaturghi e musicisti come Girolamo Mei, Vincenzo Galilei (liutista, padre di Galileo e confidente del conte), Giulio Caccini, Emilio de' Cavalieri, Jacopo Peri e Ottavio Rinuccini.

L'intendimento della *Camerata* era principalmente quello di riportare ai fasti di un tempo lo stile drammatico degli antichi greci.

Lo sviluppo della tematica portò, in campo musicale, alla elaborazione di uno stile *recitativo* in grado di *cadenzare* la parlata corrente ed il canto; inizialmente questo stile fu applicato a semplici *monodie* o *intermedi* per poi essere applicato a forme compositive più articolate.

Il conte Bardi e i suoi amici forse non lo sapevano ma stavano edificando il futuro *teatro in musica*.

Al centro del dibattito vi era infatti un programma di rinnovamento del teatro e della musica, da realizzarsi con una nuova forma di teatro musicale. La musica doveva essere semplice e monodica: rinunciando alle complessità della polifonia, essa avrebbe messo in luce la declamazione delle parole, sottolineandone il significato in ogni sfumatura. Parole e musica avrebbero così creato un tutt'uno, come avveniva nell'antica tragedia greca.

Tra i membri della *Camerata*, Vincenzo Galilei espresse il programma del

gruppo nel *Dialogo della musica antica et della moderna*, i musicisti Jacopo Peri e Giulio Caccini, e il primo autore di libretti per melodramma, Ottavio Rinuccini, tradussero le nuove idee del gruppo nelle opere *Dafne* ed *Euridice* (musicata dal Peri, in occasione delle nozze di Maria de' Medici, 1600) che, per l'unione di parole e musica, sono da considerare tra i primi esempi di *melodramma*.

1.2. LA NASCITA DEL MELODRAMMA

L'Opera, come già detto, ha avuto origine dal desiderio, da parte di molti intellettuali rinascimentali, di voler riportare in vita, in lingua italiana, la tragedia classica greca.

Si pensava che quest'ultima fosse interamente cantata, anche nei recitativi, in quel modo che venne definito, con una espressione divenuta poi famosa, "*recitar cantando*".

Così facendo si diede ampio spazio alla parola che, valorizzata in tutte le sue sfumature, orientò i compositori verso la *monodia* in contrapposizione a quella polifonia che stava vivendo, con il madrigale drammatico, l'estremo tentativo di far sopravvivere un genere oramai prossimo all'esaurimento del suo ciclo estetico.

E' interessante sottolineare che, se si era partiti dalla necessità di riscoprire l'antico, si finì per creare un genere teatrale del tutto nuovo che prese, appunto, il nome di *melodramma*.

Il Melodramma ebbe manifestazioni rilevanti anche a Mantova ed a Roma nei primi decenni del '600, rispettivamente con Monteverdi e la librettistica del cardinale Rospigliosi, a Venezia con l'apertura del primo teatro a pagamento, vale a dire il San Cassiano (1637), a Napoli anche grazie all'apertura dei primi Conservatori, vere scuole professionali da cui vennero i musicisti che fecero di questo genere una vera e propria industria, a Vienna (1700), grazie alle riforme legate ai nomi dei due poeti cesarei più importanti del periodo -Zeno e Metastasio- e, per finire, ancora a Napoli con l'opera buffa.

E' un periodo lunghissimo caratterizzato da continue aperture di teatri, dallo sviluppo della scenotecnica e dal divismo dei cantanti, dal passaggio dai soggetti iniziali mitologico-pastorali a quelli successivi fantastico-romanzeschi o storici, dalle riforme rivoluzionarie miranti all'impellente necessità di ripulimento formale e dall'*excursus* storico dell'opera buffa, passata dalla farsa all'opera di carattere (melodramma giocoso), per poi giungere alla commedia sentimentale.

Ci si ritrova, dopo quasi due secoli, ad assistere alla nascita dell'opera ottocentesca che, influenzata da movimenti filosofici, letterari, storici e politici, sposterà il suo interesse verso quei soggetti adatti ad un genere di opera serio, in contrapposizione a quello comico, che si esaurirà verso il 1850 e che tornerà a donarci ancora un suo validissimo esempio solo nel 1893, grazie al Falstaff di Verdi.

E' un secolo d'oro che contempla l'opera di Rossini, Donizetti, Bellini e Verdi, per poi rifugiarsi nell'irrequietezza della Scapigliatura con operisti come Boito, Ponchielli e Catalani, ed infine giungere, nel quarto di secolo prima della seconda guerra mondiale, al periodo della cosiddetta "*Giovane Scuola*" che impose la produzione di cinque musicisti, vale a dire Puccini, Leoncavallo, Mascagni, Cilea e Giordano.

Anche in Francia ed in Germania si assiste, nello stesso periodo, ad una vera esplosione, rispettivamente, del Grand-opéra e di una forma di rappresentazione teatrale, come dire, "totale" in cui confluirono, fondendosi, parole, suono ed azione.

E' il cosiddetto Wort-Ton-Drama, vera e propria rivoluzione del teatro musicale portata a compimento da Richard Wagner, caratterizzato da due elementi quali il *leitmotiv* (temi e motivi conduttori) e la *melodia infinita*, con conseguente abbandono della distribuzione in strofe e dell'impiego della rima.

Il dopo Wagner è un periodo maggiormente legato ad una necessità di sperimentazione, fattore che conduce all'imposizione di una tipologia d'opera rivolta ad un ristretto pubblico di intenditori.

La produzione moderna vede una prima reazione al wagnerismo con

Debussy e la celeberrima *Pellèas et Mélisande*. Vede, altresì, l'opera di Strauss (*Elektra*, *Il cavaliere della Rosa*, *Arianna a Nasso*), l'esperienza del teatro espressionista di Schoenberg e l'opera su drammi di gran rilievo di Alban Berg (*Wozzeck*, *Lulù*).

Sono da menzionare le opere di Stravinsky (che muove i suoi passi dal fiabesco *Rossignol* al neo-classico *Carriera d'un libertino*), la produzione operistica russa, l'eclettismo di Britten, la ricchezza melodica ed armonica dell'opera di Gershwin (*Porgy and Bess*), la produzione di Menotti (autore, egli stesso, dei libretti), il linguaggio musicale di Pizzetti che si estrinseca nel recitativo cantato, ispirato all'originaria forma (il recitativo fiorentino del '600), con lo scopo di trovare una perfetta aderenza fra musica e testo.

Con il melodramma nascono nuove figure professionali come quella del *librettista*; infatti per raggiungere pienamente l'obiettivo prefissosi, occorreva rendere tutta un'opera rappresentabile col canto e si convenne nuovamente che i vetusti testi originali mal si prestavano, per complicazione e lunghezza, nonché per difficoltà di applicazione della musica al testo, alle nuove esigenze per le quali non si doveva annoiare, ma attrarre lo spettatore.

Nacque, appunto, la figura del *librettista*, ovvero dello scrittore che traduceva e riduceva in versi gli antichi testi in un nuovo "libretto" dal testo reso musicabile.

Tale compito, spesso ingrato e poco considerato, ebbe poi grande evoluzione e, soprattutto nell'800, divenne un vero e proprio mestiere.

Il primo libretto, "*Dafne*", scritto da Jacopo Corsi e Ottavio Rinuccini e musicato da Jacopo Peri, andò in scena nel 1598.

Ma mancava ancora qualcosa che potesse rendere originale ed a sé stante il nuovo genere, che veniva sperimentato e testato su un pubblico certo abituato a ben altre rappresentazioni.

Fu Claudio Monteverdi, che si era dedicato alla drammaticità anche nei madrigali, ad avvicinarsi per primo al risultato tanto ricercato, con "*Orfeo*", nel 1607.

La musica venne plasmata dall'autore in base alla necessità drammatica; il canto mutava nello svolgersi della vicenda, trasformandosi, a tratti, in

recitativo, per poi assumere il carattere di "aria", con l'intermezzo di innovativi duetti, mutando il metro dei versi da binario in ternario e viceversa, cambiando ed evolvendo continuamente nel seguire la vicenda.

Come chiamare il nuovo genere appena nato? Si scelse il termine più adatto: "melodramma". "Mèlos", in greco antico, significa "Musica". L'etimologia dell'altra metà della parola è chiara. Non era il caso però di tradurla "tragedia", ma, piuttosto, proprio "dramma", da "dràgma" che, sempre in greco antico, significa "rappresentazione teatrale" in genere, senza distinzione fra tragedia e commedia.

Il fatto, poi, che nei primi melodrammi si scegliessero temi mitologici è indicativo della creazione di un "genere" comunque aulico e diretto ad un pubblico colto, in tacito quanto abile riferimento a quanto contasse la distinzione fra "Tragodià" e "Comodià", che si operava nel teatro greco.

Ed il coro scomparve? Niente affatto. Anzi, diventò anch'esso "personaggio", sempre amalgamato in se stesso, ma un tutt'uno con lo svolgimento della trama.

Così come nel teatro greco classico il coro era importante poiché, di solito, esprimeva il compianto, la gioia, il cordoglio, la solidarietà del popolo con i protagonisti del "dramma", ma anche la voce del drammaturgo (una specie di "coscienza collettiva", o, meglio, un'entità che traeva spesso la "morale" della narrazione scenica); allo stesso modo lo fu ancora nel melodramma.

Esso si amalgamava all'azione, diversamente da ciò che accadeva nella statica polifonia, e cantava in maniera meno sovrapposta ed ingarbugliata, anche in modo che si potesse capire ciò che si dicesse.

Nel coro del melodramma giocavano svariati fattori, che in un coro polifonico, sia pure eccelso, non potevano sussistere; il corista anonimo della polifonia non doveva "sforare", ovvero doveva fondere la propria voce con quella degli altri cantori e creare un tutt'uno armonico con loro.

Allo stesso modo, nel melodramma, la voce del singolo corista, pur sempre anonima, si legava con quella degli altri, ma seguendo linee melodiche ed armoniche che spesso andavano all'unisono, per lasciare "parlare", cantando, con maggiore chiarezza anche il "Personaggio Coro".

Era nato, dunque un *genere musicale* nuovo e completo in tutte le proprie parti: c'era un'epoca in cui il dramma scenico era collocato; c'erano i personaggi (cantanti solisti), c'era il coro, l'orchestra, le scene, i costumi. Non c'era, invece (almeno come "figura canonizzata"), il Direttore d'Orchestra; dalla nascita del Melodramma fino ai primi dell'800 (Bellini compreso, per esempio), la figura del "direttore d'orchestra" non esistette per come la intendiamo oggi.

Nel *golfo mistico*, nome corretto della cosiddetta "buca dell'orchestra", gli orchestrali suonavano da sé e l'autore delle musiche, soprattutto alle "prime" rappresentazioni, sedeva al cembalo e da lì tastava gli umori del pubblico, riceveva gli applausi e le chiamate al proscenio o subiva i fischi e le bordate di critiche e schiamazzi in caso di "fiasco" (situazione non rara, ai tempi).

I primi direttori d'orchestra salirono regolarmente sul podio a dirigere il Melodramma solo verso la seconda metà dell'800.

1.3. NUMERI, CANTANTI E RUOLI

Fino a quasi tutto l'Ottocento, l'opera italiana è suddivisa in numeri musicali: arie, duetti, cori, finali etc.

Nel Settecento i singoli numeri sono raccordati da recitativi, accompagnati solo dal clavicembalo e dal basso, noti come *recitativi secchi*, nei quali si era evoluto il «recitar cantando» del melodramma della fine del Cinquecento.

Nel teatro musicale comico francese e tedesco (vale a dire nei generi dell'*opéra-comique* e del *singspiel*) i recitativi secchi sono sostituiti da *dialoghi parlati*.

Più tardi, il recitativo accompagnato dall'orchestra sarà invece inglobato nel numero con la denominazione di scena.

Alla forma dell'aria subentrerà allora quella della scena ed aria. Recitativo accompagnato e recitativo secco hanno convissuto a lungo nel secondo Settecento e nei primi anni dell'Ottocento, finché il secondo non cadde in disuso, sopravvivendo un po' più a lungo nell'ambito del teatro musicale comico.

I cantanti e i ruoli che essi interpretano, sono distinti in rapporto al registro vocale. Le voci maschili sono denominate, dalla più grave alla più acuta, *basso, baritono, tenore*.

Ad essi si possono aggiungere le voci di *controtenore, sopranista o contraltista*, che utilizzano un'impostazione in falsetto o falsettone, cioè senza appoggiatura, per ruoli un tempo affidati ai castrati.

Le voci femminili sono classificate, dalla più grave alla più acuta, come *contralto, mezzosoprano e soprano*. Anch'esse eseguono oggi, molto di più frequente delle corrispondenti voci maschili, i ruoli sopranili e/o contraltili scritti per le voci dei castrati.

1.4. LA RIVOLUZIONE INDUSTRIALE E LA PROGRESSIVA LIBERAZIONE DELLE ARTI E DEGLI ARTISTI

Per *rivoluzione industriale* si intende semplicisticamente un processo di evoluzione economica, avvenuto nella gran parte dei paesi occidentali a partire dalla seconda metà del XVIII secolo, che da un sistema agricolo-artigianale-commerciale porta ad un sistema industriale moderno, caratterizzato dall'uso generalizzato di macchine, azionate da energia meccanica e dall'utilizzo di nuove fonti energetiche inanimate.

Con la rivoluzione industriale si passò da un'economia tradizionale, basata principalmente sull'agricoltura, ad un'economia incentrata sulla produzione automatizzata di beni all'interno di fabbriche di grandi dimensioni.

Questa profonda ed irreversibile trasformazione del sistema produttivo coinvolse inevitabilmente il sistema economico nel suo insieme e l'intero sistema sociale.

L'apparizione della fabbrica e della macchina modifica i rapporti fra gli attori produttivi; nasce così la *classe operaia* che riceve, in cambio del proprio lavoro e del tempo messo a disposizione per il lavoro in fabbrica, un *salario*.

Sorge anche il *capitalista industriale*, imprenditore proprietario della fabbrica e dei mezzi di produzione, che mira ad incrementare il profitto della propria attività.

La rivoluzione industriale comportò un generale stravolgimento delle strutture sociali dell'epoca, attraverso una impressionante accelerazione di mutamenti che portò nel giro di pochi decenni alla trasformazione radicale delle abitudini di vita, dei rapporti fra le classi sociali, e anche dell'aspetto delle città, soprattutto le più grandi.

Fu infatti prevalentemente nei centri urbani, specie se industriali, che si avvertirono maggiormente i mutamenti sociali, con la repentina crescita di grandi sobborghi a ridosso delle città, nei quali si ammassava il sottoproletariato che dalle campagne cercava lavoro nelle fabbriche cittadine.

Si trattava per lo più di quartieri malsani e malfamati, in cui le condizioni di vita erano spesso al limite della vivibilità. Anche i rapporti fra le classi sociali furono profondamente modificati: l'aristocrazia, già messa in crisi dalla Rivoluzione francese, perse definitivamente, con la Rivoluzione industriale, il suo primato, a favore della borghesia produttiva.

Parallelamente si formò per la prima volta una vasta classe, che sarà definita da Karl Marx "*classe operaia*" che solo a distanza di decenni, lentamente e faticosamente, riuscirà a conquistare un suo peso sociale e politico nella vita dei paesi industrializzati.

In Italia il processo di industrializzazione fu molto più lento (e soprattutto molto differenziato tra Nord e Sud della penisola) per diversi motivi: il tardo conseguimento dell'unità nazionale, la mancanza di materie prime e di un mercato coloniale, la carenza di manodopera dovuta all'emigrazione di milioni di persone verso le Americhe e i paesi del Nord Europa.

Il vero sviluppo industriale italiano, ancora limitatamente a poche aree del Nord del paese, si ebbe solo all'indomani della seconda guerra mondiale.

La rivoluzione industriale cambiò nell'arco di pochi decenni il volto del pianeta; non solo essa influì su tutti gli altri settori economici, ma determinò profondi cambiamenti politici, sociali, culturali, ecologici.

Lo sviluppo dell'industrializzazione fu alla base della nascita e della propagazione di nuove ideologie politiche e di un nuovo modo di concepire la presenza e l'attività dell'uomo sul pianeta.

Fu proprio in questo periodo che nacque il Romanticismo, corrente che segnò un profondo distacco dal secolo precedente e da una tradizione che quasi ovunque era rimasta legata ai modelli classico-umanistici elaborati tra 400 e 500.

Il Romanticismo origina da una nuova sensibilità, dalla nuova esperienza dell'io (spesso in opposizione al contesto sociale). Nonostante la varietà delle sue espressioni è possibile riconoscere alcuni caratteri generali: l'individualismo come esaltazione del valore e della libertà assoluta dell'uomo, l'arte e la poesia che sono manifestazioni del genio, esperienze assolute e vitali in cui si concentra il significato dell'esistenza del singolo e della società. E' in questo contesto che si assiste ad una progressiva liberazione delle arti e degli artisti.

L'artista smette di essere legato ai casati nobiliari e al clero acquisendo una propria autonomia favorita dall'avvento dell'industrializzazione e dai conseguenti capovolgimenti sociali che portarono allo sviluppo e all'ascesa della classe borghese minando il potere dell'aristocrazia.

Aristocrazia che aveva finora "gestito" e "controllato" l'arte e la creatività dell'artista attraverso il mecenatismo; con la nascita della borghesia, infatti, viene a crearsi un nuovo mercato e l'artista non si trova più costretto a sottostare alle richieste del suo padrone, ma diventa libero di poter esprimere la propria creatività attraverso la sua arte, che può essere acquistata dalla nuova classe emergente. In questo periodo di grandi cambiamenti si assiste inoltre alla nascita di nuovi mestieri e di nuove figure professionali ed imprenditoriali.

1.5. IL TEATRO ITALIANO DELL'OTTOCENTO

Si può ipotizzare che il teatro sia il luogo che celebra la rappresentazione simbolica dei valori di una società.

È il teatro che ha rappresentato la fastosa genialità della società barocca, l'eleganza raffinata del rococò, lo scontro filosofico e politico dell'Illuminismo e in pieno Ottocento, l'agitazione rivoluzionaria della sorgente borghesia.

Dalla metà del '600 fino ai primi decenni dell'800, l'Opera, fu lo spettacolo privilegiato sia per le classi nobili che per il popolo, e conobbe un'ampia diffusione nei maggiori centri culturali europei; infatti la stessa definizione di *"teatro pubblico"* si completò proprio alla fine del Settecento, quando le idee della Rivoluzione Francese avevano compiutamente conferito un carattere laico alle manifestazioni teatrali.

È in questo periodo che in tutta Europa diventa imperante la necessità di avere un nuovo mezzo e un nuovo luogo di diffusione diverso dalla Chiesa e dal palazzo di Corte e si sceglie per tale finalità il *teatro*.

Questo, tra la fine del Settecento e i primi dell'Ottocento, assume sempre più una connotazione di carattere sociale e diviene inconcepibile per una città ottocentesca, medio-grande, non avere almeno quattro sale teatrali e pertanto anche i centri urbani più piccoli si doteranno di questo edificio pubblico.

Non si voleva in alcun modo presentare l'immagine di una città, in cui *"i vecchi e i nuovi signori non riuscivano a concordare nemmeno la costruzione del palazzo degli svaghi"*.

Il genere di spettacolo maggiormente diffuso nell'ottocento è l'Opera: i palcoscenici sono prevalentemente "Teatro d'Opera"; ed è proprio nei primi anni dell'Ottocento che il teatro italiano vive un periodo di crisi in cui risulta incapace di interagire con la drammaturgia letteraria di Foscolo e di Manzoni: il teatro d'arte drammatica non riusciva a vivere, se non nel segno di Alfieri e di Goldoni.

Pertanto la prosa sembrava destinata ad essere marginalizzata all'interno dell'istituzione teatrale nazionale, ed è grazie all'Opera che l'Italia riesce a riallacciare rapporti dialettici con la cultura europea e questi risulteranno importanti stimoli, anche per il teatro comico-drammatico.

La prosa, sebbene operi in un edificio teatrale che non gli appartiene, dato che tutti i teatri costruiti nel primo Ottocento sono concepiti per il canto, riesce a non essere totalmente emarginata.

Tuttavia, anche se l'Opera resta lo spettacolo per eccellenza, capace di conferire un carattere "mitico" all'evento portato in scena, essa non è in

grado di teatralizzarne la fenomenologia sociale.

Questa, invece, viene rappresentata dalla prosa che soddisfa l'ansia della società borghese di vedere rappresentate sul palcoscenico, nella loro nudità conflittuale, le proprie relazioni private sia comiche, che drammatiche.

Ma le serate di prosa sono un "riempimento" dello spazio scenico ottocentesco; il genere teatrale maggiormente rappresentato e rappresentativo di una società profondamente conservatrice è, come già detto, l'Opera.

L'Italia, secondo un censimento del 1861, è un paese in cui il 78% della popolazione è analfabeta e una non piccola parte del restante 22% sa apporre soltanto la propria firma; in questo quadro sociale, il romanzo e la poesia hanno avuto, inevitabilmente, un ristretto numero di fruitori.

Per questa ragione è il *melodramma* il vero "*romanzo popolare*", l'autentico *prodotto nazionale* che costituisce lo svago maggiormente diffuso, perché il suo linguaggio è diretto ai vari livelli di comprensione delle classi sociali.

In questo clima, il teatro sempre più assume il ruolo di unico mezzo di diffusione delle idee ed è in questo luogo che gli intellettuali italiani si avvicinano alla cultura europea; infatti la produzione musicale compresa tra il 1820 e il 1890 è identificata con il termine "romantica".

Il pubblico del tempo non cerca nel teatro solamente un'evasione effimera; basti ricordare, come esempio, che nel periodo risorgimentale, il melodramma diviene interprete di istanze di indipendenza e di libertà, tanto da far affermare che l'Opera, che non aveva contribuito in modo decisivo a promuovere la Rivoluzione francese, fu invece una delle punte di diamante della Rivoluzione italiana del 1848.

Il pubblico partecipa ad un'epoca di radicali cambiamenti; è pronto a recepire nuovi concetti e un nuovo linguaggio e per queste ragioni, propende verso Giuseppe Verdi; agli inizi degli anni '40 l'opera verdiana scatena una carica eroica negli spettatori e l'elemento popolare, inteso come fusione tra le passioni della vita e quelle del dramma, si realizza compiutamente.

Il Risorgimento e Verdi sono in stretta relazione anche se il Maestro è

considerato nazionalista in senso generico, in quanto auspica che gli italiani si liberino dall'oppressione politica, ma non aspira alla costituzione di uno stato italiano unitario.

La trilogia *Rigoletto - Trovatore - Traviata* rappresenta l'apice e la conclusione del periodo del melodramma ottocentesco; è il momento di massimo splendore perché lo spettacolo, nato per la delizia del Principe, si è fuso con le passioni delle folle, con i sentimenti di tutti, anche se è il momento in cui il teatro musicale diventa oggetto d'élite e, tra le rivoluzioni del '48 e le battaglie per l'Unità d'Italia, lo spettacolo, per la collettività, non fa più pienamente parte della quotidianità.

Tuttavia la tradizione popolare continuerà a lungo ad alimentarsi alla fonte del melodramma.

Come già detto, la diffusione dell'Opera fu subito enorme a partire dalla metà del '600 fino all'800 inoltrato; il melodramma in Italia è stato lo spettacolo di elezione per tutti gli strati sociali e ha conosciuto una grandissima fortuna anche all'estero. Nell'esplosione della fenomenologia dell'Opera, nasce l'esigenza di costruire nuovi teatri che porta, inizialmente, la coesistenza di due distinti schemi architettonici: a gradoni ed a palchetti.

Questo secondo tipo ben presto trionferà sul primo e risulterà tipico del cosiddetto "teatro all'italiana" quale insieme di tipologie architettoniche, funzioni sociali, forme della sala e della scena, elementi funzionali che assumono valori simbolici; nasce una vera e propria cultura teatrale che informa diverse civiltà di teatro e diventa una *forma mentis* egemonica.

Esso è un insieme organico riconoscibile che non è mai codificato in regole dogmatiche ma che rimane unitario dal XVI al XX secolo, nonostante sia oggetto di modifiche, evoluzioni e diverse interpretazioni.

1.6. I NUOVI MESTIERI E LE NUOVE FIGURE PROFESSIONALI DEL TEATRO: IMPRESARI E AGENTI TEATRALI

Nel periodo della Restaurazione, a fianco della logica statalista, comincia ad agire la logica del profitto che renderà ancora più profonda la spaccatura

tra il sistema operistico del Centro-Nord e quello del Sud.

La logica speculativa cambia l'attività degli impresari del primo Ottocento rispetto all'impresariato precedente.

L'impresa, nel Settecento, aveva un carattere di mecenatismo, era gestita da associazioni nobiliari e il denaro era un fattore di dinamizzazione commerciale, ma non vi era uno scopo di lucro o di speculazione.

Dopo il periodo napoleonico l'impresa operistica è troppo dispendiosa e le famiglie nobili cominciano a cedere la gestione dei teatri alle associazioni di palchisti o agli impresari di mestiere.

La proprietà teatrale, pur stipulando un contratto d'appalto con l'impresario, si riserva il diritto di vigilare la qualità degli spettacoli e di far rispettare il palinsesto. Così l'organizzazione teatrale perde il carattere di servizio dovuto ai potenti e gli scambi tra merce-arte e merce-denaro costituiscono le fondamenta della vita teatrale ottocentesca.

Con il teatro "a pagamento" l'**impresario** diventa una figura rilevante all'interno del sistema produttivo operistico.

L'esazione degli introiti sera per sera, il controllo, la necessità di impedire gli ingressi abusivi o l'occupazione abusiva di posti a pagamento richiedevano una organizzazione tale da indurre principi e nobili a rinunciare ad assumerla in prima persona.

Sebbene vi siano lenti cambiamenti organizzativi, nell'Italia dell'800, non esiste ancora la figura dell'impresario borghese: questi ha una formazione teatrale-artigianale, è un commerciante che intuisce di poter speculare su una merce d'eccezione: l'organizzazione teatrale.

L'attività impresariale fa riferimento ad un solo individuo, intorno al quale vi è un gruppo di dipendenti all'interno di un'impresa generalmente di tipo familiare; la vita dell'impresario è difficile, finanziariamente incerta: egli si muove sul terreno della speculazione, in un complesso traffico di promesse di pagamento e contemporaneamente si trova soggetto alle esigenze politiche e mecenatesche della proprietà teatrale.

Quando i palchettisti assegnano un canone, la "dote", essi mostrano esplicitamente che non sono degli spettatori anonimi, bensì membri di un

gruppo privilegiato produttore di un servizio, sono produttori-committenti e l'impresario è un semplice intermediario che deve soddisfare le loro esigenze attraverso l'allestimento di spettacoli.

La finalità principale dello spettacolo teatrale rimane il divertimento, lo sfoggio di mondanità, di potere e le doti, le sovvenzioni e i privilegi non assicurano all'impresario la conclusione della stagione senza perdite. Per dirla nel linguaggio dei nostri tempi, il costo di produzione superava il potere d'acquisto dei consumatori, e l'opera in quanto prodotto industriale perdeva il suo mercato.

Per questo motivo, spesso, gli impresari fallivano, abbandonando nottetempo la città e lasciando gli artisti senza la paga. In questa logica del denaro, l'edificio teatrale si estranea dall'originario rapporto con la città; il teatro era stato il luogo attraverso il quale si delineava l'immagine di una collettività, ma con il protrarsi del secolo questa funzione assume sempre più un valore retorico.

L'organizzazione, la produzione artistica degli spettacoli non viene più decisa all'interno della società cittadina, ma la comunità paga gli impresari per usufruire di un evento sociale, lo spettacolo operistico, con la finalità di non sentirsi isolata.

Il fatto teatrale diventa avvenimento di rito e di speculazione, ma contemporaneamente la spinta decentralizzatrice dei teatri permette a tutte le cittadine di provincia di darsi una distinta personalità teatrale. E in questo clima, in cui il teatro italiano è in ampia crescita e diffusione, ecco che gli impresari diventano una importante presenza nello sviluppo teatrale; essi non si sono, invero, divisi razionalmente il territorio teatrale, ma trovandosi in un rapporto di conflittualità, si sono impegnati a scoprire ogni possibile nuovo campo d'intervento, dando vita ad un meccanismo mercantile della lirica che ha finito per accentuare la marginalizzazione del teatro di prosa.

Quindi l'impresario, essenzialmente un intermediario, era, come già detto, colui che, estraneo all'attività artistica, in cambio di una dote o di una quota degli introiti, e previo versamento di una cauzione tesa ad ottenere il rispetto delle clausole del contratto d'appalto organizzava, a proprie spese e con

proprio rischio finanziario, spettacoli teatrali, sia producendoli e scritturando i singoli artisti, sia chiamando compagnie già formate e stipulando i contratti con il capocomico.

Accanto a questa figura nasce quella dell'**agente teatrale** che acquistava il diritto di intermediare le prestazioni professionali degli artisti. L'agente teatrale reclutava il personale artistico ma anche macchinisti, suggeritori, personale tecnico in genere, ridistribuiva l'offerta di lavoro, mediava ed agevolava la stipulazione di scritture teatrali, favoriva la conclusione di affari tra compagnie, singoli artisti e teatri.

Compagnie ed artisti ricorrevano spesso ai suoi servizi conferendogli la propria rappresentanza per l'organizzazione del giro e la stipulazione di contratti di recita. L'agente teatrale era normalmente retribuito dagli artisti mediante una provvigione ragguagliata alla retribuzione ad essi procurata. Il compenso era preso, in gran parte, sulla paga della persona scritturata.

Nell'Ottocento, tuttavia, la percentuale era pagata per metà dall'artista e per metà dall'impresario; ancora più comune era la provvigione corrisposta per intero dall'artista, poi divisa tra agente ed impresario.

Frequentemente l'agente teatrale trovava guadagni maggiori, sia pur accompagnati da rischi maggiori, impegnando a tempo l'attività di artisti e compagnie che a lui si affidavano, per poi negoziarle a prestazione.

Sfumiamo così nella figura dell'agente-impresario dominante sulla scena del teatro lirico fino agli inizi del '900; parte degli agenti teatrali dell'800 sono poi giornalisti o direttori di giornali teatrali.

Il rapporto giuridico che si creava tra artista e agente era definito dalla giurisprudenza prevalente come *mandato oneroso a tempo determinato e revocabile*.

L'art. 349 del Codice del Commercio allora in vigore prevedeva la retribuzione. La percentuale o mercede dovuta all'agente dall'artista poteva essere concordata ma comunque era prevista, e, se non fissata convenzionalmente era regolarizzata dagli usi, principale fonte normativa dei rapporti giuridici di allora, e consisteva in un 5% sulle paghe dei contratti stipulati in Italia, del 6% per quelli stipulati all'estero e dell'8% per quelli stipulati

in America.

Gli usi e le consuetudini teatrali, distinti in usi teatrali generali ed usi teatrali locali, costituivano la principale fonte normativa dei suddetti rapporti giuridici

1.7. LA PRESTAZIONE ARTISTICA

E' necessario meglio definire cosa si intende per **prestazione artistica** e come nel tempo si è arrivati alla attuale regolamentazione.

Con riferimento specifico alla elencazione contenuta nell'art. 3 della Legge 8 gennaio 1979 n.8 [cantanti, concertisti, direttori d'orchestra, registi, scenografi, coreografi e ballerini solisti], la *prestazione consiste in una attività in cui l'attività fisica scaturisce dal senso artistico e dalla tecnica individuale propria e peculiare dell'artista.*

Pertanto, l'*opus* artistico presenta alcune tipiche caratteristiche, non direttamente riconducibili né alle *professioni intellettuali* né alle mere *prestazioni fisiche*.

A seguito di una lunga evoluzione compiutasi nei secoli [e non ancora perfettamente ultimata], con particolare riguardo ai professionisti del melodramma, oggi pacificamente si ritiene che la prestazione artistica si inquadra all'interno dello schema della *locatio operis*, cioè della **prestazione d'opera autonoma**.

In verità, tale risultato è stato il frutto di un lungo e controverso dibattito sia dottrinale che giurisprudenziale, che ha condotto da una sostanziale posizione di dipendenza dell'artista rispetto agli impresari teatrali, ad un sistema di vera e propria indipendenza giuridicamente tutelata.

Come già detto nel precedente *excursus* storico, appare opportuno porre l'attenzione in particolare sul periodo storico ricompreso tra la nascita del melodramma e la odierna organizzazione delle attività musicali [lirica, sinfonica, concertistica e balletto] in Italia, e dunque dal XVII secolo, quando nella città di Firenze operava la "Camerata Fiorentina", sino all'anno 1967, quando fu promulgata la prima legge di riforma organica delle attività musicali: la Legge 14 agosto 1967 n.800, la cosiddetta "Legge Corona".

Si è già detto come nel XVII e fino alla metà del XVIII secolo gli **artisti** erano legati ai casati nobiliari ed al clero, gli unici capaci di disporre dei mezzi finanziari necessari per allestire spettacoli, mantenendo, spesso in forma stabile, un coro ed un corpo di ballo.

Nel secolo XIX e sino agli inizi del secolo XX diverse erano le qualificazioni giuridiche relative alla *scrittura artistica*.

Ora vi si riconosceva un vero e proprio *mandato*; ora la si classificava come un *contratto sui generis*; ora la si riconduceva ad una *locazione d'opera*.

Già al tempo era sorta la questione di ricondurre la prestazione artistica ad una professione liberale, in cui l'elemento *intellettuale* era da trovarsi nella *vis artistica* messa al servizio di un impresario a fronte di una "mercede".

Tuttavia, il dibattito non ebbe seguito e l'orientamento pratico prevalente fu quello di inquadrare gli artisti come meri **prestatori d'opera**.

Il contenuto della scrittura artistica ottocentesca non era molto dissimile da quello attuale:

>>la **capacità** dei contraenti, >>il **consenso**, >>la determinazione della **mercede**, >>la determinazione della **durata** delle prestazioni.

Il contratto prevedeva un periodo di ingaggio, al termine del quale il rapporto cessava.

Tuttavia vi erano ulteriori cause, anche bizzarre, che potevano condurre alla risoluzione del rapporto, quali, ad esempio, il giudizio di incapacità dell'artista rimesso alla discrezionalità dell'impresario o del direttore d'orchestra, o l'ubriachezza abituale dell'artista, o la sua chiamata alle armi, o il matrimonio dell'artista, o ancora i casi di gravidanza e di malattia dell'artista, anche epidemiche, o i casi di guerre e incendi, o condizioni climatiche o di temperatura della città dove si trovava il teatro che potessero essere pregiudizievoli alla salute dell'artista.

Con la prima guerra mondiale, numerosi teatri italiani furono costretti a chiudere e soltanto al termine della guerra l'intervento di privati cittadini rese possibile la ripresa dell'attività artistica; esime figure emblematiche di quel periodo, quale quella di Arturo Toscanini che, al di là dei meriti artistici, si rese promotore della riforma della vita teatrale italiana.

Fu sempre in questo periodo che fu riportato ai fasti il Teatro alla Scala, grazie all'intervento del duca Visconti di Modrone e di Arrigo Boito che si resero promotori della sua rinascita.

Nel 1921, infatti, fu istituito l'Ente autonomo del Teatro alla Scala di Milano, il primo esempio di un modello organizzativo poi sviluppatosi durante il periodo fascista e che prevedeva le figure del sovrintendente, del direttore artistico e del segretario generale. Ed è sempre in questo periodo che nasce all'interno del teatro la nuova figura del **direttore generale** in luogo dell'impresario.

Durante il periodo fascista furono emanate leggi di riordino, di censura e di controllo del settore ed è con questo spirito che fu istituito il Ministero della Cultura Popolare, grande organo di controllo che giunse persino a vietare l'attività degli agenti dello spettacolo, introducendo un unico ufficio [il Collspett] in cui erano iscritti e raggruppati gli artisti, i direttori artistici e i sovrintendenti.

Compito di questo ufficio unico era quello di organizzare tutte le stagioni italiane.

Al termine della seconda guerra mondiale il legislatore intervenne per la prima volta nel settore **previdenziale** degli artisti emanando nel 1947 una legge [il D.L.P.S. n.708] che trasformò la Cassa nazionale di assistenza lavoratori dello spettacolo, istituita con contratto collettivo nel 1934, in **Ente nazionale di previdenza e assistenza per i lavoratori dello spettacolo** [E.N.P.A.L.S.], ente pubblico regolato con D.P.R. del 05.01.1950 n.26.

Ed è con l'avvento della Costituzione della Repubblica, che viene sancito il sostegno pubblico alla cultura, laddove, all'art. 9, testualmente si afferma: *“La Repubblica promuove lo sviluppo della cultura e la ricerca scientifica e tecnica. Tutela il paesaggio e il patrimonio storico e artistico della Nazione”*.

Nonostante gli interventi del legislatore, successivi alla promulgazione della Costituzione, e orientati prevalentemente a tutelare i professionisti del melodramma, intesi ancora quali prestatori di attività lavorativa subordinata, nel settore delle attività musicali vi fu, sino al 1967, uno scarso interesse del legislatore, intervenuto, solo con provvedimenti di tipo finanziario, a sostegno degli enti lirici mediante leggi speciali, mai aventi la portata di una organica

riforma.

Si deve attendere l'anno 1967 allorché fu promulgata ed entrò in vigore la sopra citata **Legge Corona** [L. 14 agosto 1967 n.800], che disciplinò gli **enti organizzatori di spettacolo musicali** [e cioè gli enti lirici, i teatri di tradizione, le istituzioni concertistiche orchestrali, le associazioni concertistiche, etc.], le modalità di **erogazione dei finanziamenti statali** e la **disciplina del collocamento** dei lavoratori dello spettacolo.

Tale importante riforma nasceva dalla consapevolezza che l'attività lirica e concertistica svolge una fondamentale **funzione sociale** costituzionalmente rilevante, da cui discende anche il sistema del sovvenzionamento pubblico alle attività musicali.

Molti sono stati nel periodo contemporaneo i tentativi di riforma della Legge Corona, ma sono sino ad ora rimasti ad una fase embrionale di meri disegni di legge.

PARTE SECONDA

IL CONTRATTO DI SCRITTURA ARTISTICA

2.1. FORMA E CONTENUTO

Con il moderno **contratto di scrittura artistica** il professionista si obbliga a prestare la propria opera nelle rispettive qualità e competenze artistiche in favore di un ente organizzatore di spettacoli [fondazioni liriche, teatri di tradizione, associazioni teatrali] in un **rapporto di lavoro autonomo** a fronte di un determinato compenso [c.d. cachet] e, per quanto riguarda gli artisti interpreti, anche per un determinato numero di recite.

Con questo tipo di contratto, che rientra nello schema del **contratto d'opera**, l'artista è in sostanza obbligato a rendere il proprio opus in un determinato giorno e ora e per questo riceve un compenso, ma allo stesso tempo è obbligato a restare a disposizione del teatro per un determinato periodo di tempo.

Quanto detto evidenzia un elemento di contraddittorietà del contratto di scrittura artistica, poiché vero è che si tratta di una prestazione autonoma, ma al contempo è caratterizzata da elementi propri di un rapporto di lavoro subordinato.

Questa intrinseca contraddittorietà è il risultato di una stratificazione di usi e consuetudini che hanno disciplinato la scrittura artistica, facendone un **contratto d'opera peculiare e atipico**. Tuttavia non può revocarsi in dubbio che la prestazione artistica sia **autonoma**, un vero e proprio contratto d'opera integrato dalla disciplina speciale sviluppatasi a tutela dei diritti dei lavoratori dello spettacolo.

Infatti, in proposito si osserva:

1]-L'*intuitus personae* è un elemento fondamentale del rapporto, poiché la fiducia nelle particolari qualità, anche fisiche, costituiscono elementi essenziali per il consenso del teatro.

2]-Vi è libertà di trattative per entrambe le parti, che si trovano oggi in

posizione assolutamente paritetica.

3]-L'artista si assume personalmente il rischio in caso di malattia o altro impedimento che determinano l'impossibilità della prestazione per motivi indipendenti dal teatro.

4]-Il *cachet* viene commisurato in relazione alla prestazione e non all'orario di lavoro.

Analizzando ora più analiticamente il *contratto di scrittura artistica*, occorre tracciare alcuni cenni di teoria generale del negozio, secondo lo schema degli artt. 1321 e seguenti del Codice Civile, già citato, che recita: il contratto è "*l'accordo con cui due parti costituiscono, regolano, estinguono tra loro rapporti giuridici patrimoniali*".

L'accordo deve essere su tutti gli elementi sia essenziali che accidentali e può formarsi anche progressivamente.

Secondo l'art. 1325 c.c. requisiti essenziali sono:

- ⇒ **accordo delle parti**
- ⇒ **causa**
- ⇒ **oggetto**
- ⇒ **forma**, [quando è prescritta dalla legge a pena di nullità]

L'**accordo delle parti** è l'incontro delle manifestazioni di volontà dei contraenti. Così recita l'art. 1326 c.c.: "*il contratto è concluso nel momento in cui chi ha fatto la proposta ha conoscenza dell'accettazione dell'altra parte*".

Se l'accettazione non è conforme alla proposta si ha una nuova proposta.

Nella scrittura artistica l'accordo consiste nell'incontro consenziente, libero e incondizionato della volontà dell'artista di mettere la propria arte a disposizione del Teatro con la volontà di quest'ultimo di retribuire tale prestazione.

Nella scrittura artistica l'incontro delle volontà non avviene sempre in maniera contestuale, bensì si raggiunge al termine di trattative, generalmente concluse a distanza, ovvero per il *tramite del rappresentante/agente dell'artista*.

Dopo aver definito la trattativa, la prassi prevede che sia il Teatro a spedire

all'artista, o al suo rappresentante, una minuta di contratto non sottoscritta e che l'artista dovrà restituire sottoscritta [in tale ipotesi la proposta giunge dall'artista al Teatro]; ovvero, altra prassi frequente, prevede che sia il Teatro ad inviare all'artista la scrittura già sottoscritta dal Sovrintendente del teatro, e che l'artista, mediante la sottoscrizione, accetta [in tale ipotesi dunque la proposta giunge dal Teatro all'artista].

La **causa** è la *funzione economico-sociale del contratto* per la quale viene stipulata la scrittura artistica, e dunque la prestazione di un *opus* qualificato a fronte di un corrispettivo in denaro [il cachet].

L'**oggetto** è la *cosa materiale dello scambio*. L'art.1346 c.c. stabilisce che deve essere possibile, lecito, determinato o determinabile.

Nel contratto di scrittura artistica l'oggetto è costituito dalla prestazione artistica caratterizzata da un'attività mista intellettuale e materiale. L'artista mette a disposizione la propria capacità creativa e si obbliga ad un *facere*. La personalità artistica è un elemento prevalente della prestazione.

La prestazione deve essere lecita: l'artista può rifiutarsi di recitare o partecipare ad un'azione scenica che ritiene oscena o lesiva del *comune senso del pudore*, contraria dunque a norme di legge, in particolare all'art. 529 c.p. [“Atti e oggetti osceni: Agli effetti della legge penale, si considerano osceni gli atti e gli oggetti che, secondo il comune sentimento, offendono il pudore. Non si considera oscena l'opera d'arte o l'opera di scienza, salvo che, per motivo diverso da quello di studio, sia offerta in vendita, venduta o comunque procurata a persona minore degli anni diciotto”].

In tal caso, ovviamente non pare che l'artista possa sottrarsi alle obbligazioni contrattuali avanzando motivazioni personali e soggettive. La liceità della prestazione non potrà essere accertata se non in relazione al continuo divenire dei costumi e del concetto di *comune senso del pudore*. Difficile rimane comunque l'individuazione dei limiti e dei confini che contraddistinguono una prestazione artistica oscena, limiti variabili secondo le diverse condizioni temporali e personali in cui si svolgono.

L'oggetto della prestazione deve poi essere possibile, possibilità da valutare con riferimento, per esempio, alla capacità professionale dell'artista, al ruolo

ed alla parte che gli viene attribuita e alle condizioni ambientali dello spettacolo.

La possibilità dell'adempimento deve naturalmente essere valutata sul parametro della diligenza media della categoria di riferimento e sulla base delle conoscenze e delle tecniche dello specifico periodo storico.

In ultimo, l'oggetto deve essere anche determinato o determinabile. Questo elemento nel contratto di scrittura artistica non presenta particolari problemi, perché normalmente vengono sempre riportati nel contratto il titolo della produzione ed il nome del compositore/autore ed il ruolo che l'artista si obbliga a rappresentare.

La determinatezza dell'oggetto si riferisce anche alla esatta indicazione del corrispettivo, che viene indicato, per le obbligazioni teatrali, per ciascuna recita prevista nel periodo di durata del rapporto contrattuale.

Ulteriore elemento costitutivo del negozio è, come noto, la **forma**.

La forma scritta è obbligatoria nei casi previsti dall'art.1350 c.c.; si dice in tal caso che la forma scritta è richiesta *ab substantiam*, ovvero, è necessaria per l'esistenza del contratto.

Comunque il contratto in genere, che sia scritto o in forma verbale, salvo i casi previsti dall'art. 1350 c.c., produce i propri effetti giuridici.

Talvolta si preferisce la forma scritta, detta *ab probationem*, perché si vuole costituire una traccia tangibile per regolare determinati rapporti.

La legge non richiede una specifica forma scritta per il contratto di scrittura artistica, pertanto questa può essere stipulata anche verbalmente o addirittura per fatti concludenti.

Nella consuetudine, tuttavia, la forma della scrittura artistica è rigorosamente scritta, scelta che trova la sua ragione nell'esigenza di una maggior tutela della parti contraenti e della certezza del rapporto [i numerosi disegni di legge di riforma prevedono, quale importante novità da accogliere sicuramente con favore, l'obbligatorietà della forma scritta per i contratti di scrittura artistica, ossia la forma scritta *ab substantiam*].

Come per qualsiasi accordo privato stipulato in forma scritta, ogni variazione, modificazione e integrazione successiva dovrà necessariamente essere

effettuata anch'essa in forma scritta.

Con riferimento al **contenuto del contratto** di scrittura artistica, si è già detto in ordine alla indicazione del numero di recite, della data di esecuzione, del periodo di prova e del cachet, quest'ultimo rapportato al numero delle recite da eseguirsi.

Fondamentale poi per questa forma contrattuale è l'indicazione della data d'inizio delle prove e delle singole recite nelle quali l'artista dovrà esibirsi o rendersi reperibile.

Come si può agevolmente osservare la promiscuità di elementi di autonomia con elementi di subordinazione rendono difficile, come già accennato e come vedremo meglio in seguito, connotare la prestazione come *autonoma* o come *subordinata*, ovvero come *locatio operis* o come *locatio operarum*, laddove, peraltro, il prestatore d'opera è obbligato per legge ad iscriversi in liste di collocamento alla stregua di un lavoratore subordinato e ciò nonostante la scritturazione dell'artista avvenga per "*chiamata diretta*" da parte del Teatro.

Tornando al contenuto della scrittura artistica, occorre fare cenno alle **clausole accessorie** più frequentemente inserite nei contratti di scrittura artistica.

Prendendo come riferimento il contratto collettivo del 1932, che rileva oggi quale raccolta di usi, le principali Fondazioni Liriche sono solite inserire alcune clausole nei contratti dalle medesime predisposti, e che di seguito si riportano a titolo meramente esemplificativo:

a)-l'artista ha l'obbligo di presentarsi in teatro ad una data ora del giorno d'inizio delle prove; il ritardo o l'inadempimento possono essere causa di risoluzione del contratto ai sensi dell'art.1456 c.c.;

b)-l'artista non può rifiutare di rendere la prestazione anche se nel corso delle stagioni la parte per la quale è stato scritturato è stata affidata per una o più recite ad altri artisti;

c)-l'artista non può assentarsi dalla sede della produzione, non può partecipare a spettacoli anche se gratuitamente, né prestarsi per riprese televisive o radiofoniche o incisioni discografiche durante l'espletamento

della scrittura senza l'autorizzazione scritta del teatro;

d)-in caso di inadempimento dell'artista il teatro potrà risolvere il contratto, potrà pretendere, se questo è avvenuto senza giusta causa, anche il pagamento di una penale pari all'importo del compenso previsto per tutte le recite stabilite in contratto, salvo sempre il risarcimento del danno ex art. 1382 c.c.;

e)-il diritto di protesta. Questa è una clausola contrattuale quasi sempre inserita nelle scritture di tutti i teatri italiani e rimasta sostanzialmente inalterata per tutta la storia del melodramma, ed in ultimo codificato nel contratto collettivo nazionale del 1932.

Più analiticamente, l'artista può essere *protestato* dal teatro, sentito il parere del direttore d'orchestra, ogniqualevolta non risultasse idoneo o sufficiente per l'esecuzione del ruolo affidatogli.

Il periodo di esercizio del diritto di protesta può avvenire dopo la stipulazione del contratto, durante lo svolgimento delle prove, sino alla prima recita e, in casi più gravi ed eccezionali, durante una delle prime tre recite "... *qualora in dette recite l'artista abbia incontrato la manifesta disapprovazione del pubblico*" [art. 10 c.c.n.l. 1932].

In alcuni teatri moderni, il diritto di protesta, configurato come clausola risolutiva espressa *ipso iure*, viene esteso addirittura per l'intero periodo di durata dell'impegno.

La forma della protesta dovrà essere necessariamente scritta e comunicata all'artista a mezzo raccomandata, con la specificazione dei motivi della stessa ed il parere del direttore d'orchestra.

f)-altra clausola molto frequente è quella relativa alla facoltà che il teatro si riserva di fare svolgere la "*prova generale*" davanti al pubblico.

In tal caso, se tale prova viene aperta ad un pubblico pagante, in realtà non si distinguerebbe da una vera e propria recita e quindi si ritiene che l'artista debba essere compensato della sua prestazione, ancorché con un cachet ridotto. Tuttavia, negli usi teatrali non è dato rinvenire alcun riferimento alla questione.

La clausola che generalmente viene inserita dai teatri nei contratti di scrittura

artistica è la seguente: *“Il TEATRO comunicherà all'ARTISTA se la prova generale sarà aperta al pubblico e se sarà previsto un biglietto di ingresso a pagamento. L'ARTISTA nulla avrà a pretendere per l'eventuale prova generale a pagamento”*.

g)-clausola delle recite c.d. *“eventuali”*. Nell'indicazione del numero di recite per cui l'artista viene scritturato è sempre specificata la possibilità di una o più recite eventuali.

La dottrina ha sollevato dubbi in ordine alla validità di tale clausola, che, tuttavia, ha trovato nella prassi teatrale la sua legittimazione.

Inquadrandolo infatti il contratto di scrittura artistica quale contratto d'opera, appare poco conciliabile con la caratteristica di autonomia della prestazione, l'inserimento di una clausola che lascia alla potestà ed alla decisione discrezionale del teatro la previsione di recite eventuali, quasi che si trattasse di una condizione potestativa.

Al fine di tentare una impostazione sistematica di tale clausola occorrerebbe innanzitutto la previsione di un termine entro cui il teatro possa, o debba, sciogliere la riserva sulle recite eventuali. In tale ricostruzione la clausola rilevarebbe, secondo una parte della dottrina, quale opzione del teatro nei confronti dell'artista, e per la quale una parte [l'artista] rimane vincolata alla propria dichiarazione, mentre l'altra [il teatro] ha la facoltà di accettarla, ovvero di concederla, entro un determinato lasso di tempo, normalmente non specificato.

Inoltre, molto articolate risultano essere le clausole relative alla cessione dei diritti d'autore degli interpreti esecutori, che non trovano riscontro nelle consuetudini teatrali.

La complessità delle diverse discipline è anche conseguenza del progredire della tecnologia di riproduzione e diffusione delle registrazioni e del loro utilizzo a scopi commerciali.

Generalmente i teatri riconoscono agli artisti diverse percentuali in base alla tipologia di fissazione o di diffusione; normalmente è prevista un percentuale variabile di integrazione del cachet per la diffusione radiofonica, la ripresa televisiva, comprendente anche la trasmissione via satellite o con “pay

television".

La consuetudine è comunque quella di disciplinare l'utilizzazione di questi diritti mediante degli accordi separati.

2.2. LA PATOLOGIA DEL CONTRATTO

Per quanto riguarda le cause di nullità e di annullabilità, si è già detto nella parte dedicata al diritto privato.

Applicando i principi generali sulla **nullità** dei contratti allo specifico contratto di scrittura artistica, si osserva, preliminarmente, che, non esistendo una specifica norma di legge che preveda la sanzione della nullità in caso di violazione della scrittura artistica, la contrarietà a norma imperativa non può dunque essere causa di nullità della scrittura artistica.

Al contrario, assume rilievo l'eventuale mancanza di un suo elemento costitutivo.

Nello specifico, difficilmente un contratto di scrittura artistica sarà nullo per mancanza dell'**accordo delle parti**. Infatti, normalmente la sottoscrizione del testo contrattuale definitivo viene preceduto da un più o meno lunga trattativa, e si conclude con l'incontro delle volontà mediante sottoscrizione del testo contrattuale, ovvero mediante il semplice scambio di proposta ed accettazione.

Si è già detto in ordine alla necessità che l'**oggetto** della prestazione sia possibile, lecito e determinato o determinabile. Per esempio la prestazione artistica potrebbe essere considerata indeterminata qualora il teatro si riservi la facoltà di "cambiare titolo" da scegliersi tra quelli "in repertorio" dell'artista medesimo, e tale ipotesi implicherebbe una valutazione di merito del repertorio dell'artista da parte del teatro, sicuramente inaccettabile.

Diversa conclusione qualora sia l'artista medesimo a fornire al teatro il proprio repertorio, in allegato alla scrittura artistica, a formarne così parte integrante ed essenziale della stessa.

Con riferimento alla forma, si è già detto come la forma scritta non sia prevista per legge né *ad substantiam* né *ad probationem*.

E' comunque necessario che la scrittura abbia avuto una qualche forma scritta così da potersi avere la certezza dell'avvenuto perfezionamento delle trattative, da provarsi mediante rapporti epistolari [fax, lettere, etc.], oppure, ma sicuramente più complessa, mediante testimonianze dirette.

La **causa** del contratto può rendere nulla la scrittura artistica quando è illecita.

La causa è innanzitutto **illecita** quando è contraria a norme imperative, per esempio quando la scrittura venga utilizzata per eludere l'applicazione di una norma [art 1344 c.c.: contratto in frode alla legge], ed il caso più frequente si ha quando il datore di lavoro utilizza la scrittura artistica di lavoro autonomo con l'intenzione di costituire in realtà un vero e proprio rapporto di lavoro subordinato, eludendo in tal modo la normativa vincolistica e protezionistica posta a tutela dei dipendenti dello spettacolo e disciplinata dai Contratti Collettivi di categoria.

Altra possibile violazione di norme imperative si ha nell'ipotesi di violazione della normativa sul Collocamento in caso di scritturazione di artisti da parte dei teatri, per esempio se il teatro scritturi l'artista senza premunirsi del numero di iscrizione all'Elenco Speciale, oppure senza avanzare la richiesta nominativa all'Ufficio di Collocamento preposto, oppure stipulando un contratto con un rappresentante dell'artista non iscritto nell'Elenco Speciale suddetto.

E' ovvio che, identificando la scrittura dei "professionisti del melodramma" quale rapporto di lavoro autonomo, e cioè quale *locatio operis*, non sussisterà alcuna specifica causa di nullità per contrasto con norme collettive, non sussistendo per essi un contratto collettivo nazionale di riferimento [salvo quello del 1932, che rileva quale raccolta di usi].

La causa può altresì essere illecita quando contrasta con norme di buon costume o di morale pubblica o che configuri una fattispecie di reato [ad esempio l'artista che si presti a rapporti sessuali in pubblico].

Anche all'ipotesi di scrittura artistica nulla, restano applicabili, teoricamente, le disposizioni generali del codice civile, in particolare l'art. 1424 c.c., che prevede, per quanto ipotesi di rara applicazione, la possibilità di conversione

del contratto nullo, il quale produrrà gli effetti di un contratto diverso purché abbia i requisiti di sostanza e di forma richiesti per quest'ultimo e a condizione che le parti avrebbero accettato di stipulare questo diverso accordo qualora fossero state a conoscenza della causa di invalidità.

Nel contratto di *scrittura artistica*, tuttavia, le ipotesi di conversione in caso di nullità sono piuttosto rare e difficilmente attuabili. Più verosimile parlare di rinnovazione di una scrittura artistica nulla: in questo caso, per volontà concorde delle parti, viene modificato un elemento della scrittura, pur mantenendo invariati gli altri elementi essenziali, così da produrre validamente i propri effetti dopo la rinnovazione.

Le ipotesi di **annullabilità** del contratto sono disciplinate dagli artt. 1425 e seguenti del codice civile.

Con specifico riguardo ai soggetti della scrittura artistica, è possibile che un soggetto artista si trovi a firmare un contratto in *temporanea condizione di incapacità di intendere e volere* perché sotto effetto di alcool o sostanza stupefacenti.

In tal caso, sia l'artista che il teatro potranno chiedere l'annullamento del contratto nel termine di legge prescrizione di cinque anni dalla sua sottoscrizione.

Inoltre, con riferimento ai soggetti, la **scrittura** è **nulla** se stipulata da un soggetto **privo della capacità di agire**, come nel caso in cui a sottoscrivere il contratto sia un *artista minorenni*, per il quale è necessario il consenso e la rappresentanza dei genitori.

Quanto ai vizi della volontà [errore, violenza e dolo], le ipotesi di errore sono meno frequenti.

Un esempio si ha in ipotesi di errori sulla identità della prestazione, quando un'opera di repertorio venga, per esempio, *stravolta nell'allestimento*, non conosciuto né conoscibile dall'artista al momento della scrittura.

Anche le ipotesi di violenza sono piuttosto rare, soprattutto per le difficoltà probatorie a volte insuperabili che scoraggiano il contraente-vittima a intraprendere azioni giudiziarie dall'esito quasi sempre incerto.

In realtà potrebbero verificarsi casi di un artista minacciato di venire

protestato in altro impegno già in essere, qualora non accetti la scrittura; ovvero venga minacciato di non esibirsi più in un determinato teatro.

Più ricorrenti nella realtà sono le ipotesi di dolo, cioè di inganno, di raggiri usati da uno dei contraenti e tali che, senza di essi, l'altro contraente non avrebbe stipulato affatto o non avrebbe stipulato a quelle condizioni.

E così nei casi ad esempio di contraffazione di diploma, o di stesura di curriculum rivelatosi del tutto falso, etc.

Trattasi in ogni caso di ipotesi in cui il teatro, o l'artista in differenti situazioni, potrebbe chiedere l'annullamento della scrittura artistica perché stipulata con artifici e raggiri.

Anche il negozio annullabile può essere "sanato", in applicazione dell'art. 1444 c.c., qualora le parti lo convalidino o mediante una dichiarazione espressa oppure, tacitamente, mediante l'esecuzione volontaria del contratto nonostante la conoscenza dei motivi di annullabilità.

2.3. L'INADEMPIMENTO

Quale contratto d'opera, anche la scrittura artistica è caratterizzata dal sinallagma tra la prestazione ed il pagamento del cachet, con il corollario di una serie di obbligazioni reciproche e funzionali.

Innumerevoli possono essere le forme di *inadempimento* delle obbligazioni contenute in una scrittura artistica e la prassi teatrale ne offre i più variegati esempi.

► La forma più grave di inadempimento dell'artista è il suo rifiuto ingiustificato a rendere la prestazione.

Infatti, la prestazione artistica consiste in un *opus intuitu personae* e quindi una prestazione c.d. infungibile.

Ne consegue che il teatro non avrà altra possibilità che chiedere la *risoluzione per inadempimento*, essendo preclusa la via dell'adempimento coattivo della prestazione.

Pertanto, la scrittura artistica sarà in tal caso risolta per inadempimento dell'artista ed il più delle volte mediante la semplice comunicazione

dell'intenzione del teatro di avvalersi della clausola risolutiva espressa prevista nello stesso contratto, con la conseguenza che il teatro potrà agire per ottenere il risarcimento del danno, spesso già prestabilito mediante apposita clausola penale.

In proposito, la difficoltà maggiore è quella di valutare la gravità dell'inadempimento dell'artista, posto che se un artista si rifiuta di partecipare ad una prova, non sempre tale inadempimento può essere ritenuto tale da condurre alla risoluzione della scrittura artistica.

Tuttavia, molto spesso il mancato rispetto del c.d. **piano prove** è sanzionato già nel contratto con la clausola risolutiva espressa, non rilevando pertanto la gravità dell'inadempimento.

b>Altra grave forma di inadempimento dell'artista è la sua **inadeguatezza artistica**, sanzionata con la "protesta" da parte del teatro, fatto che caratterizza il contenuto della scrittura artistica, distinguendola da ogni altro contratto d'opera.

La *protesta* è una sorta di clausola risolutiva espressa, applicata senza limitazione di tempo e con giudizio insindacabile, posta nell'interesse del teatro, quindi unilaterale, che pone il rischio della prestazione a carico dell'artista con riguardo al profilo della professionalità ed autonomia.

Si tratta, infatti, della *facoltà* del teatro di risolvere unilateralmente ad nutum il contratto, sulla base di una valutazione soggettiva e discrezionale della incapacità o del persistente insufficiente rendimento dell'artista.

Ma proprio a causa della assoluta discrezionalità che viene riconosciuta al teatro nell'esercitare tale facoltà, la stessa può facilmente tradursi in mero arbitrio.

Questo rischio ha da sempre indotto gli artisti a tutelarsi, disciplinandone la procedura ed i termini ed in questo senso si è pronunciata anche la giurisprudenza.

Così posta è evidente la difficoltà che incontra l'artista qualora volesse impugnare giudizialmente la *protesta*, posto che il giudizio di merito del Giudice non può sostituirsi alla valutazione puramente discrezionale del teatro, né può effettuarsi una consulenza tecnica d'ufficio sulle qualità

dell'artista, stante la irripetibilità della prestazione e l'assoluta soggettività della valutazione.

In queste ipotesi all'artista non rimane che contestare la *protesta* quando risulti del tutto immotivata sotto il profilo di un indiscusso e accertabile gradimento del pubblico.

Da ciò deriva che raramente l'esercizio del diritto di *protesta* da parte del teatro dà seguito ad un contenzioso giurisdizionale. Più spesso, invece, tali controversie si concludono con transazioni.

c>Dal punto di vista del teatro quale contraente del contratto di scrittura artistica, l'inadempimento più grave nei confronti dell'artista è rappresentato dal **mancato rispetto di una scrittura artistica già perfezionata**, che si verifica quando, per esempio, la produzione o il concerto vengono cancellati, oppure quando l'artista viene immotivatamente sostituito, oppure quando il programma o le date vengono unilateralmente modificati.

Una situazione particolare si verifica quando il teatro affermi l'inefficacia del contratto, pur sottoscritto dal Sovrintendente, a causa della mancata approvazione del bilancio di previsione e del programma di attività del teatro da parte del suo Consiglio di Amministrazione.

Questa clausola fu inserita nell'ordinamento dalla Legge n.800/1967 esclusivamente per gli Enti Lirici, precisamente all'art.14, che prevedeva tra i compiti del Consiglio di Amministrazione l'approvazione del bilancio di previsione e del programma di attività da sottoporre al Ministero del Turismo e dello Spettacolo [oggi Ministero per i beni culturali e ambientali].

Infatti, se le scritture artistiche stipulate dai Sovrintendenti non fossero state poi recepite nel programma di attività, ovvero l'impegno di spesa che ne conseguiva, non fosse stato incluso nel bilancio di previsione, la scrittura stessa avrebbe perso efficacia.

Questa clausola, all'indomani della trasformazione degli Enti Lirici in **Fondazioni Liriche** di diritto privato [per la trasformazione degli enti autonomi lirici e delle istituzioni concertistiche assimilate in fondazioni [si veda il D.Lgs. 29 giugno 1996, n. 367, il D.Lgs. 23 aprile 1998, n. 134 e il D.L. 24 novembre 2000, n. 345, convertito, con modificazioni, dalla L. 26 gennaio 2001, n. 6.] è stata

tuttavia conservata proprio in conseguenza del sistema di **finanziamento pubblico** delle attività liriche e sinfoniche, ma è stato poi mutuato anche nelle scritture artistiche dei Teatri di Tradizione e delle Associazioni Concertistiche e Musicali finanziate pubblicamente.

Questa condizione di efficacia può rivelarsi assai pregiudizievole per gli artisti, i quali, nell'impegnarsi con un teatro, rinunciano per quel determinato periodo ad altri eventuali impegni artistici, per poi, magari, vedersi annullare, pur se legittimamente, la scrittura artistica a causa della mancata approvazione del Consiglio di Amministrazione.

La questione circa la natura giuridica di questa clausola è stata di recente risolta dalla giurisprudenza nel senso di "condizione sospensiva", per cui se il Teatro, con il proprio comportamento, ne impedisce il verificarsi [a causa per esempio del mancato inserimento della produzione nel programma di attività da sottoporre all'approvazione del C.d.A.], detta condizione, ai sensi dell'art. 1359 c.c., si considera avverata ed il contratto rimane valido ed efficace.

d>Inadempiente è altresì il teatro che non corrisponda all'artista il **compenso** dovuto: trattandosi di una obbligazione pecuniaria, l'artista disporrà dei rimedi giurisdizionali specifici per ottenere il pagamento di una somma certa, liquida ed esigibile, mediante la richiesta di emissione di un decreto ingiuntivo.

e>Altra possibile fonte di responsabilità contrattuale per il teatro si ha quando, non avendo le parti pattuito specifiche clausole accessorie per la cessione dei diritti di utilizzazione economica delle riprese audiovisive della prestazione, ogni utilizzazione da parte del Teatro dei diritti dell'esecuzione o dell'immagine dell'artista può essere fonte di responsabilità.

La legge prevede rimedi alquanto efficaci, come ad esempio le azioni cautelari previste dalla Legge sul Diritto d'Autore.

f>Altra forma di inadempimento può rinvenirsi quando il teatro non metta a disposizione dell'artista una sala teatrale adeguata allo svolgimento della prestazione.

La questione è diventata di attuale rilevanza con l'emanazione del D.Lgs. 25-11-1996, n. 626 "Attuazione della direttiva 93/68/CEE in materia di marcatura

CE del materiale elettrico destinato ad essere utilizzato entro taluni limiti di tensione” la cui inosservanza può determinare la inagibilità della sala e quindi la risoluzione della scrittura artistica.

Quanto al connesso discorso dei danni alla persona che l'artista potrebbe subire all'interno del teatro, occorre distinguere a seconda che l'artista sia o meno dipendente del teatro.

Infatti, essendo i c.d. “*professionisti del melodramma*” lavoratori autonomi, non sarà loro applicabile la tutela sociale degli infortuni sul lavoro [I.N.A.I.L.].

In tali casi, il teatro potrebbe essere ritenuto responsabile del danno subito dall'artista a titolo di responsabilità contrattuale, ovvero extra-contrattuale ai sensi dell'art. 2043 c.c., in virtù del principio del *neminem laedere*, con conseguente condanna al risarcimento dei danni, salvo essere rilevato indenne da apposita polizza assicurativa privata.

Frequentemente le parti concordano l'inserimento nel contratto di una **clausola penale**, e quindi liquidano preventivamente e consensualmente l'eventuale danno per inadempimento su di un importo che il più delle volte corrisponde al compenso complessivamente previsto per le recite, salvo i maggiori danni.

L'ordinamento tutela tuttavia l'equilibrio del sinallagma contrattuale, prevedendo la possibilità far ridurre giudizialmente la penale quando essa appaia manifestamente eccessiva o sproporzionata.

Deve, poi, essere segnalata la recente emanazione del **D.Lgs. 09-04-2008, n. 81** recante “Attuazione dell'articolo 1 della legge 3 agosto 2007, n. 123, in materia di **tutela della salute e della sicurezza nei luoghi di lavoro**” [G.U. 30-04-2008, n. 101, Supplemento Ordinario], **applicabile anche a tutti i lavoratori dello spettacolo** per espressa previsione dell'art. 3, comma 11, il quale espressamente prevede “... *Nei confronti dei lavoratori autonomi di cui all'articolo 2222 del codice civile si applicano le disposizioni di cui agli articoli 21 e 26 ...*”. I lavoratori autonomi a cui si riferisce la norma codicistica sono proprio coloro che stipulano un **contratto d'opera**, secondo cui “... *Quando una persona si obbliga a compiere verso un corrispettivo un'opera o un servizio, con lavoro prevalentemente proprio e senza vincolo di*

subordinazione nei confronti del committente, si applicano le norme di questo capo [n.d.r. "Del lavoro autonomo"], salvo che il rapporto abbia una disciplina particolare nel libro IV ...".

g>Ulteriore situazione patologica si verifica quando l'artista ed il teatro abbiano convenuto gli aspetti essenziali della scrittura, mediante scambio di corrispondenza, ma poi l'impegno non venga formalizzato in una scrittura artistica.

In questa ipotesi è individuabile una responsabilità precontrattuale del teatro, o dell'artista, qualora gli accordi intercorsi rilevino solo quali accordi preliminari.

In tal caso, quando l'artista denunci la responsabilità precontrattuale del teatro, dovrà dare la prova anche dell'interesse negativo, in termini di danno emergente e di lucro cessante, e dunque dovrà fornire la prova non solo dei danni risarcibili derivanti dalla mancata conclusione del contratto, da identificarsi peraltro con le spese inutilmente effettuate in vista della conclusione del contratto, ma anche dei danni relativi alla perdita di ulteriori occasioni lavorative.

Quanto in ultimo alla questione del giudice competente a dirimere tali controversie, dopo un lungo contrasto nel corso degli anni '60 e '70, in questi ultimi anni la questione sembra essersi sufficientemente risolta nel senso di ritenere che il giudice competente a dirimere le controversie tra artisti solisti e teatri sia il **Giudice Ordinario**, salvo isolate decisioni di segno opposto.

2.4. ANALISI DELLA PRESTAZIONE ARTISTICA

Con riferimento specifico alla elencazione contenuta nell'art.3 della Legge 8 gennaio 1979 n. 8, s'intende per prestazione artistica: un'attività in cui l'attività fisica scaturisce dal senso artistico e dalla tecnica individuale propria e peculiare dell'artista.

Nel rinviare alla più organica trattazione dell'argomento al successivo Capitolo n. 4 "La disciplina speciale del collocamento degli artisti dello spettacolo", si deve qui evidenziare come l'*opus* artistico presenta tipiche

caratteristiche che non sono direttamente riconducibili né alle professioni esclusivamente intellettuali né alle sole prestazioni fisiche. Questo ha reso difficile la collocazione della prestazione artistica all'interno delle due grandi categorie in cui si dividono le prestazioni d'opera: prestazione d'opera autonoma [*locatio operis*] e prestazione d'opera subordinata [*locatio operarum*]. Ha, parimenti, reso difficoltoso l'inquadramento della prestazione nei due schemi contrattuali: quello del rapporto di lavoro autonomo e quello del rapporto di lavoro subordinato.

Rapporto di lavoro autonomo (*locatio operis*) e rapporto di lavoro subordinato (*locatio operarum*)

Il **rapporto di lavoro autonomo**, *locatio operis*, si costituisce attraverso la stipulazione di un contratto d'opera. Quest'ultimo è disciplinato dagli art.li 2222 e seguenti del Codice Civile, ai sensi del quale con il contratto d'opera una persona (l'artista) si obbliga a compiere verso un corrispettivo un'opera od un servizio, con lavoro prevalentemente proprio e senza vincolo di subordinazione verso il committente.

Per quanto riguarda il **rapporto di lavoro subordinato**, invece, l'art. 2094 del Codice Civile dispone che "... *E' prestatore di lavoro subordinato chi si obbliga mediante retribuzione a collaborare nell'impresa, prestando il proprio lavoro intellettuale e manuale alle dipendenze e sotto la direzione dell'imprenditore ...*".

PARTE TERZA

DALLA LEGGE CORONA AI GIORNI NOSTRI

3.1. BREVI CENNI.

Questa legge, tutt'ora in vigore, fu molto importante perché disciplinò tutti gli enti organizzatori di spettacoli musicali [enti lirici, teatri di tradizione, istituzioni concertistiche orchestrali etc.], stabilendo inoltre le modalità di erogazione dei finanziamenti statali e la disciplina del collocamento dei lavoratori dello spettacolo. L'importante riforma attuata dalla Legge Corona nasce dalla consapevolezza della fondamentale funzione sociale, costituzionalmente rilevante, che l'attività lirica e concertistica svolge. E' grazie a tale consapevolezza che è stato attuato il sistema di sovvenzionamento pubblico per le attività musicali. Prima di tale legge i professionisti del melodramma venivano ancora considerati *prestatori di attività lavorativa subordinata*. Erano perciò totalmente dipendenti da chi richiedeva loro una prestazione artistica.

Uno dei pochi interventi significativi prima del 1967 fu quello che avvenne al termine della seconda guerra mondiale.

Nel 1947, infatti, il legislatore intervenne per la prima volta nel settore previdenziale degli artisti emanando una legge [D.Lgs.C.P.S. n.708/47] che trasformò la Cassa Nazionale di Assistenza dei Lavoratori dello Spettacolo - C.N.A.L.S. che era stata istituita con un contratto collettivo nel 1934, e che consisteva nell'unificazione delle tre casse preesistenti [1932 viene costituita l'OBCT, Cassa Nazionale Assistenza e Previdenza degli Orchestrali, Bandisti, Corali e Tersicorei; 30 novembre 1933 viene costituita, con finalità identiche a quella della Cassa O.B.C.T., la Cassa Nazionale di Assistenza e Previdenza degli artisti lirici, drammatici, dell'operetta, rivista e spettacoli viaggianti, 1934 viene costituita la Cassa Nazionale malattia del personale addetto allo spettacolo, impiegati e operai], in **Ente Nazionale di Previdenza e Assistenza per Lavoratori dello Spettacolo**, E.N.P.A.L.S..

Con l'avvento della **Costituzione della Repubblica Italiana** [approvata dall'Assemblea Costituente il 22 dicembre 1947 e promulgata dal Capo provvisorio dello Stato Enrico De Nicola il 27 dicembre 1947, pubblicata nella Gazzetta Ufficiale della Repubblica Italiana n. 298, edizione straordinaria, del 27 dicembre 1947 che entrò in vigore il 1° gennaio 1948], viene sancito il sostegno pubblico alla cultura, con l'**art.9** si afferma: *“La Repubblica promuove lo sviluppo della cultura e la ricerca scientifica e tecnica. Tutela il paesaggio e il patrimonio storico e artistico della Nazione”*. Ma nonostante gli interventi del legislatore, successivi alla Costituzione, per tutelare i professionisti del melodramma nel settore delle attività musicali, vi furono solo provvedimenti di tipo finanziario, mai aventi il peso di una riforma organica, come quella che si ebbe nel 1967 con la Legge Corona.

In tale ottica infatti l'attività lirica e musicale ottenne un riconoscimento a livello statale in quanto considerata di rilevante interesse nazionale; ragione per la quale venne riconosciuta, all'espletamento dell'attività lirica, l'erogazione di molti fondi per il suo sovvenzionamento, nonché, venne offerta la regolamentazione e la disciplina della organizzazione dei relativi enti.

3.2. L'ARTISTA OGGI: LA SITUAZIONE ECONOMICA E SOCIALE DELL'ARTISTA

Il 25 febbraio 1999 il Parlamento Europeo ha approvato una relazione della Commissione Cultura sulla situazione economica e sociale degli artisti nell'Unione Europea. Partendo dalla premessa dell'importanza degli artisti per contrastare la tendenza all'omologazione e considerando che la maggior parte degli artisti europei vive ancora in condizioni precarie, la relazione afferma che gli artisti sono *«necessari al progresso sociale e politico»* perché costituiscono *«il supplemento d'anima di cui l'Europa ha bisogno, oggi che è riuscita a realizzare il mercato interno e la moneta unica»* ed auspica che gli Stati membri perseguano *«adeguate politiche in campo sociale, fiscale, culturale ed educativo, per dare alle arti e alla creatività il posto che meritano»*.

Benché i fondatori della Ce siano stati consapevoli dell'importanza della cultura – il che ha dato origine al Consiglio d'Europa fin dal 1949 – il vettore economico è stato per lunghi anni predominante nella Ce.

Nel 1993 la cultura ha ottenuto il diritto ad un articolo nel **trattato di Maastricht** [n. 128] che pone l'accento sui due aspetti fondamentali e interdipendenti della cultura: l'identità comune a tutti i paesi e la diversità di ciascuno Stato membro. D'altro canto l'articolo 128 si occupa del patrimonio e delle arti viventi. Questi due binomi – identità europea e diversità nazionali, patrimonio e arti viventi – costituiscono il quadro di riferimento nel quale verrà sviluppata la presente relazione. È infatti la vitalità delle arti del presente che assicura la qualità del patrimonio del futuro. Inoltre le istituzioni europee manifestano in numerosi testi recenti una nuova consapevolezza del potenziale della cultura come strumento di politica sociale, come fonte di occupazione e come mezzo di lotta contro l'esclusione, ma anche come importantissimo strumento di politica estera, che potrà migliorare la cooperazione con i paesi terzi e creare un autentico spirito di appartenenza europea. Da questo punto di vista gli artisti sono indispensabili al rinnovamento e all'equilibrio della società, il che giustifica l'iniziativa di elaborare un documento sul loro statuto nella società europea.

Il tema viene sviluppato in un contesto di grandi cambiamenti provocati dall'avvento della società dell'informazione. È la definizione stessa di cultura che cambia. E il ruolo dell'artista cambia a sua volta. Se cambia il ruolo dell'artista, è ovvio che debba cambiare anche la sua situazione socio-economica. In una società totalizzante – i cui rischi sono l'uniformazione, la massificazione, la passività – la funzione degli artisti acquisisce una nuova importanza: sono gli artisti che interrogano il futuro, che contestano il presente, che vanno contro corrente, che contribuiscono a creare lo spirito critico, che mantengono il tono sociale.

Gli artisti rappresentano il "supplemento d'anima" di cui l'Europa ha bisogno, oggi che è riuscita a realizzare il mercato interno e la moneta unica. Essi sono necessari al progresso sociale e politico. La società non ha soltanto il dovere, ma tutto l'interesse ad occuparsi dell'artista, ad aiutarlo a vivere e a lavorare.

Nell'Ue soltanto il 20% degli artisti dispone di redditi "sufficienti" e soltanto il 4-5% sono degli artisti "di successo". Ciò può e deve cambiare grazie ad una presa di coscienza nella società del valore dei suoi artisti per la sua sopravvivenza.

Nella raccomandazione relativa alla condizione dell'artista adottata il 27 ottobre 1980, l'U.N.E.S.C.O. definisce artista *«ogni persona che crea o partecipa con la sua interpretazione alla creazione o al rifacimento di opere d'arte, che ritiene la creazione artistica come un elemento essenziale della sua vita, che contribuisce in tal modo allo sviluppo dell'arte e della cultura, che è riconosciuta o cerca di essere riconosciuta in quanto artista indipendentemente dal fatto di essere o no legata ad un vincolo di lavoro o di associazione»*. Tale definizione tiene conto delle varie categorie di artisti: i "creatori" (scrittori, autori di arti plastiche, cineasti, ecc.) e gli "artisti interpreti" (attori, danzatori, musicisti, ecc.), e comporta differenti statuti. Inoltre gli artisti indipendenti e gli artisti remunerati hanno problemi specifici. Si cercherà di mettere in evidenza i problemi comuni alla maggior parte degli artisti europei, ricordando che, in campo culturale, si può soltanto parlare di un'Europa unica, ragione per cui la circolazione degli artisti tra l'Est e l'Ovest deve iscriversi tra le priorità politiche e culturali dell'Ue.

Sorprendentemente nessuna iniziativa è stata intrapresa a livello europeo per cercare di catalogare gli statuti socio-professionali cui sono sottoposti gli artisti nell'Ue. La loro diversità è tale, non soltanto tra i vari paesi ma anche all'interno di ciascuno di essi, da non permettere di definire un quadro strutturale europeo coerente.

3.3. IMPIEGO E REMUNERAZIONE DELL'ARTISTA.

L'artista vive una situazione particolare nel mondo del lavoro. La sua attività si caratterizza per:

- una molteplicità di datori di lavoro;
- un lavoro intermittente che provoca periodi intermedi di disoccupazione;
- una inevitabile mobilità del lavoro;

- redditi deboli e aleatori costituiti da remunerazioni di carattere molto diverso (salari, onorari, sussidi, benefici, diritti, cachets, redditi di partecipazione, ecc.);
- una dipendenza da vari mediatori [agenzie, editori, produttori, galleristi, ecc.];
- un rischio connesso alla creatività e ai risultati che dipendono fondamentalmente dal successo di pubblico;
- accumulazione irregolare, ma spesso indispensabile, del lavoro artistico e di un altro lavoro, indipendente o subordinato.

Inoltre le professioni artistiche richiedono del tempo da dedicare al perfezionamento dell'arte e, a volte, un allenamento regolare [soprattutto per le arti dello spettacolo], che non vengono remunerati. Le disparità, a livello dei redditi delle professioni artistiche, sono più grandi che in altre professioni e più pronunciate tra le "vedette" e gli altri artisti. Le remunerazioni insufficienti, combinate con la loro intermittenza, comportano la necessità di un secondo lavoro, a svantaggio del perfezionamento dell'artista. La sottoccupazione e la disoccupazione caratterizzano spesso la situazione degli artisti che, per percepire dei sussidi, debbono anche sottostare a condizioni draconiane:

- nessuna remunerazione;
- nessun lavoro [gli artisti indipendenti non possono per definizione essere disoccupati e quindi beneficiare di sussidi];
- accettazione di qualsiasi impiego per quanto inadatto.

Una situazione particolarmente ingiusta colpisce gli artisti handicappati: infatti essi non sono remunerati per il loro lavoro, perché altrimenti sarebbe minacciato o trattenuto il versamento dei sussidi statali accordati a causa del loro handicap.

3.4. SICUREZZA SOCIALE

La copertura sociale varia a seconda che l'artista sia indipendente o salariato; gli artisti indipendenti dispongono di prestazioni sociali molto più

sommarie. Per beneficiare della sicurezza sociale del regime generale, gli artisti debbono spesso soddisfare due condizioni di accesso:

- avere lavorato un minimo di giorni/ore durante un periodo di riferimento;
- aver percepito un minimo di reddito, su cui il datore di lavoro trattiene una quota.

Tali condizioni sono raramente soddisfatte. Paradossalmente sono proprio gli artisti affermati, che hanno guadagni più elevati, a percepire più facilmente sovvenzioni in caso di disoccupazione, malattia, ecc.. Spesso l'artista versa contributi a due regimi di protezione sociale: quello dei salariati e quello degli indipendenti. In qualsiasi settore lavorino, gli artisti dovrebbero poter beneficiare di un regime di sicurezza sociale modulabile che possa coprire tutti o alcuni dei seguenti settori: disoccupazione, malattia, invalidità, maternità, pensione di anzianità e di sopravvivenza, incidenti sul lavoro e malattie professionali.

3.5. FISCALITÀ

Si rilevano disparità negli Stati membri: l'Irlanda e i paesi nordici hanno dei regimi fiscali più favorevoli agli artisti. La fiscalità per gli artisti indipendenti è differente da quella per gli artisti salariati, e la maggior parte dei problemi riguardano i primi.

Si può distinguere: un'imposta sul solo fatto di iniziare un'attività, un'imposta sulla cifra d'affari, un'imposta sui benefici.

Occorre considerare che per intrattenere rapporti commerciali, all'artista – lavoratore autonomo, ma, come evidenziato, anomalo – è fatto obbligo d'essere in possesso di Partita I.V.A. Questo lo pone, di fatto, nella categoria dei “liberi professionisti”. Pertanto si avrà:

- Ritenuta d'acconto pari al 20%;
- Iva pari al 10%.

Esiste una Direttiva Cee VII dell'11 gennaio 1978, modificata dalla proposta della XIX Direttiva del 5 dicembre 1984, la quale per gli artisti prevede la “totale” esenzione dell'Imposta sul Valore Aggiunto per la cessione di opere

d'arte.

Tale Direttiva non è stata recepita dall'art. 50 del D.P.R. del 1986; né è, ad onor del vero, stata recepita da altri Paesi.

In Europa si registra, infatti, una marcata diversificazione da Stato a Stato su questi temi che rende, oltretutto, problematica ogni transazione commerciale nel settore. Ma vediamo quali aliquote Iva vengono applicate al settore in altri paesi Europei:

Francia: Iva pari al 5,5%; Spagna: Iva pari al 3%; Belgio: Iva pari al 4%; Germania: Iva pari al 7%; Austria: Iva pari 10%; Inghilterra: Iva pari al 17,5% [introduzione recente, giacché in Inghilterra valeva il principio dell'esenzione totale; è Paese che tuttavia gode di un forte mercato internazionale la cui tassa d'ingresso è solo del 2%].

Si consideri, inoltre, che l'operazione di cessione di un'opera è gravata in Italia, oltre che dall'aliquota IVA del 20%, anche dal compenso per il diritto di seguito da riconoscere all'artista, determinato sul prezzo di vendita mediante l'applicazione di aliquote per scaglioni, con prima aliquota al 4% e con una soglia minima di applicazione di modesta entità [è prevista infatti l'esenzione fino a euro 3.000,00].

L'effetto congiunto IVA – disposizioni in materia di diritto di seguito [previste dal Decreto legislativo 13/02/2006, n. 118 entrato in vigore il 09.04.2006 "Attuazione della direttiva 2001/84/CE, relativa al diritto dell'autore di un'opera d'arte sulle successive vendite dell'originale"] comporta che in una cessione di opera d'arte a un prezzo determinato, ad esempio, in misura pari al 40% del costo d'acquisto, il margine lordo realizzato viene assorbito per l'80% dagli oneri fiscali e accessori di vendita.

3.6. ASSOCIAZIONI PROFESSIONALI

Lo spirito di libertà degli artisti e il loro modo di lavorare piuttosto individualista li rende poco inclini all'associazione o all'adesione ad organizzazioni preesistenti. Taluni settori ed impieghi dell'ambiente artistico registrano un tasso di sindacalizzazione più elevato di altri. La percentuale varia secondo

l'età degli artisti e secondo gli Stati membri. A partire dagli anni '80 si nota un indebolimento delle associazioni sindacali e della negoziazione collettiva, mentre molte organizzazioni professionali sono attive a livello internazionale.

3.7. LE FONTI DI REDDITO DEGLI ARTISTI: I DIRITTI D'AUTORE

Il diritto d'autore, diritto pecuniario conferito all'artista per l'utilizzazione della sua opera, costituisce di fatto il suo salario. La proprietà intellettuale ed artistica è definita dalla Convenzione di Berna firmata nel 1886, rivista nel 1971 per il cinema e nel 1996 per i multimedia. Nella sua applicazione si scontrano due concezioni: quella anglosassone, del cosiddetto "**copyright**", e quella europea, del **diritto d'autore**. In quest'ultimo caso, il creatore resta l'unico padrone della propria opera. Ad esso, o ai suoi eredi, vengono versati i diritti fino a 70 anni dopo la morte. Spetta allo stesso autorizzare o meno la diffusione e l'utilizzazione della sua opera. I diritti degli artisti interpreti sono contemplati invece dalla **Convenzione di Roma del 26 ottobre 1961**.

Le istituzioni dell'Unione europea dimostrano di aver compreso da qualche anno che, attraverso la protezione dei diritti d'autore, baluardo di una creatività libera, viene tutelato l'avvenire della cultura in Europa. Infatti senza i diritti d'autore, la cultura diventa un prodotto industriale. Sono state adottate varie direttive, diverse delle quali sono già state recepite nell'ordinamento giuridico degli Stati membri. L'avvento della società dell'informazione, dove lo stesso supporto può comprendere molteplici contenuti [musica, fotografia, arti plastiche, letteratura, articoli di stampa, ecc.], disciplinati da legislazioni e da Società di diritti d'autore diverse, ha comportato la presentazione, da parte della Commissione, di una proposta di Direttiva concernente l'armonizzazione di taluni aspetti del diritto d'autore e dei diritti connessi nella società dell'informazione, sulla quale il Parlamento dovrà pronunciarsi prossimamente. Per quanto riguarda la protezione dei diritti degli artisti interpreti, si prende atto che l'armonizzazione prevista non è sufficiente, poiché lo sfruttamento che produce maggiori proventi in Europa, vale a dire la diffusione audiovisiva, non forma ancora oggetto di protezione

a livello comunitario. L'artista interprete, persona fisica che esegue un'opera letteraria o artistica, deve in ogni caso godere di un diritto permanente all'informazione e al controllo sull'utilizzo delle sue interpretazioni.

3.8. IL SOSTEGNO DEGLI STATI MEMBRI

Migliorare la sicurezza sociale degli artisti e la consapevolezza sui loro diritti, sviluppare l'educazione artistica e il riconoscimento dei diplomi nonché agevolare la mobilità degli artisti all'interno dell'UE.

E' quanto chiede il Parlamento nella **Risoluzione del Parlamento europeo del 7 giugno 2007 sullo statuto sociale degli artisti (2006/2249(INI))** sollecitando una politica dei visti e garanzie specifiche per gli artisti non europei che lavorano nell'Unione. Per i deputati occorre anche un'analisi degli strumenti per finanziare la protezione degli artisti europei. La relazione della direttrice d'orchestra Claire Gibault (ALDE/ADLE, FR) sottolinea anzitutto che *"... nessun artista è totalmente al riparo dalla precarietà in nessuna fase della sua carriera ..."* e che occorre facilitare l'accesso degli artisti alle informazioni concernenti le loro condizioni di lavoro, mobilità, disoccupazione, salute e pensione. Rileva inoltre che in numerosi Stati membri taluni professionisti del settore artistico non hanno uno statuto legale.

In via sommaria, la predetta Risoluzione ha preso in esame diversi aspetti *"... considerando che la creazione artistica partecipa allo sviluppo del patrimonio culturale e si nutre delle opere del passato, da cui trae ispirazione e materiale e di cui gli Stati assicurano la salvaguardia:*

A. Miglioramento della situazione degli artisti in Europa La situazione contrattuale

- 1. invita gli Stati membri a sviluppare o applicare un quadro giuridico e istituzionale al fine di sostenere la creazione artistica mediante l'adozione o l'attuazione di una serie di misure coerenti e globali che riguardino la situazione contrattuale, la sicurezza sociale, l'assicurazione malattia, la tassazione diretta e indiretta e la conformità alle norme europee;*
- 2. sottolinea che occorre prendere in considerazione la natura atipica dei*

metodi di lavoro dell'artista;

3. *sottolinea inoltre che occorre prendere in considerazione la natura atipica e precaria di tutte le professioni sceniche;*

4. *incoraggia gli Stati membri a sviluppare la definizione di contratti di formazione o di qualificazione nelle professioni artistiche;*

5. *propone pertanto agli Stati membri di agevolare il riconoscimento dell'esperienza professionale degli artisti ..."*

B. Protezione sociale degli artisti si è auspicato lo sviluppo o l'applicazione di un quadro giuridico e istituzionale al fine di sostenere la creazione artistica «mediante l'adozione o l'attuazione di una serie di misure coerenti e globali» che riguardino la situazione contrattuale, la sicurezza sociale, l'assicurazione malattia, la tassazione diretta e indiretta e la conformità alle norme europee. E' stato, altresì, sollecitato l'intervento della Commissione ad elaborare un **manuale pratico** «uniforme e comprensibile» destinato agli artisti europei che contenga tutte le disposizioni in materia di assicurazione malattia, disoccupazione e pensionamento in vigore a livello nazionale ed europeo nonché a varare un progetto pilota al fine di sperimentare l'introduzione di una carta elettronica europea di sicurezza sociale specificamente destinata all'artista europeo, e ad adottare una "Carta Europea per la creazione artistica e le condizioni del suo esercizio", per affermare l'importanza delle attività dei professionisti della creazione artistica e favorire l'integrazione europea. Assieme agli Stati membri dovrebbe anche creare un "registro professionale europeo" del tipo **EUROPASS** per gli artisti, nel quale potrebbero figurare il loro statuto, la natura e la durata dei successivi contratti nonché le coordinate dei loro datori di lavoro o dei prestatori di servizi che li ingaggiano. Educazione e formazione artistica, dalla più tenera età e per tutto l'arco della vita. Il Parlamento ha poi sollecitato gli Stati membri a promuovere studi artistici formali che offrano una buona formazione personale e professionale e consentano agli studenti «di sviluppare il proprio talento artistico nonché competenze generali per operare in altri ambiti professionali». Dovrebbero inoltre creare strutture specializzate di formazione e tirocinio destinate ai professionisti del settore culturale, «in modo da sviluppare un'autentica

politica dell'occupazione in questo ambito».

C. Agevolare la mobilità interna e internazionale: sottolineando poi la necessità di distinguere con precisione la mobilità specifica degli artisti da quella dei lavoratori dell'Unione europea in generale, i deputati chiedono alla Commissione di individuare formalmente i settori culturali in cui *«risulta evidente»* il rischio di una fuga di creatività e di talenti e sollecitano gli Stati membri a fornire incentivi per incoraggiare gli artisti a rimanere o a rientrare nel territorio degli Stati membri dell'Unione europea.

D. Diritti d'autore e finanziamento della protezione degli artisti viventi

Il Parlamento, ha invitato gli Stati membri che non l'applicano ancora, ad organizzare in modo efficace il pagamento di tutti gli equi compensi relativi ai diritti di riproduzione e delle eque remunerazioni dovute ai titolari dei diritti d'autore e dei diritti connessi. Ha, altresì. Chiesto alla Commissione di procedere ad uno studio che analizzi le disposizioni prese dagli Stati membri affinché una parte delle entrate generate dal pagamento dell'equo compenso dovuto ai titolari dei diritti d'autore e dei diritti connessi *«sia destinata al sostegno dell'attività creativa e alla protezione sociale e finanziaria degli artisti»*. Tale studio dovrebbe anche analizzare gli strumenti giuridici e i dispositivi che potrebbero essere utilizzati *«per contribuire al finanziamento della protezione degli artisti viventi europei»*. Facendo proprio un emendamento proposto dalla relatrice e dal suo gruppo, il Parlamento ritiene infine auspicabile che gli Stati membri studino la possibilità di concedere agli artisti un aiuto supplementare a quelli già in vigore, prevedendo per esempio un prelievo sullo sfruttamento commerciale delle creazioni originali e delle loro interpretazioni libere da diritti.

3.9. MECENATISMO E SPONSORIZZAZIONE

Oltre al finanziamento pubblico, costituiscono fonti di sostegno per gli artisti le imprese private e le fondazioni, grazie ad azioni di mecenatismo, di sponsorizzazione e di patrocinio. Al mecenatismo statale ed alla sponsorizzazione delle imprese e delle fondazioni si aggiunge il mecenatismo

individuale che permette a qualsiasi cittadino di partecipare alla vita culturale e allo sviluppo della creazione artistica, avendo diritto ad una riduzione delle imposte. Una combinazione di appoggio, pubblico e privato, è spesso una buona garanzia di indipendenza per l'artista. Il **patrocinio di attività culturali** è stato per anni molto utilizzato dalle imprese per promuovere la loro immagine; in Francia, in Gran Bretagna e in Germania si è assistito a veri e propri "matrimoni" tra un'impresa e un progetto culturale; tuttavia si tratta di scelte che si orientano generalmente verso nomi di prestigio, escludendo i giovani artisti e le piccole istituzioni. D'altra parte la sponsorizzazione culturale, molto in voga durante gli anni '80, sembra cedere il posto a cause umanitarie o di solidarietà sociale. Per cui si assiste al fenomeno di imprese che, avendo formato grandi collezioni d'arte alcuni anni fa, cominciano a venderle provocando perturbazioni nel mercato dell'arte. Queste tendenze contraddittorie delle grandi imprese europee nel riguardi del mecenatismo meriterebbero, da parte della Commissione, uno studio per interpretarne le prospettive future relativamente al finanziamento delle arti.

Non è ancora nato un mecenatismo europeo per le arti. Esso si sviluppa a livello nazionale e perfino regionale. Il che sembra contraddittorio, se si osserva il ritmo al quale le grandi imprese si internazionalizzano. Tuttavia quelle che volessero interessarsi alla dimensione europea della cultura, non avrebbero che l'imbarazzo della scelta: presentare le opere d'arte di uno Stato membro ad un altro, sostenere iniziative transnazionali nell'ambito della "Capitale europea della cultura", finanziare grandi progetti europei volti a far conoscere a livello internazionale i giovani artisti (come l'orchestra dei giovani della Ce e il Centro europeo dell'opera), sostenere la produzione multimediale europea.

3.10. LA MOBILITÀ DEGLI ARTISTI

Per gli artisti, come già evidenziato nel paragrafo 3.8, la mobilità geografica è indispensabile al processo di creazione, poiché permette il confronto e lo

scambio di idee. Si tratta di offrire agli artisti la possibilità di lavorare in ambiti innovativi; ne deriverà certamente un rinnovamento della creazione. Qui si apre un campo di azione privilegiato dell'Unione. Studiare e lavorare all'estero non è privo di problemi, il che rende necessarie misure di sostegno per la promozione di tali programmi. La dimensione internazionale contribuisce indubbiamente a sviluppare la fama degli artisti nonché ad arricchire i contenuti del loro lavoro.

La predetta **Risoluzione del Parlamento europeo del 7 giugno 2007 sullo statuto sociale degli artisti (2006/2249(INI))** espressamente prevede: “... **La politica dei visti: mobilità e impiego dei cittadini di paesi terzi** ... 22. sottolinea la necessità di tener conto delle difficoltà che alcuni artisti europei ed extracomunitari incontrano attualmente per ottenere un visto ai fini del rilascio di un permesso di lavoro, nonché delle incertezze legate a tale situazione; 23. sottolinea altresì che le condizioni stabilite per la concessione dei visti e dei permessi di lavoro sono attualmente difficili da soddisfare da parte degli artisti in possesso di contratti di lavoro a breve termine; 24. invita la Commissione a riflettere sugli attuali sistemi per la concessione di visti e permessi di lavoro agli artisti e a mettere a punto una regolamentazione comunitaria in questo settore che possa portare all'introduzione di un visto temporaneo specificamente destinato agli artisti europei ed extracomunitari, come già avviene in taluni Stati membri ...”.

3.11. L'ISTRUZIONE E LA FORMAZIONE

La società del futuro sarà una società cognitiva, ragione per cui l'istruzione e la formazione saranno al centro delle priorità europee. Esse diventeranno i principali vettori di identificazione, di appartenenza, di promozione sociale e di sviluppo personale; dovranno fornire una cultura umanistica, scientifica e artistica. Sarà pertanto necessario promuovere nuovi legami con il sistema scolastico che permettano di riconoscere pienamente la cultura e le arti come una dimensione fondamentale della formazione dei singoli, sviluppando l'educazione artistica e stimolando la creatività lungo l'intero

arco della vita. L'educazione artistica deve riguardare tutti gli studenti: quelli che vorranno fare delle arti una professione ma anche tutti gli altri. Le istituzioni europee ne hanno già sottolineato l'importanza.

Ma sul piano dell'istruzione e della formazione c'è ancora molto da fare a livello europeo, non solo per quanto riguarda l'armonizzazione dei titoli e dei diplomi, ma anche per quanto riguarda i contenuti, che devono basarsi su un approccio multiculturale ed interdisciplinare nell'insegnamento delle arti. Inoltre si rivela necessario che gli artisti, affiancando gli insegnanti, siano inseriti nell'insegnamento elementare e medio e nella formazione degli adulti. Ciò non sarà privo di problemi. Un confronto tra i professori e gli artisti [senza qualifica pedagogica] si rivela inevitabile. Ma alcune esperienze di successo come Mus-E dimostrano che è necessario seguire tale cammino innovatore. In particolare Mus-E -Musique Europe- è un **progetto multiculturale europeo dedicato ai bambini** che si propone di contrastare, attraverso esperienze artistiche, l'emarginazione e il disagio sociale nelle scuole dell'infanzia e primarie. È nato dalla mente di un artista, il celebre violinista e direttore d'orchestra Yehudi Menuhin, con lo scopo di promuovere l'integrazione e la valorizzazione delle diversità fra i più piccoli. Nelle scuole raggiunte dal Progetto l'arte diventa mezzo e scuola di vita.

Nella maggior parte dei paesi europei gli artisti non possono insegnare, a meno che non abbiano una formazione specifica [il che non avviene negli Stati Uniti]. Tuttavia non è assimilando gli artisti agli altri funzionari che si riuscirà ad introdurre l'arte nella scuola, bensì rendendo flessibile il sistema e creando fasce orarie interdisciplinari durante le quali professori ed artisti possano collaborare. Anche la partecipazione pedagogica di artisti ai teatri e ai musei è una dimensione da sviluppare – non in quanto insegnanti, cosa che molti di loro non desiderano – ma in quanto esperti.

Offrire agli artisti opportunità di riciclarsi costituisce un bisogno irreversibile soprattutto nel campo dei multimedia e delle cosiddette "survival skills" [apprendere le regole del mercato, della pubblicità, delle relazioni pubbliche].

Le nuove tecnologie sono state introdotte nell'insegnamento da tutti gli Stati

membri in maniera più o meno generalizzata. Ma non si sa ancora come metterle a profitto per favorire la creatività e per far conoscere meglio le opere d'arte della cultura universale. L'educazione artistica, in genere, non è obbligatoria se non a livello elementare, ma anche in questo caso si tratta di un concetto limitato, poiché manca la dimensione interdisciplinare. Occorrerebbe che le arti siano introdotte nel programma della scuola media, non come opzione, ma allo stesso livello della storia e delle scienze. L'espressione plastica svolge un ruolo importante nell'educazione dei bambini, in particolare nelle comunità degli immigrati che non padroneggiano bene la lingua del paese ospitante. Essa dovrebbe essere ulteriormente utilizzata nell'insegnamento di altre discipline, il che contribuirebbe a sviluppare la sensibilità artistica dei giovani. L'apprendimento per tutta la vita, concetto centrale della politica comunitaria per l'istruzione, deve estendersi all'educazione artistica, creando nuove opportunità per gli artisti e per i professori d'arte, e permettendo ai cittadini di qualsiasi età di istruirsi in questo campo

3.12. CONCLUSIONE

Nella nostra società in rapida trasformazione il ruolo degli artisti acquisisce nuova importanza. Essi possono costituire importanti agenti di progresso sociale e culturale. La diffusione delle arti nella popolazione ed una educazione artistica generalizzata potranno migliorare la qualità della vita, formando cittadini più sensibili ai valori dell'armonia e della pace, nonché forniti di spirito critico. Occorrerà, tuttavia, che tutte le parti interessate contribuiscano a tale cambiamento:

-gli Stati membri perseguendo adeguate politiche in campo sociale, fiscale, culturale ed educativo, per dare alle arti e alla creatività il posto che meritano;

-l'Ue con studi e proposte che permettano agli Stati membri di adottare le migliori prassi vigenti in ciascun paese, armonizzando le leggi dove si renderà necessario e creando programmi che rafforzino gli scambi culturali,

commerciali e non commerciali, a tutti i livelli;

-gli artisti con la volontà di adeguarsi al nuovo ambiente ed acquisire le "survivals skills" necessarie per farsi ascoltare e conoscere nella società dell'informazione;

-le scuole d'arte adattando il loro insegnamento alla società multiculturale e multimediale in cui i giovani artisti dovranno operare.

CAPITOLO SECONDO

I SOGGETTI ESERCENTI ATTIVITÀ SPETTACOLISTICA

PARTE PRIMA

- 1.1.** Premessa
- 1.2.** Imprese Individuali
 - A]**-Imprese Familiari
 - B]**-Aziende Coniugali
 - C]**-Associazioni in Partecipazione
- 1.3.** Società Commerciali
 - A]**-Società Semplice
 - B]**-Società in Nome Collettivo
 - C]**-Società in Accomandita Semplice
 - D]**-Società per Azioni
 - E]**-Società in Accomandita per Azioni
 - F]**-Società a Responsabilità Limitata
 - G]**-Società Cooperative
 - H]**-ConSORZI

PARTE SECONDA

- 2.1.** Enti Non Commerciali
 - A]**-Associazioni
 - B]**-Fondazioni
 - C]**-Circoli E Club

PARTE TERZA

- 3.1.** Enti No Profit
 - A]**-Premessa
 - B]**-Imprese Sociali
 - C]**-Enti Associativi
 - D]**-Associazioni di Promozione Sociale

E]-O.N.L.U.S.

F]-Organizzazioni di Volontariato

G]-Enti Ecclesiastici

H]-Enti Lirici e Musicali

I]-Altri Enti Non Profit

CAPITOLO SECONDO

I SOGGETTI ESERCENTI ATTIVITÀ SPETTACOLISTICA

PARTE PRIMA

PREMESSA

Le attività spettacolistiche, come tutte le attività economiche, possono essere svolte, sotto il profilo giuridico-soggettivo, sia sotto forma di imprese individuali che collettive.

Introduciamo il discorso dei soggetti giuridici che esercitano e possono esercitare attività spettacolistica offrendo brevemente un quadro della disciplina delle imprese, negli elementi che maggiormente interessano la nostra trattazione, secondo quanto previsto dal codice civile.

L'art. 2082 c.c. fornisce la nozione di imprenditore, come: “... *colui che esercita professionalmente una attività economica organizzata al fine della produzione o dello scambio di beni o di servizi*”.

Devono pertanto sussistere i seguenti requisiti:

- attività economica con produzione/scambio di beni/servizi;
- attività organizzata;
- attività svolta in modo professionale.

L'attività economica svolta deve essere lecita secondo il disposto dell'art.1343 c.c. ovvero “*non contraria a norme imperative di legge, all'ordine pubblico ed al buon costume*”.

L'attività deve essere organizzata, ovvero avvalersi dell'opera altrui o di un complesso di soggetti ordinato dall'imprenditore che organizza il lavoro [Art. 2555 c.c.1].

In merito alla nozione di scopo di lucro vi è controversia. Si ritiene sussistere attività di impresa quando lo scopo di lucro è inteso come utilità economica; in tal modo si giustifica l'esistenza delle imprese pubbliche e le società

cooperative per le quali l'utilità economica si sostanzia in un risparmio di spesa o in un vantaggio patrimoniale.

Circa la nozione di imprenditore, *imprenditore commerciale* è colui il quale esercita l'impresa commerciale; può essere una persona fisica, persona giuridica o anche un'associazione non riconosciuta oppure persone giuridiche pubbliche, ma soltanto se l'impresa commerciale è oggetto esclusivo o principale dell'ente.

L'imprenditore:

>>deve essere iscritto al pubblico registro [registro delle imprese];

>>è obbligato alla tenuta delle scritture contabili che vanno conservate per 10 anni;

>>deve osservare specifiche cautele nella gestione e in caso di insolvenza si attuano, nei confronti dell'impresa, procedure concorsuali specifiche quali il fallimento, il concordato preventivo o l'amministrazione controllata [nel caso di imprenditori commerciali pubblici si parla di liquidazione coatta amministrativa].

L'attività economica può essere svolta in forma individuale o societaria.

L'art.2247 c.c. definisce il contratto di società come quel contratto con cui “... *due o più persone conferiscono beni o servizi per l'esercizio in comune di un'attività economica allo scopo di dividerne gli utili*”.

Requisiti essenziali sono:

>esercizio di un'attività economica

>conferimento dei soci

>scopo di procurare ai soci un vantaggio di carattere patrimoniale.

IMPRESE INDIVIDUALI

È la forma più semplice e tipica dell'attività imprenditoriale.

Nella ditta individuale, o meglio impresa individuale, l'imprenditore è unico titolare ed agisce autonomamente svolgendo a proprio rischio un'attività economica.

Infatti, per tutti gli atti compiuti nell'impresa, l'imprenditore individuale è

responsabile con il suo patrimonio personale.

Per iniziare l'attività in tale forma individuale è sufficiente avere una partita I.V.A. e l'iscrizione al registro delle imprese.

AJ-IMPRESE FAMILIARI

Tale istituto è specificamente regolato dall'art.230 *bis*² c.c. e presenta le seguenti caratteristiche:

>l'impresa viene gestita in forma individuale;

>il familiare effettivamente presta la sua attività:

>>in modo continuativo e prevalente rispetto alle altre attività eventualmente svolte all'esterno dell'impresa;

>>esclusivamente nell'impresa;

>>senza che sia configurabile alcun tipo di rapporto [ad esempio lavoro dipendente];

>l'attività dell'impresa è qualificata come commerciale.

Particolarità dell'impresa familiare:

- Il collaboratore ha diritto al mantenimento e a partecipare agli utili in base al lavoro effettivamente prestato;
- all'imprenditore spettano le decisioni di ordinaria amministrazione, mentre spettano alla maggioranza dei familiari quelle straordinarie, nonché l'impiego degli utili e degli incrementi, gli indirizzi produttivi e la cessazione dell'impresa;
- il collaboratore può inserirsi negli atti di straordinaria amministrazione [primo comma, art.230 bis cod. civ.];
- Il diritto di partecipazione è intrasferibile.

BJ-AZIENDE CONIUGALI

L'azienda coniugale, come l'impresa familiare, è considerata, sotto l'aspetto giuridico, come un'impresa individuale.

Per definire l'azienda coniugale si rimanda al diritto di famiglia in cui vengono disciplinati i rapporti patrimoniali tra i coniugi. I coniugi acquistano la qualità

di imprenditori perché gestiscono l'azienda e ne sono entrambi responsabili.

C]-ASSOCIAZIONI IN PARTECIPAZIONE

Con il contratto di associazione in partecipazione, l'associante [colui che ha l'impresa] attribuisce all'associato [colui che partecipa] una partecipazione agli utili della sua impresa o ad uno o a più affari verso il corrispettivo di un determinato apporto, che può essere di lavoro o di capitale.

1.3. SOCIETÀ COMMERCIALI

A]-SOCIETÀ SEMPLICE

Innanzitutto i creditori particolari del socio non possono agire sui beni sociali salvo che sugli utili o sulla quota liquidata del socio che risulta debitore [art. 2270 c.c.]³.

Tale principio discende dal fatto che nella società non si può utilizzare la quota sociale per scopi diversi senza il consenso degli altri soci [art. 2256 c.c.]⁴.

Al contrario i creditori sociali prima devono soddisfarsi sul patrimonio sociale e, in caso di insufficienza, sui beni particolari dei soci.

B]-SOCIETÀ IN NOME COLLETTIVO

L'art. 2291 c.c. prevede che *“nella società in nome collettivo tutti i soci rispondono solidalmente ed illimitatamente per le obbligazioni sociali”*.

Tale tipo di società gode di autonomia patrimoniale. Anche in questo caso vige il principio del divieto per i creditori particolari del socio di agire sui beni sociali. (art. 2305 c.c.)⁵.

Non è ammessa la ripartizione dei beni tra i soci prima di avere soddisfatto i creditori sociali. Il fallimento della società si estende ai soci che falliscono in proprio. Non è previsto un capitale minimo.

La forma del contratto di società può essere per atto pubblico o scrittura privata autenticata ed è depositato presso il registro delle imprese. Vi è l'obbligo del rendiconto annuale ai soci. Vige il patto di non concorrenza per

il socio nei confronti della società.

Le modifiche al contratto sociale sono possibili, salvo patto contrario, ma sono decise all'unanimità dai soci e pubblicate presso l'ufficio del registro delle imprese perché solo così sono opponibili a terzi.

CJ-SOCIETÁ IN ACCOMANDITA SEMPLICE

Vi sono soci con responsabilità illimitata e solidale per le obbligazioni sociali e con obbligo di conferimento che vengono definiti **accomandatari**.

Invece hanno obbligo di conferimento ma rispondono solo nei limiti del conferimento i soci **accomandanti**, in quanto esclusi dalla amministrazione della società.

Se partecipano alla amministrazione della società diventano illimitatamente responsabili.

Il socio accomandante ha il diritto al rendiconto annuale e può esercitare il controllo di legittimità.

DJ-SOCIETÁ PER AZIONI

E' una persona giuridica, in cui la garanzia patrimoniale ai creditori è data dal patrimonio sociale.

Art. 2325 c.c.: *“nella società per azioni per le obbligazioni sociali risponde soltanto la società con il suo patrimonio”*.

Le quote di partecipazione dei soci sono rappresentate da azioni.

Il socio non è responsabile verso terzi. Il fallimento della società non si estende al socio.

Deve essere versato capitale non inferiore ad Euro 120.000,00.

AZIONE: partecipazione sociale determinata in funzione del valore nominale; tutte le azioni di eguale importo, sono determinate sulla base dell'importo fissato nell'atto costitutivo.

Sono ammessi conferimenti in natura, ma in tal caso è necessaria una relazione di stima da parte di un esperto per verificare la congruità del valore del conferimento con le azioni.

Per costituire una società per azioni prima si procede alla sottoscrizione del capitale previsto e successivamente al versamento dei 3/10 del conferimento in denaro.

Art. 2342 c.c.: "...[2] *Alla sottoscrizione dell'atto costitutivo deve essere versato presso una banca almeno il 25% dei conferimenti in denaro o, nel caso di costituzione con atto unilaterale, l'intero ammontare ...*". I conferimenti in natura ed i crediti devono essere versati per intero.

La società per azioni si costituisce per atto pubblico con due atti distinti:

a) -STATUTO che detta le regole della organizzazione della società;

b) -ATTO COSTITUTIVO è invece la dichiarazione di voler costituire una società e contiene le modalità di costituzione.

Gli organi di una società per azioni sono:

»Assemblea degli azionisti – organo sovrano della società con ampi poteri deliberativi. Ordinaria/straordinaria. (art. 2364 c.c. e art. 2365 c.c.)⁶.

»Amministratori – sono incaricati della gestione sociale; ricoprono un ufficio con diritti e doveri stabiliti dalla legge e dall'atto costitutivo, lavorano nell'interesse esclusivo della società. Sono l'organo esecutivo delle delibere assembleari. Gestiscono l'attività sociale. Nel caso di più amministratori viene generalmente formato il Consiglio d'Amministrazione con un Presidente. Hanno potere di rappresentanza, rappresentanza generale, in quanto eventuali limiti non sono mai opponibili a terzi salvo la malafede degli stessi (art. 2384 c.c.)⁷.

Gli Amministratori vengono retribuiti a compenso fisso oppure a partecipazione agli utili. Hanno l'obbligo di conservare il patrimonio sociale ed in questo sono responsabili verso i creditori sociali se lo compromettono⁸.

Vengono nominati dall'assemblea.

»Collegio sindacale – ha autonomia rispetto all'assemblea.

I Sindaci sono irrevocabili salvo giusta causa accertata dall'autorità giudiziaria.

Hanno il controllo e la vigilanza sulla gestione sociale, ma sono nominati dall'assemblea.

Controllano l'attività svolta dagli amministratori nell'attività dell'impresa nel

suo complesso.

Art. 2403 c.c.: doveri del collegio sindacale;

Art. 2403 bis c.c.: poteri del collegio sindacale;

Art. 2409 bis c.c.: controllo contabile;

Art. 2421 c.c.: libri sociali obbligatori;

Art. 2423 c.c.: redazione del bilancio.

Le azioni possono essere [art. 2348 c.c.):

- ordinarie
- privilegiate nella ripartizione degli utili/ rimborso del capitale
- a voto limitato
- con prestazioni accessorie (Es. obbligo di prestazioni lavorative)
- a favore dei prestatori di lavoro
- di risparmio (solo se quotate in borsa)
- di godimento.

Le azioni in genere sono cedibili salvo che lo statuto sociale non imponga precisi limiti [clausole di gradimento/di prelazione].

Art. 2331 c.c.: con l'iscrizione nel registro delle imprese si acquisisce la personalità giuridica.

Prima di tale incombente vi è la responsabilità illimitata per coloro che hanno agito.

E]-SOCIETÁ IN ACCOMANDITA PER AZIONI

Si applicano tutte le disposizioni delle S.p.a. salvo quanto segue:

- la denominazione sociale è costituita dal nome di almeno uno dei soci accomandatari (con l'indicazione S.a.p.a.);
- l'atto costitutivo deve indicare i soci accomandanti e accomandatari;
- i soci accomandatari sono di diritto solo soci amministratori, senza limiti di tempo;
- i soci accomandanti diventano illimitatamente responsabili se si intromettono nell'amministrazione.

FJ-SOCIETÀ A RESPONSABILITÀ LIMITATA

Art. 2462 c.c.: “nella società a responsabilità limitata per le obbligazioni sociali risponde soltanto la società con il suo patrimonio”.

Le quote di partecipazione non possono essere rappresentate da azioni.

E' costituita per atto pubblico. Amministratori sono i soci. Per costituirsi deve avere un capitale non inferiore a Euro 10.000,00 sottoscritto e versato. E' ammesso il socio unico (art. 2462 c.c.)⁹. Ogni quota non può avere valore inferiore a Euro 1.

Secondo quanto stabilito dall'art. 2479 c.c. le quote sono trasferibili per atto tra vivi o anche per causa di morte salvo che l'atto costitutivo non lo vieti espressamente o non preveda una clausola di gradimento.

Gli organi di una s.r.l. sono:

»Assemblea dei soci – approva il bilancio, nomina gli amministratori ed i sindaci, approva le modifiche all'atto costitutivo;

»Consiglio di Amministrazione oppure amministratore unico;

»Collegio sindacale -è obbligatorio in certi casi, ovvero quando il capitale non è inferiore a quello minimo previsto per le società per azioni (Euro 120.000,00).

GJ-SOCIETÀ COOPERATIVE

Perseguono lo scopo di mutualità, ovvero quello di fornire ai soci beni o servizi o occasioni di lavoro a condizioni più vantaggiose di quelle che si otterrebbero sul mercato. Invece scopo delle imprese è conseguire profitti da ripartire.

Il capitale sociale può variare.

Si può anche avere la divisione degli utili tra i soci ma è un aspetto secondario, così come il rivolgere l'attività sociale a terzi.

L'atto costitutivo deve stabilire la percentuale massima degli utili da distribuire ai soci, mentre il resto viene destinato a fini mutualistici perseguiti dalla cooperativa.

Il numero dei soci non può essere inferiore a 9 altrimenti entro un anno deve

essere reintegrato pena lo scioglimento della cooperativa.

Art. 2545 *quater* prevede che almeno il 30% degli utili deve essere accantonato a riserva legale.

Art. 2512 c.c.: cooperative a mutualità prevalente¹⁰.

Art. 2518 c.c.: per le obbligazioni sociali risponde solo la cooperativa con il suo patrimonio.

In caso di scioglimento il patrimonio residuo deve essere devoluto a società cooperative di pubblica utilità.

Piccola Cooperativa [art. 21 della L. 266/97]: da 3 a 8 soci. Solo persone fisiche. Può essere amministrata direttamente dalla assemblea dei soci o da un Consiglio di Amministrazione che nomina a sua volta un Presidente che ha di conseguenza la rappresentanza legale. Risponde solo la società con il suo patrimonio.

Per questa forma di cooperativa la Riforma del diritto societario introdotta con D.Lgs. n. 6/2003 ha espressamente previsto la trasformazione in società cooperativa ex art. 2522 c.c. [*può essere costituita una società cooperativa da almeno tre soci quando i medesimi sono persone fisiche e la società adotta le norme della società a responsabilità limitata; nel caso di attività agricola possono essere soci anche le società semplici*"], entro il termine del 31 marzo 2005 [art.111septies disp. Att. C.c.].

H]-CONSORZI

I consorzi sono gruppi aziendali sorti per soddisfare in comune bisogni propri dei singoli componenti. Più imprenditori istituiscono una organizzazione comune per disciplinare o svolgere determinate fasi delle rispettive imprese [art. 2602 e seguenti c.c.]¹¹.

PARTE SECONDA

2.1. ENTI NON COMMERCIALI

AJ-ASSOCIAZIONI

Sono considerate associazioni tutte le forme di aggregazione che formano oggetto a sé organizzato per il perseguimento di scopi non di profitto. Il numero dei soci è variabile ed il rapporto associativo è aperto.

Lo scopo perseguito dagli associati non ha natura economica o almeno non direttamente economica, infatti le associazioni non distribuiscono utili, questo non toglie che le associazioni si possano proporre uno scopo economico.

Riconosciute: art. 14 e seguenti c.c., per acquistare la personalità giuridica deve essere costituita con atto pubblico notarile o disposta anche con testamento.

Deve avere uno statuto che indichi con precisione la denominazione, lo scopo, la sede, la legale rappresentanza, le assemblee, le modalità di funzionamento delle stesse, i diritti e gli obblighi degli associati [art.16 c.c.].

Non riconosciute: è la forma preferita per le attività di spettacolo perché più semplice da realizzare e meno onerosa da gestire¹².

E' una organizzazione di persone legate tra loro nel perseguimento di un fine non lucrativo di comune interesse specificato nell'atto costitutivo. Non sono richieste particolari formalità per la costituzione.

Naturalmente vi è la responsabilità personale e solidale delle persone che hanno agito per conto della associazione nei confronti dei terzi.

Gli organi indispensabili delle associazioni sono:

- Assemblea
- Amministratori

Altri organi che possono sussistere, pur non essendo obbligatori, sono:

- Consiglio direttivo
- Collegio dei revisori
- Collegio dei probiviri

Tra i libri sociali e contabili [non obbligatori per legge qualora l'associazione non svolga attività commerciale, ma che normalmente vengono tenuti per un obbligo nei confronti degli associati ed in relazione a quanto previsto nello statuto], vi sono il libro soci ed il libro delle assemblee.

Tutti i documenti e gli atti previsti dalle normative civilistiche e fiscali devono

necessariamente essere conservati presso la sede legale.

BJ-FONDAZIONI

Sono organizzazioni collettive formate da persone [amministratori] ed istituite da un fondatore unico o da un gruppo di fondatori mediante la devoluzione di beni vincolati al perseguimento di uno scopo di pubblica utilità, cui gli amministratori medesimi hanno il compito di attendere senza poterlo modificare, avvalendosi di mezzi cui è loro rimessa la scelta.

Ente senza finalità di lucro con una propria sorgente di reddito che deriva normalmente [ma non esclusivamente] da un PATRIMONIO. Questo ente ha il suo organo di governo ed usa le proprie risorse finanziarie per scopi educativi, culturali, religiosi, sociali o altri scopi di pubblica utilità, sia sostenendo persone ed associazioni, sia organizzando e gestendo direttamente i suoi programmi. Questa definizione, formulata dall'European Foundation Centre di Bruxelles, mette in luce i caratteri peculiari di una fondazione:

- è un ente dotato di reddito, cioè è l'unione di organizzazione e finanza, di lavoro e capitale, di persone e denaro;
- è un ente autonomo amministrativamente [è dotato di propri organi decisionali], finanziariamente [ha un proprio reddito] e giuridicamente [ha la personalità giuridica];
- è un ente perpetuo orientato al perseguimento di *uno scopo di pubblica utilità*, che può avvenire sia direttamente [FONDAZIONE OPERATIVA] che indirettamente [FONDAZIONE DI EROGAZIONE].

In particolare la **FONDAZIONE LIRICO-SINFONICA O MUSICALE**

Fondazione sorta dalla trasformazione degli enti lirico-sinfonici, già disciplinati dalla legge n. 800/1967, ad opera del decreto legislativo n. 367/1996 e successive modificazioni. Queste fondazioni, ai sensi di detto decreto, perseguono, senza scopo di lucro, la diffusione dell'arte musicale e per quanto di competenza la formazione professionale dei quadri artistici e l'educazione musicale della collettività; provvedono alla gestione dei teatri e realizzano spettacoli; possono svolgere attività commerciali ed accessorie.

Esse sono disciplinate dal D.Lgs. n. 367/1996 e dal codice civile solo per quanto non previsto dal decreto. A queste fondazioni possono partecipare soggetti privati, che concorrono alla formazione del patrimonio iniziale [nella misura complessivamente non superiore al 40 per cento del patrimonio stesso]. Sono organi della fondazione: il presidente [individuato nel sindaco del Comune nel quale ha sede la fondazione], il consiglio di amministrazione, il sovrintendente, il collegio dei revisori. Nel consiglio di amministrazione possono nominare un rappresentante i fondatori che, come singoli o cumulativamente, oltre ad un apporto al patrimonio, assicurano per almeno due anni consecutivi un apporto annuo non inferiore all'8% del totale dei finanziamenti pubblici erogati per la gestione dell'attività della fondazione. La permanenza nel consiglio dei rappresentanti dei fondatori privati è subordinata all'erogazione del contributo annuo alla gestione. In attesa di tale partecipazione di soggetti privati il consiglio di amministrazione delle medesime è nominato con decreto del Ministro per i beni e le attività culturali ed è formato dal presidente, da un componente designato dallo stesso Ministro, un componente designato dalla regione, due componenti designati dal sindaco, con eventuale modificazione dello statuto in conseguenza della partecipazione di soggetti privati alla fondazione, soggetta ad approvazione dell'autorità governativa.

Le fondazioni sono soggette a vigilanza governativa; la gestione finanziaria della fondazione è soggetta al controllo della Corte dei conti; possono avvalersi del patrocinio dell'Avvocatura dello Stato. Diversamente dalla fondazione di diritto comune ha obbligo della tenuta delle scritture contabili e di redazione del bilancio secondo le disposizioni previste per le società di capitali, anche quando la fondazione non esercita attività commerciale e, qualora eserciti attività commerciale, in caso di insolvenza, si applica la procedura di liquidazione coatta amministrativa con esclusione del fallimento.

La **fondazione ente lirico** beneficia di significative agevolazioni fiscali, esenzione d'imposta per i GRANT ricevuti [grant identifica ciascun contributo proveniente da una fondazione di erogazione o da un altro soggetto per il

perseguimento delle proprie finalità istituzionali, Sono quindi "grant" le borse di studio per studenti e ricercatori, così come il finanziamento di progetti di terzi o comunque realizzati da terzi] e per le attività commerciali strumentali poste in essere, e di rilevanti contributi pubblici [la fondazione infatti subentra nei diritti dell'ente trasformato, anche se con alcuni limiti]. Parimenti, è incentivato da agevolazioni fiscali l'ingresso dei privati nel patrimonio e la contribuzione alla gestione.

CJ-CIRCOLI E CLUB

Rientrano nella nozione civilistica di "associazione" prevista dal codice civile. I circoli ed i club possono liberamente costituirsi, in quanto gli accordi tra associati sono sufficienti a garantire la vita interna di un organismo volto al raggiungimento delle finalità non lucrative che intende perseguire.

I circoli ed i club hanno come patrimonio sociale (fondo comune) i contributi degli associati, proventi di manifestazioni, elargizioni varie e fonti di finanziamento esterne.

PARTE TERZA

3.1. ENTI NO PROFIT

AJ-PREMESSA

Non sono autonome figure giuridiche bensì una qualifica tipica di varie figure del diritto civile e del diritto tributario purché in presenza di precisi requisiti indicati dalla legge.

Il legislatore ha disciplinato in vario modo le forme di associazione non profit riconoscendo valore all'attività di solidarietà ed in modo da incentivarne la capacità di autofinanziamento per raggiungere le finalità istituzionali. Hanno quindi una legislazione fiscale più favorevole.

Per parlare di attività non profit vi deve essere l'assenza di finalità di conseguire un profitto. Il fatto che l'attività non abbia finalità lucrative non significa che l'attività non sia svolta in forma economica ovvero gestita con criteri di economicità, semplicemente le entrate sono dirette a coprire le uscite. E' ammesso che vi siano avanzi di gestione, ma tutte le risorse finanziarie devono essere investite in attività conformi all'oggetto sociale e non possono essere utilizzate per retribuire il lavoro o l'investimento dei soci. L'attività deve essere esercitata al fine di perseguire gli scopi ideali. Non possono esercitare attività commerciali se non in forma strumentale ed accessoria all'attività istituzionale.

Attività ammesse:

- vendite occasionali nelle campagne di sensibilizzazione
- somministrazione di alimenti in occasione di manifestazioni promosse per fini istituzionali
- vendita di beni con versamenti a titolo di liberi contributi
- prestazioni di servizi in conformità dei fini istituzionali, senza specifica organizzazione e verso il pagamento di corrispettivi che non eccedono i costi di diretta imputazione.

Il **D.Lgs. 04-12-1997, n. 460** "Riordino della disciplina tributaria degli enti non

commerciali e delle organizzazioni non lucrative di utilità sociale", [che tra l'altro istituisce le O.N.L.U.S.] ha previsto l'esenzione da qualsiasi forma di tassazione per quei corrispettivi percepiti specificatamente in relazione alle attività svolte in diretta attuazione degli scopi istituzionali nei confronti degli associati.

In particolare per poter utilizzare i sopramenzionati esoneri fiscali gli enti non commerciali devono rispettare le seguenti regole:

- è vietata l'assegnazione di utili, resti di gestione, distribuzione di fondi o di qualunque capitale tra i soci anche in modo indiretto;
- l'eleggibilità degli organi amministrativi dell'associazione è libera, con il principio del voto singolo e con la sovranità dell'assemblea dei soci. Deve essere data pubblicità alle convocazioni assembleari, alle delibere, ai bilanci ed ai rendiconti;
- tutti i soci hanno diritto di partecipare alla vita dell'associazione e devono presentare domanda che sarà ratificata dal Consiglio Direttivo. I soci maggiorenni hanno uguale diritto di voto per l'approvazione e le modifiche statutarie e dei regolamenti nonché per la nomina degli organi direttivi. Tutti i soci possono essere eletti nel Consiglio Direttivo, senza alcun tipo di esclusione;
- è esclusa la partecipazione temporanea all'associazione;
- annualmente deve essere redatto un bilancio preventivo ed un bilancio consuntivo che dovranno essere approvati dai soci secondo le modalità statutarie;
- deve avere un opportuno regolamento uniforme sia per le modalità associativo che per il diritto al voto;
- la quota sociale è trasmissibile, salvo i trasferimenti a causa di morte, e non potrà essere considerata una rivalutazione di essa;
- in caso di scioglimento dell'associazione, estinte le obbligazioni in essere, tutti i beni saranno devoluti per finalità di utilità generale o ad altre associazioni con finalità analoghe.

Qualora per un intero periodo di imposta, un ente non commerciale esercita

prevalentemente attività commerciale, come definita dal D.Lgs. n.460/1997, perde la propria qualifica di ente non commerciale e tutte le esenzioni fiscali ad essa collegate, pertanto avrà l'obbligo di ricomprendere tutti i beni del patrimonio complessivo nell'inventario fiscale entro 60 giorni.

BJ-IMPRESSE SOCIALI

L'impresa sociale [D.Lgs. 24-03-2006, n. 155 "Disciplina dell'impresa sociale, a norma della legge 13 giugno 2005, n. 118"] è un'organizzazione senza scopo di lucro che si dedica "in via stabile e principale" alla produzione di beni e servizi di utilità sociale e che da questa attività ottiene oltre il 70% dei suoi ricavi.

Possono acquisire la qualifica di impresa sociale tutte le organizzazioni private, comprese le società disciplinate nel libro V del codice civile, che esercitano in via stabile e principale un'attività economica di produzione o scambio di beni o servizi di utilità sociale, diretta a realizzare finalità di interesse generale [i settori sono tassativamente indicati dall'art. 2 del D.Lgs. n.155/2006].

La qualifica di "impresa sociale" è dunque successiva all'assunzione di un determinato status giuridico.

La costituzione di un'impresa sociale [che deve contenere questa locuzione nella propria denominazione] va espletata per atto pubblico.

CJ-ENTI ASSOCIATIVI

L'ente associativo viene qualificato preventivamente come "ente non commerciale", sulla base dell'oggetto principale dell'attività.

Secondo la Corte Costituzionale [sentenza n.467/1992] è insufficiente l'autoqualificazione basata sulla sola definizione statutaria: è necessario, pertanto, verificare esattamente le caratteristiche e la natura dell'ente associativo stesso, anche utilizzando criteri obiettivi.

La norma cardine di riferimento era l'art. 87 del D.P.R. 22 dicembre 1986 n. 917 "Approvazione del testo unico delle imposte sui redditi", laddove al

comma 1, lett. c), venivano definiti enti non commerciali "... *gli enti pubblici e privati, diversi dalle società, residenti nel territorio dello Stato, che non hanno per oggetto esclusivo o principale l'esercizio di attività commerciale*".

Il legislatore, con la **riforma del predetto T.U.I.R.**, ha apportato delle modifiche con il **D.Lgs. 12 dicembre 2003, n. 344** [a decorrere dai periodi di imposta che hanno inizio successivamente al 1° gennaio 2004], ed oggi la disciplina vigente è quella dettata dall'**art. 73** secondo cui: "... Sono soggetti all'imposta sul reddito delle società:

a) *le società per azioni e in accomandita per azioni, le società a responsabilità limitata, le società cooperative e le società di mutua assicurazione, nonché le società europee di cui al regolamento (CE) n. 2157/2001 e le società cooperative europee di cui al regolamento (CE) n. 1435/2003 residenti nel territorio dello Stato;*

b) *gli enti pubblici e privati diversi dalle società, nonché i trust, residenti nel territorio dello Stato, che hanno per oggetto esclusivo o principale l'esercizio di attività commerciali;*

c) *gli enti pubblici e privati diversi dalle società, nonché i trust, residenti nel territorio dello Stato, che non hanno per oggetto esclusivo o principale l'esercizio di attività commerciali;*

d) *le società e gli enti di ogni tipo, compresi i trust, con o senza personalità giuridica, non residenti nel territorio dello Stato ...".*

La odierna formulazione della norma, nelle lettere **b)** e **c)** è il frutto dell'ulteriore modifica apportata con la **Legge Finanziaria per il 2007** [Legge 27-12-2006, n. 296 "Disposizioni per la formazione del bilancio annuale e pluriennale dello Stato".

Il D.P.R. n.917/1986, anche nella stesura riformata, identifica alcune tipologie di enti associativi:

-associazioni "classiche";

-associazioni "privilegiate".

Tra le associazioni cosiddette "privilegiate" rientrano le associazioni politiche, sindacali e di categoria, religiose, assistenziali, culturali, sportive dilettantistiche, di formazione extrascolastica.

Tali categorie di associazioni non si considerano commerciali, con la conseguente applicabilità di un differente regime fiscale:

a) le attività svolte in diretta attuazione degli scopi istituzionali, effettuate verso pagamento di corrispettivi specifici, nei confronti degli iscritti, associati o partecipanti di altre associazioni che svolgono la medesima attività e che per legge, regolamento, atto costitutivo o statuto, fanno parte di un'unica organizzazione locale o nazionale degli associati, o partecipanti o tesserati delle rispettive organizzazioni nazionali;

b) la cessione, anche a terzi, di proprie pubblicazioni effettuate prevalentemente agli associati (anche se a titolo gratuito).

D]-ASSOCIAZIONI DI PROMOZIONE SOCIALE

La legge 7 dicembre 2000 n. 383, ha introdotto nel nostro ordinamento le "associazioni di promozione sociale".

In base alla normativa citata [art. 2] sono considerate associazioni di promozione sociale quegli enti che sono «*costituiti al fine di svolgere attività di utilità sociale a favore di associati o di terzi, senza finalità di lucro e nel pieno rispetto della libertà e dignità degli associati.*

Si considerano associazioni di promozione sociale:

-le associazioni riconosciute;

-le associazioni non riconosciute;

-i movimenti, i gruppi e i loro coordinamenti o federazioni.

Non sono invece considerate associazioni di promozione sociale:

-i partiti politici;

-le organizzazioni sindacali;

-le associazioni dei datori di lavoro;

-le associazioni professionali e di categoria;

-tutte le associazioni che hanno come finalità la tutela esclusiva di interessi economici degli associati;

-i circoli privati e le associazioni comunque denominate che, per l'ammissione degli associati, stabiliscono vincoli con riferimento alle condizioni economiche

e discriminazioni di qualsiasi natura o che prevedono il diritto di trasferimento, a qualsiasi titolo, della quota associativa oppure che collegano, in qualsiasi forma, la partecipazione all'associazione alla titolarità di azioni o quote di natura patrimoniale".

Le associazioni di promozione sociale per la realizzazione dei fini istituzionali possono avvalersi principalmente delle attività che i propri associati effettuano in forma volontaria, libera e gratuita. In ipotesi di particolare necessità, le stesse associazioni possono fruire di prestazioni rese nell'ambito del lavoro dipendente o autonomo anche se effettuate da propri associati.

L'atto costitutivo [nel quale va indicata anche la sede legale] deve essere redatto in forma scritta; nello statuto devono essere espressamente indicati la denominazione o l'oggetto sociale, l'attribuzione della rappresentanza legale, i criteri per l'ammissione e l'esclusione degli associati ed i loro diritti e obblighi, nonché le modalità di scioglimento dell'associazione. Deve, altresì, essere prevista l'elettività delle cariche associative [salvo deroghe espressamente concesse].

Inoltre, per garantire il rispetto del fine istituzionale, nello statuto dell'associazione devono essere stabiliti l'assenza di fini di lucro, la previsione che i proventi delle attività non possono, in nessun caso, essere distribuiti agli associati, nemmeno in forma indiretta, nonché i seguenti obblighi:

- a) reinvestire l'eventuale avanzo di gestione in attività istituzionali espressamente previste nello statuto;
- b) redigere rendiconti economico-finanziari secondo particolari modalità di approvazione da parte degli organi statutari;
- c) devolvere, a fini di utilità sociale, il patrimonio residuo nelle ipotesi di scioglimento, cessazione o estinzione, dopo la liquidazione.

Per le obbligazioni assunte dalle persone che rappresentano l'associazione di promozione sociale i terzi creditori devono far valere i loro diritti sul patrimonio dell'associazione medesima e, solo in via sussidiaria, possono rivalersi nei confronti delle persone che hanno agito in nome e per conto dell'associazione.

Le associazioni di promozione sociale a carattere nazionale [vale a dire

quelle che svolgono attività in almeno 5 regioni ed in almeno 20 province del territorio nazionale] in possesso dei requisiti di legge, costituite ed operanti da almeno un anno, possono iscriversi nel registro nazionale istituito presso la Presidenza del Consiglio dei Ministri - dipartimento per gli affari sociali. In tale registro devono risultare l'atto costitutivo, lo statuto, la sede dell'associazione e l'ambito territoriale di attività, le loro eventuali modificazioni, nonché le deliberazioni di scioglimento.

L'iscrizione al Registro rappresenta un passaggio indispensabile per potere stipulare convenzioni con l'ente pubblico e potere usufruire dei benefici previsti dalla legge.

Un apposito regolamento [Decreto del Ministero del Lavoro del 14 novembre 2001, n. 471] disciplina le iscrizioni e le cancellazioni delle associazioni di promozione sociale nel registro nazionale.

A loro volta le Regioni e le Province fissano i requisiti per accedere ai rispettivi registri delle associazioni di promozione sociale.

E]-O.N.L.U.S.

Le Organizzazioni Non Lucrative di Utilità Sociale, devono essere rivolte a persone che si trovino in situazioni di svantaggio culturale, sociale, familiare, fisico e psichico.

Sarebbe difficile giustificare una O.N.L.U.S. per l'attività artistica, in realtà la legge parte dalla presunzione che l'attività svolta sia di utilità sociale solo allorquando l'amministrazione dello Stato eroghi alla stessa contributi e sovvenzioni.

Si distingue tra:

- solidarietà necessaria attività il cui esercizio determina la qualifica di O.N.L.U.S. solo se si rivolge a soggetti "svantaggiati";
- solidarietà implicita quando è implicita nella natura della attività esercitata;
- solidarietà presunta la natura stessa della O.N.L.U.S. ne determina la qualificazione come tale [es. associazioni di volontariato, organizzazioni non

governative].

La differenza tra O.N.L.U.S. ed enti non commerciali è data dal fatto che le O.N.L.U.S. hanno una esclusiva destinazione delle utilità prodotte dalla loro attività e esclusive finalità di solidarietà sociale per la soddisfazione di bisogni di soggetti esterni all'ente, mentre per gli enti non commerciali la destinazione delle utilità non è esclusiva, la loro attività soddisfa i bisogni dei soci.

Per tale ragione non possono essere O.N.L.U.S.: gli enti pubblici, le società commerciali diverse dalle cooperative, le fondazioni bancarie, partiti, movimenti politici, organizzazioni sindacali, associazioni di datori di lavoro, associazioni di categoria.

Possono diventare O.N.L.U.S. le associazioni, i comitati, le fondazioni, le cooperative gli enti privati.

I settori di attività sono:

- assistenza sociale e sanitaria;
- tutela e sviluppo del lavoro artistico;
- promozione della cultura e dell'arte;
- beneficenza;
- tutela e sviluppo della natura e salvaguardia dell'ambiente;
- istruzione;
- formazione;
- tutela e sviluppo dei diritti civili;
- sport dilettantistico;
- ricerca scientifica di particolare interesse sociale.

Vi sono però dei vincoli da rispettare:

- esclusivo perseguimento di finalità di solidarietà sociale;
- non sono ammesse diverse attività se non direttamente connesse;
- divieto di distribuzione/divisione degli utili;
- gli utili devono essere utilizzati per realizzare le finalità istituzionali;
- in caso di scioglimento il patrimonio deve essere devoluto ad altre O.N.L.U.S.;
- obbligo di redigere il bilancio ed il rendiconto annuale;

- diritto di voto per tutti i soci;
- uso della dicitura O.N.L.U.S. nella denominazione ed in tutte le comunicazioni;
- precisa determinazione delle modalità di remunerazione degli amministratori, dei dipendenti e collaboratori [al massimo il 20% in più di quanto previsto da eventuali C.C.N.L.].

I proventi derivanti da attività commerciali, anche occasionali, svolte in conformità ed accessorie ai fini istituzionali, sono esclusi dalle imposte sui redditi, in particolare le somme raccolte mediante sottoscrizione pubblica, proventi derivanti da offerte occasionali di beni in concomitanza di manifestazioni o campagne di sensibilizzazione. L'esclusione opera anche in caso di spettacoli, concerti, esibizioni, mostre.

Le O.N.L.U.S. possono quindi autofinanziarsi mediante attività connesse a quelle istituzionali con caratteristiche lucrative, ma le attività connesse non devono essere prevalenti ed i proventi non devono superare il 66% delle spese complessive. I proventi derivanti dalle attività connesse non formano reddito imponibile.

Per attività connesse si intende la vendita di depliant, gadget, magliette o altri oggetti di modico valore.

F]-ORGANIZZAZIONI DI VOLONTARIATO

L'attività delle organizzazioni di volontariato è regolamentata dalla **Legge 11-08-1991, n. 266** Legge-quadro sul volontariato e dal Regolamento sulla partecipazione delle associazioni di volontariato nelle attività di protezione civile, con il D.P.R. 21 settembre 1994, n. 613, che ha introdotto nell'ordinamento legislativo italiano le prime norme dirette all'individuazione delle attività di volontariato e delle organizzazioni che le pongono in essere.

In particolare, l'art. 2 definisce attività di volontariato quella prestata dagli aderenti in modo personale, spontaneo, gratuito, senza fini di lucro anche indiretto ed esclusivamente per fini di solidarietà.

Le organizzazioni di volontariato possono assumere la forma giuridica ritenuta

più adeguata al perseguimento dei loro fini, purché compatibile con lo scopo solidaristico [sono perciò escluse le organizzazioni costituite in forma societaria, considerato il disposto dell'art. 2247 c.c. che prevede come finalità essenziale del contratto di società *"l'esercizio in comune di un'attività economica allo scopo di dividerne gli utili"*. Sono pertanto escluse anche le società cooperative].

Nell'atto costitutivo o nello statuto delle organizzazioni di volontariato, oltre agli elementi richiesti dal codice civile, devono essere previsti:

>>il fine solidaristico;

>>l'assenza di fini di lucro;

>>la struttura aperta;

>>la elettività e gratuità delle cariche associative;

>>la gratuità delle prestazioni fornite dagli aderenti [che hanno diritto al solo rimborso delle spese effettivamente sostenute];

>>i criteri di ammissione e di esclusione degli aderenti ed i loro obblighi e diritti;

>>l'obbligo di formazione del bilancio, dal quale devono risultare i beni ed i contributi o lasciti ricevuti;

>>le modalità di approvazione del bilancio da parte dell'assemblea degli aderenti.

Formalmente le organizzazioni di volontariato devono essere iscritte negli appositi registri regionali e l'iscrizione è condizione necessaria per accedere ai contributi pubblici, per stipulare le convenzioni e per godere dei benefici fiscali previsti dalla legge 266/1991.

Le organizzazioni di volontariato sono qualificate automaticamente O.N.L.U.S..

G]-ENTI ECCLESIASTICI

Gli enti religiosi ed ecclesiastici hanno per definizione finalità di religione e culto di assistenza, beneficenza, istruzione, educazione a scopi eminentemente religiosi, caritativi, missionari, etc. [**Legge 20-05-1985, n. 222**

“Disposizioni sugli enti e beni ecclesiastici in Italia e per il sostentamento del clero cattolico in servizio nelle diocesi”].

Rientrano negli enti ecclesiastici e religiosi: parrocchie, ordini, congregazioni, compagnie, associazioni religiose, istituti secolari, associazioni e gruppi di laici, oratori, istituti scolastici, etc.

La legge n.222/1985 regola in maniera specifica le singole categorie di “enti ecclesiastici”.

Tra gli enti ecclesiastici, oltre a quelli appartenenti alla chiesa cattolica, rientrano anche le istituzioni espresse dalle altre confessioni religiose che hanno stipulato intese con lo Stato italiano, in attuazione dell'art. 8 della Costituzione.

Tutti questi soggetti possono trovarsi nella condizione di effettuare manifestazioni di spettacolo e di intrattenimento.

Il riconoscimento civile degli enti “canonici” li rende soggetti giuridici nell'ordinamento italiano, e vengono fiscalmente considerati “enti non commerciali” alle cui disposizioni sottostanno.

Questi enti possono fruire, limitatamente alle attività svolte nell'esclusivo perseguimento di finalità di solidarietà sociale nei settori indicati dall'art. 10 del D.Lgs. n.460/97¹⁴, del regime fiscale proprio delle O.N.L.U.S., a condizione che sia inviata apposita comunicazione all'anagrafe O.N.L.U.S., che sia tenuta una contabilità separata e che siano rispettati i requisiti statuari e i vincoli sostanziali imposti dalla legge.

H]-ENTI LIRICI E MUSICALI

Il decreto legislativo **D.Lgs. 29-06-1996, n. 367** [G.U. 11-07-1996, n. 161, Serie Generale]

ha disposto la trasformazione in fondazioni degli enti che operano nel settore musicale. Gli enti lirici sono quindi giuridicamente inquadrati come “fondazioni” di diritto privato e rientrano fiscalmente tra gli “enti non commerciali”, perseguendo, senza scopo di lucro, la diffusione dell'arte musicale, potendo così accedere al fondo unico per lo spettacolo, i cui

criteri di ripartizione vengono determinati con decreto del Ministero per i Beni e le attività culturali.

Il D.Lgs. n.367/96 dispone che, per quanto riguarda l'attività di fatto svolta, oltre alle attività istituzionali [gestione di teatri, spettacoli lirici, di balletto e concerti], gli enti possono svolgere, in conformità degli scopi istituzionali, attività commerciali ed accessorie.

I]-ALTRI ENTI NON PROFIT

Rientrano negli enti non profit anche i seguenti soggetti:

- organizzazioni non governative, finalizzate alla cooperazione con i paesi in via di sviluppo ;
- cooperative sociali, finalizzate alla promozione umana e all'integrazione sociale dei cittadini;
- associazioni di volontariato sanitarie, finalizzate a concorrere al conseguimento dei fini istituzionali del servizio sanitario nazionale;
- associazioni di volontariato nel settore della protezione civile, finalizzate ad offrire volontariamente l'operato degli associati per i servizi di soccorso e di protezione civile;
- enti per la formazione professionale, finalizzati ad attività formative e di inserimento sociale;
- organizzazioni operanti nel campo delle adozioni internazionali, finalizzate allo svolgimento di pratiche per l'adozione di minori stranieri;
- associazioni a tutela dell'handicap, finalizzate all'assistenza, integrazione sociale e diritti delle persone diversamente abili;
- associazioni non profit nel settore della radiodiffusione, finalizzate a realizzare un servizio di radiodiffusione a carattere culturale, etnico, politico e religioso.

NOTE

¹ART.2555 c.c.: *L'azienda è il complesso dei beni organizzati dall'imprenditore per l'esercizio*

dell'impresa.

²ART. 230 bis c.c.: [1] Salvo che sia configurabile un diverso rapporto, il familiare che presta in modo continuativo la sua attività di lavoro nella famiglia o nell'impresa familiare ha diritto al mantenimento secondo la condizione patrimoniale della famiglia e partecipa agli utili dell'impresa familiare ed ai beni acquistati con essi nonché agli incrementi dell'azienda, anche in ordine all'avviamento, in proporzione alla quantità e qualità del lavoro prestato. Le decisioni concernenti l'impiego degli utili e degli incrementi nonché quelli inerenti alla gestione straordinaria, agli indirizzi produttivi e alla cessazione dell'impresa sono adottate, a maggioranza, dai familiari che partecipano all'impresa stessa. I familiari partecipanti alla impresa che non hanno la piena capacità di agire sono rappresentati nel voto da chi esercita la potestà su di essi.

³ART.2270 c.c.: Il creditore particolare del socio, finché dura la società, può far valere i suoi diritti sugli utili spettanti al debitore e compiere atti conservativi sulla quota spettante a quest'ultimo nella liquidazione. [2]se gli altri beni del debitore sono insufficienti a soddisfare i suoi crediti, il creditore particolare del socio può inoltre chiedere in ogni tempo la liquidazione della quota del suo debitore. La quota deve essere liquidata entro tre mesi dalla domanda, salvo che sia deliberato lo scioglimento della società.

⁴ART.2256 c.c.: Il socio non può servirsi, senza il consenso degli altri soci, delle cose appartenenti al patrimonio sociale per fini estranei a quelli della società.

⁵ART. 2305 c.c.: Il creditore particolare del socio, finché dura la società, non può chiedere la liquidazione della quota del socio debitore.

⁶ART.2364 c.c. (assemblea ordinaria nelle società prive di consiglio di sorveglianza);

ART. 2364 bis c.c. (assemblea ordinaria nelle società con consiglio di sorveglianza);

ART. 2365 c.c. (assemblea straordinaria).

⁷ART. 2384 c.c.: Il potere di rappresentanza attribuito agli amministratori dalla statuto o dalla deliberazione di nomina è generale. [2] Le limitazioni ai poteri degli amministratori che

risultano dallo statuto o da una decisione degli organi competenti non sono opponibili ai terzi, anche se pubblicate, salvo che si provi che questi abbiano intenzionalmente agito a danno della società.

⁸ART. 2392 c.c.

⁹ART. 2462 c.c.: ... [2] In caso di insolvenza della società, per le obbligazioni sociali sorte nel periodo in cui l'intera partecipazione è appartenuta ad una sola persona, questa risponde illimitatamente quando i conferimenti non siano stati effettuati secondo quanto previsto dall'articolo 2464, o fin quando non sia stata attuata la pubblicità prescritta dall'articolo 2470.

¹⁰ART. 2512 c.c.: Sono società cooperative a mutualità prevalente, in ragione del tipo di scambio mutualistico, quelle che: 1)svolgono la loro attività prevalentemente i favore dei soci, consumatori o utenti di beni o servizi; 2)si avvalgono prevalentemente, nello svolgimento della loro attività, delle prestazioni lavorative dei soci; 3)si avvalgono prevalentemente, nello svolgimento della loro attività, degli apporti di beni o servizi da parte dei soci.

¹¹ART. 2602 c.c.: Con il contratto di consorzio più imprenditori istituiscono una organizzazione comune per la disciplina o per lo svolgimento di determinate fasi delle rispettive imprese. [2] Il contratto di cui al precedente comma è regolato dalle norme seguenti, salve le diverse disposizioni delle leggi speciali.

¹²ART. 36 c.c.: L'ordinamento interno e l'amministrazione delle associazioni non riconosciute come persone giuridiche sono regolati dagli accordi degli associati. [2] Le dette associazioni possono stare in giudizio nella persona di coloro ai quali, secondo questi accordi, è conferita la presidenza o la direzione.

¹³ART. 2 D.Lgs. n.155/06: Si considerano beni e servizi di utilità sociale quelli prodotti o scambiati nei seguenti settori:

a) assistenza sociale, ai sensi della legge 8 novembre 2000, n. 328, recante legge quadro per la realizzazione del sistema integrato di interventi e servizi sociali;

b) assistenza sanitaria, per l'erogazione delle prestazioni di cui al decreto del Presidente del

Consiglio dei Ministri in data 29 novembre 2001, recante «Definizione dei livelli essenziali di assistenza», e successive modificazioni, pubblicato nel supplemento ordinario alla Gazzetta Ufficiale n. 33 dell'8 febbraio 2002;

c) assistenza socio-sanitaria, ai sensi del decreto del Presidente del Consiglio dei Ministri in data 14 febbraio 2001, recante «Atto di indirizzo e coordinamento in materia di prestazioni socio-sanitarie», pubblicato nella Gazzetta Ufficiale n. 129 del 6 giugno 2001;

d) educazione, istruzione e formazione, ai sensi della legge 28 marzo 2003, n. 53, recante delega al Governo per la definizione delle norme generali sull'istruzione e dei livelli essenziali delle prestazioni in materia di istruzione e formazione professionale;

e) tutela dell'ambiente e dell'ecosistema, ai sensi della legge 15 dicembre 2004, n. 308, recante delega al Governo per il riordino, il coordinamento e l'integrazione della legislazione in materia ambientale e misure di diretta applicazione, con esclusione delle attività, esercitate abitualmente, di raccolta e riciclaggio dei rifiuti urbani, speciali e pericolosi;

f) valorizzazione del patrimonio culturale, ai sensi del Codice dei beni culturali e del paesaggio, di cui al decreto legislativo 22 gennaio 2004, n. 42;

g) turismo sociale, di cui all'articolo 7, comma 10, della legge 29 marzo 2001, n. 135, recante riforma della legislazione nazionale del turismo;

h) formazione universitaria e post-universitaria;

i) ricerca ed erogazione di servizi culturali;

l) formazione extra-scolastica, finalizzata alla prevenzione della dispersione scolastica ed al successo scolastico e formativo;

m) servizi strumentali alle imprese sociali, resi da enti composti in misura superiore al settanta per cento da organizzazioni che esercitano un'impresa sociale.

[2] Indipendentemente dall'esercizio della attività di impresa nei settori di cui al comma 1, possono acquisire la qualifica di impresa sociale le organizzazioni che esercitano attività di impresa, al fine dell'inserimento lavorativo di soggetti che siano:

a) lavoratori svantaggiati ai sensi dell'articolo 2, primo paragrafo 1, lettera f), punti i), ix) e x), del regolamento (CE) n. 2204/2002 della Commissione, 5 dicembre 2002, della Commissione relativo all'applicazione degli articoli 87 e 88 del trattato CE agli aiuti di Stato a favore dell'occupazione;

b) lavoratori disabili ai sensi dell'articolo 2, primo paragrafo 1, lettera g), del citato regolamento (CE) n. 2204/2002.

¹⁴ART. 10 D.Lgs. 460/97: Sono organizzazioni non lucrative di utilità sociale (O.N.L.U.S.) le associazioni, i comitati, le fondazioni, le società cooperative e gli altri enti di carattere privato, con o senza personalità giuridica, i cui statuti o atti costitutivi, redatti nella forma dell'atto pubblico o della scrittura privata autenticata o registrata, prevedono espressamente:

a) lo svolgimento di attività in uno o più dei seguenti settori:

1) assistenza sociale e socio-sanitaria;

2) assistenza sanitaria;

3) beneficenza;

4) istruzione;

5) formazione;

6) sport dilettantistico;

7) tutela, promozione e valorizzazione delle cose d'interesse artistico e storico di cui alla legge 1° giugno 1939, n. 1089, ivi comprese le biblioteche e i beni di cui al decreto del Presidente della Repubblica 30 settembre 1963, n. 1409;

8) tutela e valorizzazione della natura e dell'ambiente, con esclusione dell'attività, esercitata abitualmente, di raccolta e riciclaggio dei rifiuti urbani, speciali e pericolosi di cui all'articolo 7 del decreto legislativo 5 febbraio 1997, n. 22;

9) promozione della cultura e dell'arte;

10) tutela dei diritti civili;

11) ricerca scientifica di particolare interesse sociale svolta direttamente da fondazioni ovvero da esse affidata ad università, enti di ricerca ed altre fondazioni che la svolgono direttamente, in ambiti e secondo modalità da definire con apposito regolamento governativo emanato ai sensi dell'articolo 17 della legge 23 agosto 1988, n. 400 [...].

CAPITOLO TERZO

LA TUTELA DEGLI ARTISTI INTERPRETI E DEGLI ARTISTI ESECUTORI

- 1.1.** Il Decreto Legislativo N.68/2003: Recepimento della Normativa CE
- 1.2.** L'artista interprete e l'artista esecutore
- 1.3.** Il diritto morale dell'artista
- 1.4.** Il diritto all'equo compenso sulla riproduzione ad uso personale

CAPITOLO TERZO

LA TUTELA DEGLI ARTISTI INTERPRETI E DEGLI ARTISTI ESECUTORI

1.1. IL DECRETO LEGISLATIVO N.68/2003: RECEPIMENTO DELLA NORMATIVA CE

Con il Decreto Legislativo n. 68 del 9 aprile 2003, entrato in vigore il 29 aprile, il legislatore ha recepito quanto disposto dall'art. 30 della legge comunitaria 2001 [legge 1 marzo 2002 n. 39] in ordine all'attuazione della Direttiva 2001/29/CE sull'*armonizzazione di taluni aspetti del diritto d'autore e dei diritti connessi nella società dell'informazione*.

Occorreva infatti, dato l'inarrestabile e continuo evolversi delle tecnologie digitali, adeguare e rendere coerente la normativa di settore alle nuove utilità offerte dalla moderna società dell'informazione [1].

Tra gli adeguamenti normativi introdotti dal citato D. Lgs. n. 68/2003 nell'impianto normativo di base, costituito dalla legge n. 633 del 22 aprile 1941 - tramite integrazione e coordinamento delle cinque precedenti leggi in materia di diritto d'autore e di diritti connessi [2] - vi è la protezione accordata agli "*artisti interpreti*" e agli "*artisti esecutori*", secondo la nuova espressione introdotta nel così novellato Capo III, del Titolo II della legge [art. 80 - 85 quinquies], ad iniziare dalla rubrica, reintitolata "*Diritti degli artisti interpreti e degli artisti esecutori*".

Tali soggetti avevano già trovato una pressoché compiuta protezione con il D. Lgs. n. 685 del 16 novembre 1994, ma rimanevano insufficienze e zone d'ombra concettuali avvertite già dalla dottrina e poi dal legislatore comunitario, che imponevano un più "*alto livello di protezione*" [3].

Il D. Lgs. n. 68/2003 ha introdotto importanti definizioni inerenti i diritti riconosciuti agli autori, chiarificandone la portata ed estendendole agli artisti ed esecutori; si rilevano in primo luogo le nuove definizioni insite nell'espressione "*riproduzione, comunicazione o messa a disposizione del pubblico*", con le relative "*eccezioni e limitazioni*".

1.2. L'ARTISTA INTERPRETE E L'ARTISTA ESECUTORE

Secondo la **nuova formulazione dell'art. 80**, il comma 1 reca la seguente norma definitoria:

"Si considerano artisti interpreti ed artisti esecutori gli attori, i cantanti, i musicisti, i ballerini e le altre persone che rappresentano, cantano, recitano, declamano o eseguono in qualunque modo opere dell'ingegno, siano esse tutelate o di dominio pubblico"

La definizione si completa con l'**art. 82**, in quanto estesa, agli effetti delle disposizioni che precedono, a coloro che sostengono nell'opera o composizione drammatica o musicale, una parte di notevole importanza artistica, anche se di artista esecutore comprimario; ai direttori d'orchestra e del coro; ai complessi orchestrali o corali che eseguano un'opera di valore artistico non di semplice accompagnamento.

L'attuale formulazione delle richiamate norme resta identica a quella previgente, data dal D. Lgs. n.685/1994; invece, per quanto riguarda il comma 2 dell'art. 80, si rileva l'elencazione dei diritti degli artisti interpreti ed esecutori con le modifiche introdotte dal D. Lgs. n.68/2003, che si riportano di seguito sottolineate per un'immediata evidenza. Gli artisti interpreti e gli artisti esecutori hanno, indipendentemente dalla retribuzione loro spettante per le prestazioni artistiche dal vivo, il diritto esclusivo [4] di:

- autorizzare la fissazione delle prestazioni artistiche;
- autorizzare la riproduzione di dette fissazioni, diretta o indiretta, temporanea o permanente, in qualunque modo o forma, in tutto o in parte;
- autorizzare la comunicazione al pubblico, in qualsiasi forma e modo, ivi compresa la messa a disposizione del pubblico in maniera tale che ciascuno possa avervi accesso dal luogo e nel momento scelti individualmente, delle proprie prestazioni artistiche, nonché la loro diffusione via etere e comunicazione via satellite [a meno che le prestazioni siano rese in funzione di una loro radio o siano già oggetto di una fissazione utilizzata per la diffusione].

Se la fissazione consiste in un supporto fonografico e sia utilizzata a scopo di lucro viene riconosciuto il compenso di cui all'art. 73; qualora non sia utilizzata

a scopo di lucro viene riconosciuto l'equo compenso di cui all'art. 73-bis;

-autorizzare la messa a disposizione del pubblico in maniera tale che ciascuno possa avervi accesso dal luogo e nel momento scelti individualmente, delle fissazioni delle proprie prestazioni artistiche e delle relative riproduzioni;

-autorizzare la distribuzione delle fissazioni delle loro prestazioni;

-autorizzare il noleggio o il prestito delle fissazioni delle loro riproduzioni artistiche.

Anche nel caso in cui l'artista abbia ceduto, ad un produttore di fonogrammi o di opere audiovisive, il diritto di autorizzare il noleggio, egli conserva il diritto ad un'equa remunerazione per il noleggio concluso dal produttore con terzi;

-autorizzare la ritrasmissione via cavo, secondo quanto dispone l'art. 85 bis, delle emissioni di radiodiffusioni; tale autorizzazione può essere concessa tramite contratto tra i titolari dei diritti d'autore, i titolari dei diritti connessi e i cablodistributori [art. 110 bis].

Viene aggiunto un terzo e conclusivo comma, all'art. 80, con la precisazione che i diritti di comunicazione al pubblico non si esauriscono con alcun atto di comunicazione, anche ove si trattasse di messa a disposizione al pubblico.

La *ratio* della normativa risiede nella considerazione che l'artista deve essere tutelato nell'eventualità - che diventa certezza con le nuove possibilità di riproduzione date dalle nuove tecnologie digitali - che la sua prestazione possa formare oggetto di utilizzazioni economiche ulteriori non previste dal contratto di scrittura artistica o in difformità alle previsioni contrattuali.

La prestazione artistica, in quanto fissata su un supporto materiale che ne consenta la diffusione e la riproduzione, diventa oggetto di fruizione senza limiti da parte di una platea ulteriore rispetto a quella che ne ha godimento immediato e diretto: il lavoro dell'artista risulterebbe allora sottoremunerato, e l'intermediario della diffusione e della riproduzione si approprierebbe ingiustamente del valore aggiunto dato dalla ripetizione della prestazione artistica.

Da qui l'esigenza di assicurare non un mero diritto al compenso in favore dell'artista interprete o esecutore, ma, più giustamente, un **diritto esclusivo**

all'autorizzazione delle fissazioni e delle riproduzioni della propria interpretazione ed esecuzione.

Tale diritto esclusivo, che si manifesta nelle elencate ipotesi di autorizzazione preventiva, **è assoluto ed esperibile erga omnes**, ma esercitabile *in primis* nei confronti del datore di lavoro che volesse sfruttare la prestazione artistica al di là dei limiti dell'oggetto e della finalità del contratto di scrittura artistica.

Per quanto riguarda il **diritto di noleggio, di fissazione, riproduzione, radiodiffusione e distribuzione**, l'art. 84, nell'invariata formulazione [5], mitiga il rigore dell'art. 80 comma 2 lett. f) specificando che, salva diversa volontà delle parti, tali diritti *si presumono ceduti contestualmente* alla stipulazione di un contratto per la produzione di un'opera cinematografica o audiovisiva o sequenza di immagini in movimento.

La previsione risolve le incongruenze e i potenziali conflitti con gli autori che si presentavano nelle negoziazioni con le imprese culturali e di spettacolo a causa delle precedenti innovazioni legislative che avevano posto sullo stesso piano i diritti degli autori e i diritti degli artisti per determinate utilizzazioni [e che costringevano gli autori e le imprese loro aventi causa a prevedere con attenzione i diritti degli artisti ai quali erano affidate l'interpretazione o l'esecuzione delle opere protette] ristabilendo un equilibrio in favore degli autori e della libera circolazione delle loro opere che era proprio dei principi tradizionali sottesi alla legge del 1941.

Il D. Lgs. n.68/2003 non incide in questa previsione, vigente dal 1997, riconoscendo quindi, implicitamente, che una diversa previsione non potrebbe che costituire un intralcio alla circolazione delle opere dell'ingegno, con pregiudizio delle ragioni dello spettacolo, dell'arte e della cultura.

Del resto, la legge riconosce comunque all'artista interprete o esecutore, che abbia sostenuto una parte di notevole importanza artistica, il diritto ad un **equo compenso**, inderogabile e irrinunciabile, quale corrispettivo per le ulteriori utilizzazioni economiche della propria prestazione artistica, a carico degli organismi di emissione [art. 84 comma 2].

Ma anche per qualsiasi utilizzazione di opere cinematografiche o assimilate diversa da quella prevista dal comma 2 dell'art. 80 lett. f) spetta, in ogni caso,

all'artista interprete o esecutore l'equo compenso, da parte di coloro che esercitano i diritti di sfruttamento, per ogni distinta utilizzazione [art. 84 comma 3].

Si deve rilevare che la presunzione di cessione è stata espressa relativamente alla produzione di un'opera cinematografica o audiovisiva o sequenza di immagini in movimento, mentre per l'equo compenso si fa riferimento alla sola opera cinematografica o assimilata.

Sembrerebbe, quindi, che l'equo compenso non spetti all'artista interprete o esecutore per le opere audiovisive, o sequenze di immagini in movimento, diverse dalle opere cinematografiche o assimilate.

A fronte di questa possibile interpretazione e conseguente disparità di trattamento il nuovo Decreto Legislativo n.68/2003 avrebbe potuto apportare modifiche chiarificatrici.

La presunzione di cessione dei diritti di utilizzazione economica al produttore di opere cinematografiche e assimilate giustifica anche quanto stabilito dal già richiamato art. 80 comma 2 alla lettera f), sulla conservazione del diritto dell'artista, interprete o esecutore, ad un'equa remunerazione in caso di cessione dei diritti di utilizzazione economica al produttore di fonogrammi o di opere cinematografiche o audiovisive o di sequenze di immagini in movimento, a pena di nullità di ogni diversa previsione pattizia. In questo caso l'equa remunerazione spetta non solo agli attori e a coloro che sostengono una parte di notevole importanza, ma anche ai cantanti, ai ballerini e ai musicisti. La norma dispone infine che la misura della remunerazione viene concordata tra l'I.M.A.I.E. -Istituto Mutualistico Artisti Interpreti Esecutori- e le associazioni sindacali competenti della Confederazione degli industriali; in caso di mancato accordo il compenso viene stabilito con la procedura di cui all'art. 4 del decreto legislativo luogotenenziale 20 luglio 1945 n. 440 [6].

1.3. IL DIRITTO MORALE DELL'ARTISTA

Oltre ai diritti patrimoniali vengono riconosciuti agli artisti interpreti ed

esecutori anche i diritti morali sull'opera eseguita o interpretata, limitatamente al diritto, personale e imprescrittibile, di opporsi alla comunicazione al pubblico o alla riproduzione della loro recitazione, rappresentazione o esecuzione che possa essere di pregiudizio al loro onore o alla loro reputazione [art. 81].

La limitazione al diritto all'onore e alla reputazione, senza considerare il diritto al rispetto all'integrale o decorosa stesura della prestazione artistica, si giustifica considerando l'esigenza di non pregiudicare i diritti e gli interessi dell'autore alla riproduzione e alla diffusione dell'opera [restando ovviamente a questo il potere di azionare la protezione del diritto morale in tutta la sua ampiezza].

Resta invariata anche la formulazione dell'**art. 85** sulla **durata dei diritti patrimoniali** riconosciuti agli artisti esecutori e interpreti, **già fissata a 50 anni** [7].

Secondo l'art. 81 gli artisti di cui agli art.li 80 e 82 hanno il diritto di opporsi alla comunicazione al pubblico, alla riproduzione della recitazione, rappresentazione ed esecuzione, considerate di pregiudizio al loro onore o alla loro reputazione.

La valutazione del pregiudizio è rimessa alla prudente valutazione del Giudice, che dovrà aver riguardo anche dei diritti dell'autore dell'opera, dell'imprenditore dello spettacolo ed anche del pubblico.

L'art. 83 è stato invece parzialmente modificato per le integrazioni conseguenti ai nuovi concetti di "*comunicazione al pubblico*" e di "*supporto*", prevedendo ora la norma che gli artisti i quali sostengono le prime parti nell'opera o nella composizione drammatica, letteraria o musicale, hanno il diritto all'**indicazione del loro nome** nella comunicazione al pubblico della loro recitazione, esecuzione o rappresentazione e alla stabile apposizione di esso sui supporti contenenti la relativa fissazione, quali fonogrammi, videogrammi o pellicole cinematografiche.

Tale diritto si estende quindi all'ipotesi di riproduzione dell'opera in formato digitale su ogni tipo di supporto.

La **tutela dell'immagine e della voce dell'artista** è inquadrabile più

genericamente nella categoria generale dei diritti di personalità, sia pure avendo riguardo dell'attività dell'artista. Di fatto spesso questi può essere particolarmente interessato all'utilizzazione economica della propria immagine, pertanto è allo stesso modo suscettibile di tutela nei confronti di utilizzazioni abusive che possono nuocere a tale utilizzazione.

»Aspetti della tutela del nome di gruppi musicali.

Quando due o più artisti si mettono insieme per eseguire ed interpretare delle opere musicali si pone l'esigenza della loro identificazione, che viene risolta con l'adozione di un nome, un nome capace di contraddistinguere il gruppo, per questo preliminarmente va accertato se quel nome è già in uso, in modo da non provocare confusione sulla legittima utilizzazione dello stesso.

Dal momento che non esistono delle formalità in tema di esercizio di tale diritto di utilizzazione, la prova della priorità del suo uso scaturisce dai documenti attestanti le pubbliche esecuzioni o, nel caso di riproduzioni fonografiche, dai dati obbligatoriamente riportati sui relativi supporti ex art. 62 della legge n. 633/1941.

Risulta non completamente risolto il problema dal punto di vista giuridico della natura del nome del complesso musicale e quindi della disciplina applicabile, escluso il riferimento al diritto d'autore è stata presa in considerazione l'ipotesi di assimilarlo allo *pseudonimo* o meglio ad uno *pseudonimo collettivo* trovando in tal modo applicazione la rispettiva normativa ex art.li 8 e 9 della legge sul Diritto di Autore.

Altra ipotesi percorsa è stata quella di considerare il nome del gruppo alla stregua di una *ragione sociale* e come tale potrà godere della relativa tutela.

1.4. IL DIRITTO ALL'EQUO COMPENSO SULLA RIPRODUZIONE AD USO PERSONALE

Un accenno particolare merita la questione del c.d. **equo compenso per la riproduzione privata di fonogrammi e di videogrammi ad uso personale**, poiché l'art. 9 del D. Lgs. in commento ha sostituito il capo V del titolo I della legge n. 633/1941 sul diritto d'autore [comprendente in origine gli articoli da

65 a 71] con l'attuale capo V, comprendente gli articoli da 65 a 71-decies.

Di questo rinnovato capo V, la nuova Sezione II, intitolata "*Riproduzione privata ad uso personale*", comprende i nuovi articoli da 71-sexies a 71-octies. Il riferimento agli artisti interpreti ed esecutori, quali soggetti beneficiari dell'equo compenso in aggiunta agli altri soggetti, è rinvenibile all'art. 71-septies.

La norma definisce tale compenso come una "*quota sul prezzo*" pagato dall'acquirente finale al rivenditore "*per gli apparecchi esclusivamente destinati alla registrazione analogica o digitale di fonogrammi o videogrammi*", oppure da una "*somma commisurata alla capacità di registrazione*" per i supporti di registrazione audio e video "*quali supporti analogici, supporti digitali, memorie fisse o trasferibili destinate alla registrazione di fonogrammi o videogrammi*".

Il secondo comma demanda ad un apposito decreto del Ministro per i Beni e le Attività Culturali, sentite le associazioni maggiormente rappresentative dei produttori interessati, la determinazione del compenso, mentre il terzo comma indica quali sono i soggetti tenuti alla corresponsione del compenso.

Ma l'art. 39 del D. Lgs. n.68/2003 [8], quale disposizione *transitoria e finale*, già fissa le misure del compenso, valide fino al 31 dicembre 2005, e comunque fino all'emanazione del decreto ministeriale, per gli apparecchi di registrazione e per i supporti, distinguendo, tra questi ultimi, quelli digitali dedicati e quelli digitali non dedicati, nonché quelli analogici, nonché prevede il criterio di centesimi di Euro moltiplicati per le ore registrazione

Per la comprensione della differenza tra supporto "*dedicato*" e supporto "*non dedicato*" si rinvia alla *Relazione illustrativa sullo schema del Decreto Legislativo* in commento [9], in cui viene anche precisato l'intenzione del legislatore di allineare, con detta norma transitoria, i criteri per la commisurazione del compenso da prelevare sui supporti vergini e sugli apparecchi di registrazione [in precedenza previsto dalla legge 5 febbraio 1992 n. 93] con quelli in vigore nei maggiori paesi europei.

In sostanza i supporti dedicati sono quelli destinati esclusivamente alla registrazione sonora o alla registrazione videografica; mentre i supporti non

dedicati [CD-R dati e CD-RW dati] sono quelli destinati alla registrazione di dati in generale [testi, suoni, immagini fisse o in movimento, etc.].

Si ritiene che l'estensione alla categoria degli artisti ed interpreti del compenso non concorra all'aumento del costo per il consumatore rispetto alla normativa previgente, che viene sostituita negli stessi criteri di misurazione del compenso in uno sforzo di armonizzazione comunitaria.

Secondo la Relazione il vantaggio del consumatore, beneficiario dell'eccezione per copia privata, rimane comunque, anche dopo l'aumento del compenso, assolutamente rilevante rispetto al prezzo corrente dei prodotti fonografici e videografici.

Note

[1] Tale esigenza è riscontrabile nella stessa Direttiva che, al considerando n. 5, afferma la necessità, derivante dalla moltiplicazione e diversificazione dei vettori della creazione, della produzione e dello sfruttamento delle opere dell'ingegno, di "adottare e integrare le normative attuali sul diritto d'autore e sui diritti connessi per rispondere adeguatamente alle realtà economiche, quali le nuove forme di sfruttamento".

[2] Si richiamano in ordine cronologico, a partire dalla più recente, le precedenti normative in materia: L. 18 agosto 2000, n. 248 Nuove norme di tutela del diritto di autore; D.Lgs. 26 maggio 1997, n. 154 Attuazione della direttiva 93/98/CEE concernente l'armonizzazione della durata di protezione del diritto d'autore e di alcuni diritti connessi; D.Lgs. 23 ottobre 1996, n. 581 Attuazione della direttiva 93/83/CEE per il coordinamento di alcune norme in materia di diritto d'autore e diritti connessi, applicabili alla radiodiffusione e alla ritrasmissione via cavo; D.Lgs. 16 novembre 1994, n. 685 Attuazione della direttiva 92/100/CEE concernente il diritto di noleggio, il diritto di prestito e taluni diritti connessi al diritto d'autore in materia di proprietà intellettuale; L. 5 febbraio 1992, n. 93 Norme a favore delle imprese fonografiche e compensi per le riproduzioni private senza scopo di lucro.

[3] Al considerando n. 9 la Direttiva cit. stabilisce che "Ogni armonizzazione del diritto

d'autore e dei diritti connessi dovrebbe prendere le mosse da un **alto livello di protezione**, dal momento che tali diritti sono essenziali per la creazione intellettuale. la loro protezione contribuisce alla salvaguardia e allo sviluppo della creatività nell'interesse di autori, **interpreti o esecutori**, produttori e consumatori, nonché della cultura, dell'industria e del pubblico in generale. Si è pertanto riconosciuto che la proprietà intellettuale costituisce parte integrante del diritto di proprietà"

[4] Ma in questo caso la sottolineatura non indica una modifica sostanziale, bensì solamente nominalistica effettuata dal legislatore, non cambiando il concetto in sostanza rispetto alla precedente espressione "potere esclusivo". E' importante invece sottolineare che nel testo normativo previgente al D. Lgs. 685/1994, gli artisti interpreti ed esecutori non avevano alcun diritto, o potere, esclusivo di autorizzare la loro interpretazione o esecuzione, avendo solamente una tutela patrimoniale limitata al riconoscimento di un diritto a compenso contro le utilizzazioni non autorizzate. A partire dal 1961, con la Convenzione internazionale di Roma per la protezione degli artisti interpreti ed esecutori, dei produttori di fonogrammi e degli organismi di radiodiffusione, nota come "Convenzione di Roma sui diritti vicini al diritto d'autore", viene accordata dall'art. 7 agli artisti interpreti ed esecutori il potere di porre ostacolo alla fissazione, senza loro consenso, della prestazione artistica dal vivo su un supporto materiale; alla radiodiffusione o alla comunicazione al pubblico della prestazione artistica (a meno che non sia stata appositamente effettuata per la radiodiffusione o per la comunicazione al pubblico); alla riproduzione della prestazione artistica fissata, qualora la fissazione originaria sia stata effettuata senza il loro consenso o la riproduzione sia effettuata per fini diversi da quelli per i quali era stata autorizzata la fissazione.

I problemi di coordinamento dell'art. 80 l. Diritto di Autore allora vigente e l'art. 7 della Convenzione di Roma vennero risolti dalla Direttiva 92/100/CEE del 19 novembre 1992, riguardante il diritto al noleggio, il diritto di prestito e taluni diritti connessi al diritto d'autore in materia di proprietà intellettuale, la quale impegnava gli Stati membri a riconoscere agli artisti interpreti o esecutori di "autorizzare o vietare" il noleggio ed il prestito delle fissazioni delle loro prestazioni artistiche, la riproduzione diretta o indiretta, la radiodiffusione, etc..; e il D. Lgs. n. 685 del 1994 di attuazione

della Direttiva applicava le previsioni come da previgente (all'ultimo D. Lgs. n. 68 del 2003) formulazione dell'art. 80, riconoscendo per la prima volta una tutela reale e assoluta esperibile erga omnes agli artisti interpreti ed esecutori ("potere esclusivo di autorizzare").

Quindi, da un originario diritto di credito ad un equo compenso si è arrivati a configurare un diritto esclusivo e assoluto che si manifesta nel potere di autorizzare e non più soltanto di interdire ("mettere ostacolo").

[5] Introdotta con il D. Lgs. 26 maggio 1997 n. 154, art. 12, che non viene toccata dal D. Lgs. 68/2003.

[6] L'art. 3 della legge n. 93 del 5 febbraio 1992 Norme a favore delle imprese fonografiche e compensi per le riproduzioni private senza scopo di lucro, ha stabilito il diritto al compenso ricavato dalla vendita dei nastri audio vergini, e l'art. 4 della stessa legge ha costituito (recte riconosciuto) l'I.M.A.I.E.: "Dalle organizzazioni sindacali maggiormente rappresentative a livello nazionale delle categorie degli artisti interpreti o esecutori firmatarie dei contratti collettivi nazionali è costituito l'IMAIE, avente come finalità statutaria la tutela dei diritti degli artisti interpreti o esecutori nonché l'attività di difesa e promozione degli interessi collettivi di queste categorie".

In verità l'IMAIE, al momento della 'costituzione', era già esistente da quasi quindici anni (dal 16 settembre 1977) come associazione non riconosciuta, costituita ad opera dei medesimi soggetti e con finalità analoghe a quelle ora previste dalla legge. Si è trattato dunque di un riconoscimento legislativo di un ente di fatto già esistente più che di una costituzione.

[7] Ancor prima dell'attuale formulazione, invariata, data dall'art. 13 del D. Lgs. 26 maggio 1997 n. 154 la durata dei diritti era stata fissata a 50 anni dalla legge 6 febbraio 1996 n. 52, art. 17.

[8]si riporta il testo dell'art.39 D.Lgs. n. 68/2003, nonché dell'ivi richiamato art. **Art. 71-septies**

Art. 39

1. Il compenso di cui all'articolo 71-septies della legge 22 aprile 1941, n. 633, è fissato fino al 31 dicembre 2005, e comunque fino all'emanazione del decreto di cui allo stesso articolo 71-septies, nelle seguenti misure:

a) supporti audio analogici: 0,23 euro per ogni ora di registrazione;

b) supporti audio digitali dedicati, quali minidisc, CD-R audio e CD-RW audio: 0,29 euro per ora di registrazione. Il compenso è aumentato proporzionalmente per i supporti di durata superiore;

c) supporti digitali non dedicati, idonei alla registrazione di fonogrammi, quali CD-R dati e CD-RW dati: 0,23 euro per 650 megabyte;

d) [1]

e) supporti video analogici: 0,29 euro per ciascuna ora di registrazione;

f) supporti video digitali dedicati quali DVHS, DVD-R video e DVD-RW video: 0,29 euro per ora, pari a 0,87 euro per un supporto con una capacità di registrazione di 180 minuti. Il compenso è aumentato proporzionalmente per i supporti di durata superiore;

g) supporti digitali idonei alla registrazione di fonogrammi e videogrammi, quali DVD Ram, DVD-R e DVD-RW: 0,87 euro per 4,7 gigabyte. Il compenso è aumentato proporzionalmente per i supporti di durata superiore;

h) apparecchi esclusivamente destinati alla registrazione analogica o digitale audio o video: 3 per cento dei relativi prezzi di listino al rivenditore.

h-bis) [2]

Note: **1** Lettera sostituita dall'art. 1, comma 8, lett. a), D.L. 22 marzo 2004, n. 72, convertito, con modificazioni, dalla L. 21 maggio 2004, n. 128 e, successivamente, abrogata dall'art. 3, comma 3-septies, D.L. 31 gennaio 2005, n. 7, convertito, con modificazioni, dalla L. 31 marzo 2005, n. 43; **2** Lettera aggiunta dall'art. 1, comma 8, lett. b), D.L. 22 marzo 2004, n. 72, convertito, con modificazioni, dalla L. 21 maggio 2004, n. 128 e, successivamente, abrogata dall'art. 3, comma 3-septies, D.L. 31 gennaio 2005, n. 7, convertito, con modificazioni, dalla L. 31 marzo 2005, n. 43.

Art. 71-septies [1]

1. Gli autori ed i produttori di fonogrammi, nonché i produttori originari di opere audiovisive, gli artisti interpreti ed esecutori ed i produttori di videogrammi, e i loro

aventi causa, hanno diritto ad un compenso per la riproduzione privata di fonogrammi e di videogrammi di cui all'articolo 71-sexies. Detto compenso è costituito, per gli apparecchi esclusivamente destinati alla registrazione analogica o digitale di fonogrammi o videogrammi, da una quota del prezzo pagato dall'acquirente finale al rivenditore, che per gli apparecchi polifunzionali è calcolata sul prezzo di un apparecchio avente caratteristiche equivalenti a quelle della componente interna destinata alla registrazione, ovvero, qualora ciò non fosse possibile, da un importo fisso per apparecchio. Per i supporti di registrazione audio e video, quali supporti analogici, supporti digitali, memorie fisse o trasferibili destinate alla registrazione di fonogrammi o videogrammi, il compenso è costituito da una somma commisurata alla capacità di registrazione resa dai medesimi supporti. Per i sistemi di videoregistrazione da remoto il compenso di cui al presente comma è dovuto dal soggetto che presta il servizio ed è commisurato alla remunerazione ottenuta per la prestazione del servizio stesso. [2]

2. Il compenso di cui al comma 1 è determinato, nel rispetto della normativa comunitaria e comunque tenendo conto dei diritti di riproduzione, con decreto del Ministro per i beni e le attività culturali, da adottare entro il 31 dicembre 2008 sentito il comitato di cui all'articolo 190 e le associazioni di categoria maggiormente rappresentative dei produttori degli apparecchi e dei supporti di cui al comma 1. Per la determinazione del compenso si tiene conto dell'apposizione o meno delle misure tecnologiche di cui all'articolo 102-quater, nonché della diversa incidenza della copia digitale rispetto alla copia analogica. Il decreto è sottoposto ad aggiornamento triennale. [3] [4]

3. Il compenso è dovuto da chi fabbrica o importa nel territorio dello Stato allo scopo di trarne profitto gli apparecchi e i supporti indicati nel comma 1. I predetti soggetti devono presentare alla Società italiana degli autori ed editori (S.I.A.E.), ogni tre mesi, una dichiarazione dalla quale risultino le cessioni effettuate e i compensi dovuti, che devono essere contestualmente corrisposti. In caso di mancata corresponsione del compenso, è responsabile in solido per il pagamento il distributore degli apparecchi o dei supporti di registrazione. [5]

4. La violazione degli obblighi di cui al comma 3 è punita con la sanzione amministrativa pecuniaria pari al doppio del compenso dovuto, nonchè, nei casi più

gravi o di recidiva, con la sospensione della licenza o autorizzazione all'esercizio dell'attività commerciale o industriale da quindici giorni a tre mesi ovvero con la revoca della licenza o autorizzazione stessa. [5]

Note: 1. Articolo inserito dall'art. 9, comma 1, D.Lgs. 9 aprile 2003, n. 68, che ha sostituito l'intero Capo V, con le modalità previste dall'art. 38, commi 1 e 2, del medesimo D.Lgs. 68/2003.

2. Comma così modificato dall'art. 5, comma 2-ter, D.L. 31 dicembre 2007, n. 248, convertito, con modificazioni, dalla L. 28 febbraio 2008, n. 31.

3. Comma così modificato dall'art. 5, comma 2-quater, D.L. 31 dicembre 2007, n. 248, convertito, con modificazioni, dalla L. 28 febbraio 2008, n. 31.

4. Per la misura del compenso di cui al presente comma, vedi l'art. 39, D.Lgs. 9 aprile 2003, n. 68.

5. Comma sostituito dall'art. 1, comma 9, D.L. 22 marzo 2004, n. 72, convertito, con modificazioni, dalla L. 21 maggio 2004, n. 128.

[9]Dalla Relazione al D. Lgs. n.68/03: "Per i soli supporti "non dedicati" (CD-R dati e CD-RW dati), in alcuni paesi è stato concordato con le società di riscossione del compenso un abbattimento, che tiene conto della quota di mercato di supporti vergini destinata ad usi diversi dalla registrazione di opere protette. In Germania la quota di mercato è stato calcolata in sede di prima applicazione del compenso del trenta per cento dei supporti vergini non dedicati. L'abbattimento conseguente non è peraltro stabilito nella legge che si limita a stabilire la base del compenso. In Francia la percentuale è calcolata in modo più complesso, tenendo conto delle utilizzazioni audio e video, dei coefficienti di aumento per i sistemi di compressione e delle quote di mercato. L'abbattimento che ne risulta è di circa il 55% nel 2001. La tariffa di cui all'art. 39 tiene conto dell'aumento della durata di registrazione del supporto vergine "non dedicato" dovuta al sistema di compressione, valutando l'ampliamento della capacità media dei supporti nella misura di 1,60 volte rispetto ai supporti dedicati. La quota di mercato dei supporti digitali non dedicati in Italia in media per il triennio considerato è stata calcolata pari al 50% dei supporti venduti." Pertanto è stato applicato, sui supporti non dedicati, un abbattimento del 50% per cento sul compenso medio dei supporti dedicati. Si è però tenuto conto che sul

supporto non dedicato la registrazione può avvalersi di un sistema di compressione, che aumenta la capacità media di 1,60 volte rispetto il supporto dedicato. Preso il valore di euro 0,29 come valore medio europeo per il supporto audio digitale dedicato, la formula utilizzata è la seguente:

$0,29 / 2 \times 1,60 = 0,23$ valore del compenso per il supporto non dedicato CD-R dati e CD-RW dati

Nel calcolo della misura del compenso per i supporti digitali non dedicati (ovvero i supporti sui quali è possibile registrare dati, oltre che fonogrammi e videogrammi), si è tenuto conto **dell'uso diverso** che si fa di tali supporti. Il calcolo è stato fatto in questo modo: presa la media europea del compenso per i supporti digitali dedicati (0,29 euro), è stata divisa per la quota di mercato dei supporti non dedicati destinati a usi diversi (50% in Italia), e moltiplicata per l'ampliamento della capacità media dei supporti grazie ai sistemi di compressione (1,60 volte rispetto ai supporti dedicati).

CAPITOLO QUARTO

LA DISCIPLINA SPECIALE DEL COLLOCAMENTO DEGLI ARTISTI DELLO SPETTACOLO

PARTE PRIMA

- 1.1.** Le tipologie contrattuali del rapporto di prestazione artistica: Lavoro autonomo
- 1.2.** Lavoro subordinato
- 1.3.** Lavoro parasubordinato

PARTE SECONDA

- 2.1.** Il sistema di assunzione degli artisti: gli artisti solisti
- 2.2.** I gruppi costituiti
- 2.3.** Novità della legge n. 8/1979
- 2.4.** La figura del rappresentante

PARTE TERZA

- 3.1.** La riforma legislativa sul collocamento degli artisti

PARTE QUARTA

- 4.1.** Previdenza e assicurazione nello spettacolo: E.N.P.A.L.S.
- 4.2.** I.N.P.S.
- 4.3.** I.N.A.I.L.

CAPITOLO QUARTO

LA DISCIPLINA SPECIALE DEL COLLOCAMENTO DEGLI ARTISTI DELLO SPETTACOLO

PARTE PRIMA

1.1. LE TIPOLOGIE CONTRATTUALI DEL RAPPORTO DI PRESTAZIONE ARTISTICA: LAVORO AUTONOMO

La prestazione professionale dell'artista, come già sinteticamente evidenziato in precedenza, può inquadrarsi in due schemi contrattuali: quello del rapporto di lavoro autonomo e quello del rapporto di lavoro subordinato.

Il **rapporto di lavoro autonomo** si costituisce attraverso la stipulazione di un **contratto d'opera**. Quest'ultimo è disciplinato dagli artt. 2222¹ e seguenti del Codice Civile, ai sensi del quale con il contratto d'opera una persona [l'artista] si obbliga a compiere, a fronte di un corrispettivo, un'opera o un servizio, con lavoro prevalentemente proprio e senza vincolo di subordinazione, verso il committente.

Come emerge chiaramente dalla definizione, il *rapporto di lavoro autonomo* è caratterizzato innanzitutto dall'elemento della **indipendenza** dell'artista, nel senso che quest'ultimo presta la sua opera al di fuori di un contesto organizzativo e senza sottoporsi all'attività di direzione di un datore di lavoro.

Altri aspetti distintivi del lavoro autonomo sono: l'assenza di *vincoli orari*, l'impossibilità per il datore di lavoro di infliggere *sanzioni disciplinari*, libertà di decidere *tempi e modi* dello svolgimento della prestazione, *compenso* normalmente commisurato all'intera prestazione e non su base oraria.

Quanto alla durata, normalmente, il rapporto di lavoro autonomo si esaurisce con il compimento della prestazione dedotta come oggetto del contratto [ad esempio: ritratto, scultura, opera architettonica, servizio fotografico, programma televisivo, etc.].

Caratteri distintivi del lavoro autonomo sono quindi:

- **volontà di escludere la subordinazione.**
- **compenso commisurato alla professionalità ed al risultato.**
- **libertà di scelta sul modo di svolgere la prestazione.**
- **mancanza di vincoli e sanzioni disciplinari.**
- **mancanza di orario predisposto dal datore di lavoro.**

Il lavoratore autonomo si assume il *rischio di impresa*.

1.2. LAVORO SUBORDINATO

L'art. 2094 del Codice Civile dispone che "E' *prestatore di lavoro* **subordinato** chi si obbliga mediante retribuzione a collaborare nell'impresa, prestando il proprio lavoro intellettuale e manuale alle dipendenze e sotto la direzione dell'imprenditore".

Nel rapporto di lavoro subordinato, dunque, la prestazione artistica è caratterizzata dall'inserimento del lavoratore nel complesso aziendale e nell'organizzazione predisposta dal datore di lavoro all'interno della quale l'artista è sottoposto al potere direttivo disciplinare ed artistico dell'imprenditore [con riferimento, ad esempio, agli orari di lavoro, ai costumi da indossare, ai modi e tempi della prestazione, alla retribuzione a tempo con busta paga e così via], sul quale grava tutto il rischio dell'organizzazione dello spettacolo.

La distinzione tra rapporto di lavoro autonomo e subordinato è molto importante sotto il profilo di preziose garanzie per l'artista – lavoratore, con riguardo, tra l'altro, agli aspetti dei contributi previdenziali e assistenziali, nonché ai presupposti per la cessazione del rapporto [il licenziamento, infatti, richiede presupposti più rigorosi rispetto alla cessazione del contratto di collaborazione e di lavoro autonomo in generale], con evidenti disparità degli strumenti di tutela azionabili dal lavoratore.

Proprio per motivi di tutela del lavoratore, dunque, i giudici hanno elaborato diversi criteri in presenza dei quali il rapporto viene considerato di lavoro subordinato a prescindere dalla forma e dalla nomenclatura assegnata dalle parti al contratto.

In conclusione, caratteri distintivi del lavoro subordinato, sono:

- **vincolo [gerarchico] personale di soggezione del lavoratore al potere direttivo, organizzativo e disciplinare del datore di lavoro.**
- **continuità delle prestazioni.**
- **osservanza di un orario predeterminato.**
- **corresponsione a cadenze fisse di una retribuzione prestabilita.**
- **coordinamento dell'attività lavorativa all'assetto organizzativo dato all'impresa dal datore di lavoro.**
- **assenza del rischio di impresa.**

Sotto l'aspetto della durata, il contratto di scrittura artistica può essere tanto a tempo indeterminato [se non è fissato un termine di cessazione del rapporto], ovvero a tempo determinato [se l'artista è assunto per l'esecuzione della sua opera per un periodo di tempo predefinito].

Nell'ambito del lavoro subordinato, il contratto a tempo determinato è la specie più diffusa nell'ambiente dello spettacolo poiché meglio si adatta alle ordinarie necessità del datore di lavoro di far fronte ad esigenze limitate nel tempo [ad esempio, opere cinematografiche, stagioni teatrali, trasmissioni televisive, ecc.]. Secondo questo principio di temporaneità la fissazione di un termine di cessazione del rapporto è legittima ogni volta che l'attività lavorativa è destinata a realizzare esigenze di carattere temporaneo del datore di lavoro.

La legislazione consentiva espressamente la fissazione di un termine al rapporto di lavoro subordinato «nelle assunzioni di personale riferite a specifici spettacoli ovvero a specifici programmi radiofonici o televisivi» [art. 1 della legge n. 230/1962].

La evoluzione normativa in materia di contratti di lavoro a tempo determinato trova, oggi, una unitaria disciplina nel **D.Lgs. 06-09-2001, n. 368** “... *Attuazione della direttiva 1999/70/CE relativa all'accordo quadro sul lavoro a tempo determinato concluso dall'UNICE, dal CEEP e dal CES ...*” [G.U. 09-10-2001, n. 235, Serie Generale] che all'art.1 prevede espressamente: “... 01. Il contratto di lavoro subordinato è stipulato di regola a tempo indeterminato. [Comma premesso dall'art. 1, comma 39, L. 24 dicembre 2007,

n. 247, a decorrere dal 1° gennaio 2008] 1. E' consentita l'apposizione di un termine alla durata del contratto di lavoro subordinato a fronte di ragioni di carattere tecnico, produttivo, organizzativo o sostitutivo, anche se riferibili alla ordinaria attività del datore di lavoro [Comma così modificato dall'art. 21, comma 1, D.L. 25 giugno 2008, n. 112, convertito, con modificazioni, dalla L. 6 agosto 2008, n. 133]

2. L'apposizione del termine è priva di effetto se non risulta, direttamente o indirettamente, da atto scritto nel quale sono specificate le ragioni di cui al comma 1.

3. Copia dell'atto scritto deve essere consegnata dal datore di lavoro al lavoratore entro cinque giorni lavorativi dall'inizio della prestazione.

4. La scrittura non è tuttavia necessaria quando la durata del rapporto di lavoro, puramente occasionale, non sia superiore a dodici giorni ...".

Tale novella normativa, nell'escludere espressamente dal proprio campo di applicazione alcune tassative ipotesi, in quanto già disciplinate da specifiche normative, rinvia alla normativa di dettaglio dei C.C.N.L. per ciò che concerne la limitazione quantitativa di utilizzazione dell'istituto del contratto a tempo determinato stipulato ai sensi dell'articolo 1, ma statuisce specificatamente: "... Sono in ogni caso esenti da limitazioni quantitative i contratti a tempo determinato conclusi:

... b) per ragioni di carattere sostitutivo, o di stagionalità, ivi comprese le attività già previste nell'elenco allegato al decreto del Presidente della Repubblica 7 ottobre 1963, n. 1525, e successive modificazioni;

c) per specifici spettacoli ovvero specifici programmi radiofonici o televisivi [Lettera sostituita dall'art. 1, comma 41, lett. a), L. 24 dicembre 2007, n. 247, a decorrere dal 1° gennaio 2008; per le modalità di applicazione delle suddette disposizioni vedi il comma 43 del medesimo art. 1, L. 247/2007];

d) con lavoratori di età superiore a 55 anni [2] ...".

1.3. LAVORO PARASUBORDINATO

Sono nuove figure professionali e nuovi soggetti economici quali consulenti,

artisti, tecnici. Sono rapporti di collaborazione che si concretizzano in una prestazione d'opera continuativa e coordinata, prevalentemente personale anche se non a carattere subordinato.

Un riferimento al lavoro parasubordinato si rinviene nel Codice di Procedura Civile all'art. 409, e relativamente ai "*rapporti di agenzia, di rappresentanza commerciale ed altri rapporti di collaborazione che si concretino in una prestazione di opera continuativa e coordinata, prevalentemente personale, anche se non a carattere subordinato*".

Questo rapporto si costituisce di norma attraverso un contratto detto di collaborazione coordinata e continuativa il quale non è altro che un contratto di lavoro autonomo nel quale il rapporto è caratterizzato dalla natura prevalentemente personale e diretta della prestazione, dalla continuità e dalla coordinazione con i fini e l'organizzazione del datore di lavoro.

Non si tratta, dunque, di un terzo tipo di rapporto rispetto agli altri due, ma di una forma di lavoro autonomo con determinate caratteristiche.

Anche la giurisprudenza ha chiarito che tale tipo di rapporto è soggetto alla disciplina sostanziale dettata per il lavoro autonomo, essendo la parasubordinazione rilevante solo ai fini processuali [competenza del giudice del lavoro in luogo di quello ordinario] e anche per l'estensione di alcune garanzie proprie del lavoro subordinato.

PARTE SECONDA

2.1. IL SISTEMA DI ASSUNZIONE DEGLI ARTISTI:GLI ARTISTI SOLISTI

Come già detto precedentemente, la cosiddetta Legge Corona [Legge n.800/1967] ha disposto l'assunzione del personale artistico solista mediante il meccanismo della **“chiamata diretta”** di artisti lirici, concertisti, direttori d'orchestra, ballerini e coreografi, da parte degli enti organizzatori di spettacoli ed ha così eliminato dall'ordinamento ogni forma di mediazione privata nel procedimento di scritturazione degli artisti.

La scelta del legislatore è stata dunque quella di scardinare il secolare sistema della scritturazione degli artisti per il tramite degli *agenti*, vietando l'intermediazione privata a favore di un sistema di collocamento “pubblico” per il tramite dell'Ufficio Speciale di Collocamento degli artisti.

Pertanto, esaminando più nello specifico il sistema di collocamento degli artisti solisti, fino a pochissimo tempo fa, tali artisti solisti, al pari degli altri artisti, per rendere le proprie prestazioni erano obbligati all'iscrizione presso l'Ufficio di Collocamento.

2.2. I GRUPPI COSTITUITI

Dagli artisti solisti si distinguono i **“gruppi costituiti”**: tali gruppi sono rappresentati dai complessi di musicisti che abbiano stipulato tra loro un contratto associativo e svolgano dunque attività artistica come insieme e non *uti singulis* [ad esempio un quartetto d'archi costituito in associazione culturale; un quartetto di fiati costituito in cooperativa a responsabilità limitata].

Ovviamente i singoli componenti del complesso devono mantenere la propria iscrizione personale presso l'Ufficio Speciale di Collocamento dei Lavoratori dello Spettacolo.

2.3. NOVITÀ DELLA LEGGE N. 8/1979

La citata riforma del '67 [Legge n.800/1967] presentava, tuttavia, inconvenienti sul piano pratico.

Infatti, eliminando la figura degli agenti ed impresari teatrali, costringeva gli artisti a doversi occupare personalmente delle trattative delle proprie scritture, compresi gli aspetti contrattuali ed organizzativi.

Appariva allora necessaria la figura di un professionista terzo che curasse la predisposizione del contratto con gli aspetti più prettamente giuridico-economici.

Invero, pur nella vigenza del *divieto di intermediazione*, di fatto gli agenti dello spettacolo seguitarono ad operare, benché *contra legem*, mediante ruoli simili.

Prendendo atto di tale prassi, il legislatore intervenne con la **Legge 08-01-1979, n. 8** "*Modifiche ed integrazioni alla legge 14 agosto 1967, n. 800, in materia di impiego del personale artistico e tecnico*" [G.U. 18-01-1979, n. 18, Serie Generale] introducendo la nuova figura del **rappresentante di artisti** [Oggi tale provvedimento, come meglio si analizzerà al successivo paragrafo 3.1, è stato abrogato dall'art. 39, comma 10, lett. g), D.L. 25 giugno 2008, n. 112, convertito, con modificazioni, dalla L. 6 agosto 2008, n. 133].

A norma dell'art. 4 della Legge n.8/1979, l'artista ha facoltà di indicare all'ufficio di collocamento dei lavoratori dello spettacolo il nominativo del proprio rappresentante, da annotarsi accanto al proprio nell'Elenco Speciale suddetto.

L'iscrizione del nominativo del rappresentante è presupposto di *legittimità e di legalità della prestazione del rappresentante* medesimo, alla stregua dell'iscrizione di un libero professionista nel proprio Albo professionale.

Tuttavia, poiché l'ottenimento della iscrizione non è subordinato al superamento di un esame di idoneità, bensì è sufficiente l'esibizione di un documento avente data certa [una procura speciale] e dal quale risulti il conferimento dei poteri di rappresentanza, l'iscrizione ha natura dichiarativa e non costitutiva, con conseguenze sulla validità della scrittura artistica che analizzeremo a breve.

Ciascun artista non può indicare più di un rappresentante, in virtù di una sorta

di "patto di esclusiva".

Sotto il profilo economico e giuridico, il rapporto gestorio che si instaura tra l'artista ed il rappresentante si inquadra in un **rapporto di mandato oneroso** [art.li 1703³ e seguenti, c.c.], sebbene la Legge n.8/1979 nulla preveda in ordine alle modalità di determinazione del compenso del rappresentante, che, ovviamente, sarà a carico dell'artista e mai dell'ente organizzatore.

L'art.4 della Legge de qua impone ai rappresentanti la tenuta delle scritture contabili di cui agli art.li 2214⁴ e seguenti c.c.

Da ciò sembrerebbe desumersi da una parte l'obbligo a carico dell'artista di corrispondere un compenso al rappresentante per tale attività; dall'altra parte, il rappresentante sarebbe assimilabile più all'imprenditore commerciale che non ad un libero professionista.

Le lacune di tale normativa sono state colmate dalla prassi, che ha di fatto reintrodotta il sistema delle **agenzie private**, pur sotto le mentite spoglie della rappresentanza, applicando nuovamente il vecchio criterio della percentuale, o provvigione, sul cachet dell'artista in favore del rappresentante.

2.4. LA FIGURA DEL RAPPRESENTANTE

L'attività del rappresentante ha contenuto plurimo e presenta elementi identici all'attività svolta dagli agenti teatrali prima dell'entrata in vigore della Legge n.800/1967:

>rappresentanza dell'artista.

> cura delle trattative con gli organizzatori di spettacoli.

>cura dei rapporti contrattuali.

>attività promozionale dell'artista.

>attività di pubbliche relazioni e consulenza artistica.

Il rappresentante, dunque, deve sostenere la carriera dell'artista, selezionando, per esempio, i programmi musicali o i ruoli più consoni alle sue specifiche caratteristiche, conoscendone i repertori e le tecniche esecutive e recitative, acquisendo e gestendo i dati e le informazioni relative alle

programmazioni artistiche ed alle eventuali audizioni organizzate appositamente dagli enti organizzatori per la selezione di personale artistico. Sotto l'aspetto economico, il rappresentante ha il compito di trattare il compenso dell'artista, facendo riferimento anche alle numerose consuetudini teatrali sviluppatesi e che forniscono gli elementi per stabilire di volta in volta il *cachet*.

Il rappresentante, in conclusione, concorda con il teatro gli elementi essenziali della scrittura artistica, in ottemperanza alle direttive del mandato conferito e conclude l'accordo, generalmente mediante scambio di corrispondenza, ovvero anche verbalmente.

Segue poi la fase della stipula formale del *contratto di scrittura artistica*, in cui il rappresentante si limita a trasmettere il testo della proposta concordata, ovvero la scrittura già sottoscritta dal teatro, al proprio artista.

Il rappresentante, da ultimo, cura l'esecuzione del contratto da parte dell'artista e lo assiste per quanto necessario presso il teatro durante lo svolgimento della produzione.

Da ultimo si rileva che è stata pubblicata la **Circolare n. 25 del 7 ottobre 2008** relativa all'applicazione dell'art. 39, comma 10, lett. d), g) e h) del decreto-legge n. 112 del 25 giugno 2008, convertito con modificazioni nella legge 6 agosto 2008, n. 133, che abroga la normativa relativa alla lista e all'elenco speciale provvisorio per il personale artistico e tecnico. Nella circolare vengono altresì ribadite le procedure di assunzione per i lavoratori extra UE dello spettacolo, indicate dalla circolare 34/2006.

PARTE TERZA

3.1. LA RIFORMA LEGISLATIVA SUL COLLOCAMENTO DEGLI ARTISTI

A seguito dell'entrata in vigore del **Decreto-Legge 25 giugno 2008 n. 112**, recante "Disposizioni urgenti per lo sviluppo economico, la semplificazione, la competitività, la stabilizzazione della finanza pubblica e la perequazione tributaria", convertito con modificazioni nella legge 6 agosto 2008 n. 133, sono state abrogate all'art. 39, comma 10, lett. d) g) e h), rispettivamente le seguenti disposizioni normative:

d) il decreto del Presidente della Repubblica 24 settembre 1963 n. 2053 recante "*Riordinamento del servizio di collocamento per i lavoratori dello spettacolo*";

g) la legge 8 gennaio 1979 n. 8 recante "*Modifiche ed integrazioni alla legge 14 agosto 1967 n.800, in materia di impiego del personale artistico e tecnico*";

h) il regolamento di cui al decreto del Presidente della Repubblica 21 gennaio 1981, n. 179 di "Approvazione del Regolamento di attuazione della legge 8 gennaio 1979, n. 8".

L'articolo 39 del decreto legge n. 112/2008, ispirato da una logica di razionalizzazione e semplificazione, ha inteso, attraverso le citate abrogazioni, **uniformare le regole di gestione, documentale e procedimentale, dei rapporti di lavoro** in modo che gli obblighi e le formalità da adempiere siano i medesimi per la generalità dei datori di lavoro a prescindere dall'attività esercitata, compreso, quindi, il settore dello spettacolo.

Cessato alla data del 25 giugno 2008, l'obbligo di iscrizione del personale artistico e tecnico alle liste e all'elenco speciale costituiti presso l'albo speciale del collocamento dei lavoratori dello spettacolo il personale può pertanto essere assunto senza dover dimostrare l'avvenuta iscrizione nelle suddette liste o nell'elenco speciale, ex art. 3 della Legge dell'8 gennaio 1979 n. 8.

Per effetto dell'articolo 39 comma 10, del decreto Legge n. 112/2008, ha cessato, parimenti, di esistere l'Ufficio di collocamento per i lavoratori dello

spettacolo, ma si mantengono in capo alla Direzione Generale del Mercato del Lavoro [Ministero del lavoro] le procedure istruttorie ai fini dell'ottenimento del nullaosta al lavoro per i lavoratori dello spettacolo provenienti da Paesi extra UE, come previsto dall'art. 40, comma 14, del D.P.R. n. 394/1999, come modificato dal D.P.R. n. 334/2004 che mantiene la propria efficacia normativa anche per quanto attiene alla durata del nullaosta. A tal fine si ribadisce che detto nullaosta al lavoro può essere rilasciato per un periodo iniziale non superiore a dodici mesi, salvo proroga.

Infine, per quanto concerne specificamente l'abrogazione dell'articolo 9 della legge n. 8/1979, operata dall'articolo 39, comma 10, del decreto legge n. 112/2008, la circostanza che la norma ora abrogata avesse a sua volta abrogato gli articoli 47, 48 e 49 della legge 14 agosto 1967, n. 800, che vietavano espressamente lo svolgimento dell'attività di rappresentante per gli artisti di cui all'art. 3 della Legge n.8/1979, non consente di argomentare riguardo alla presunta reviviscenza della vecchia legge.

Piuttosto, conseguenza dell'ultima abrogazione è che si è inteso supportare e facilitare lo svolgimento della menzionata professione eliminando qualsiasi appesantimento procedurale o burocratico.

Il Decreto Legge n. 112/2008, infatti, ha soppresso gli obblighi formali che il rappresentante per gli artisti sopra menzionati - ossia cantanti, concertisti, direttori d'orchestra, registi, scenografi, coreografi e ballerini solisti - doveva adempiere per poter legittimamente esercitare la propria attività all'interno del precedente sistema.

In particolare è venuto meno l'obbligo di deposito della procura speciale presso il soppresso Ufficio di Collocamento per i lavoratori dello spettacolo.

Nessun presupposto formale di legittimità è più previsto nel sopravvenuto assetto normativo ai fini dello svolgimento dell'attività di rappresentante di detti artisti. I rappresentanti pertanto possono esercitare la propria attività sulla base della sola procura speciale secondo il dettato del Codice Civile.

NOTE

¹ART. 2222 c.c.: *Quando una persona si obbliga a compiere verso un*

corrispettivo un'opera o un servizio, con lavoro prevalentemente proprio e senza vincolo di subordinazione nei confronti del committente, si applicano le norme di questo capo, salvo che il rapporto abbia una disciplina particolare nel libro IV.

²ART. 2 D.Lgs. n469/1997: Sono conferiti alle Regioni le funzioni ed i compiti relativi al Collocamento ed in particolare: [...] c)collocamento dello spettacolo sulla base di una unica lista nazionale.

³ART. 1703 c.c.: Il mandato è il contratto col quale una parte si obbliga a compiere uno o più atti giuridici per conto dell'altra.

⁴ART. 2214 c.c.: L'imprenditore che esercita un'attività commerciale deve tenere il libro giornale e il libro degli inventari. [2] Deve altresì tenere le altre scritture contabili che siano richieste dalla natura e dalle dimensioni dell'impresa e conservare ordinatamente per ciascun affare gli originali delle lettere, dei telegrammi e delle fatture ricevute, nonché le copie delle lettere, dei telegrammi e delle fatture spedite.

PARTE QUARTA

4.1. PREVIDENZA E ASSICURAZIONE NELLO SPETTACOLO: E.N.P.A.L.S.

Nello spettacolo, l'**inquadramento previdenziale** è determinato dalla categoria del lavoratore impegnato; ogni lavoratore deve essere iscritto all'**E.N.P.A.L.S.** *a prescindere dal tipo di attività svolta, subordinata, autonoma o para-subordinata.*

L'**E.N.P.A.L.S.** –Ente nazionale di previdenza ed assistenza per i lavoratori dello spettacolo– è un ente dotato di personalità giuridica di diritto pubblico, istituito con decreto legislativo del Capo Provvisorio dello Stato n.708/1947, modificato e ratificato dalla legge n.2388/1952.

L'Ente gestisce l'assicurazione obbligatoria per l'invalidità, la vecchiaia ed i superstiti, in favore dei lavoratori dello spettacolo.

L'obbligo di iscrizione è generalizzato, nel senso che non presuppone necessariamente l'esistenza di un rapporto di lavoro subordinato, estendendosi, al contrario, sia a coloro che svolgono attività di tipo autonomo, sia a coloro che svolgono attività di tipo subordinato, incluse forme di lavoro flessibile e atipico.

Devono essere iscritti:

- lavoratori a tempo determinato che prestano attività artistica o tecnica direttamente connessa con la produzione e la realizzazione degli spettacoli;
- lavoratori a tempo determinato che prestano attività al di fuori della categoria di cui sopra;
- lavoratori dello spettacolo con rapporti di lavoro a tempo indeterminato.

Rientrano nel primo gruppo:

- artisti lirici
- attori di prosa, operetta, varietà e rivista
- presentatori e suggeritori
- cantanti di musica leggera, D.j.

- attori e generici cinematografici
- personale artistico occupato nella pubblicità e nei fotoromanzi
- doppiatori
- registi, sceneggiatori, aiuto-registi
- organizzatori generali, direttori, ispettori, segretari di produzione
- direttori di scena e di doppiaggio
- direttori di orchestra e di banda
- concertisti, professori d'orchestra, orchestrali e bandisti
- coristi, tescicorei e ballerini, figuranti, coreografi
- amministratori di formazioni artistiche
- tecnici cinematografici e operatori di ripresa
- arredatori, scenografi e figurinisti
- truccatori e parrucchieri
- animatori

Rientrano nel secondo gruppo:

- bandisti
- organizzatori generali
- amministratori delle formazioni artistiche
- tecnici addetti alle manifestazioni di moda
- macchinisti e pontaroli
- maestranze cinematografiche, teatrali, radiofoniche e televisive e addetti alle imprese di spettacolo
- impiegati dello spettacolo nelle diverse espressioni
- calciatori e allenatori di calcio, sportivi professionisti
- figurinisti teatrali e cinematografici
- sarti, truccatori e parrucchieri
- falegnami e tappezziere
- impiegati ed operai dipendenti dalle case da gioco, ippodromi e ricezione scommesse, dipendenti delle imprese di spettacolo viaggiante
- addetti agli impianti sportivi
- autisti alle dipendenze di imprese di spettacolo.

La retribuzione soggetta a contribuzione è data da tutto ciò che il lavoratore riceve dal datore di lavoro in denaro ed in natura, al lordo di qualsiasi ritenuta, in dipendenza di un rapporto di lavoro.

E' escluso dalla retribuzione: diaria od indennità di trasferta per una quota pari al 50% del loro ammontare, rimborsi spese a piè di lista per spese sostenute per l'esecuzione del lavoro o in occasione del lavoro, ogni gratificazione o elargizione una tantum, purché non collegate anche indirettamente al rendimento dei lavoratori ed all'andamento dell'azienda.

L'aliquota E.N.P.A.L.S. attuale oscilla tra il 32 ed il 29 %, di cui 2/3 a carico del datore di lavoro ed il restante 1/3 a carico del lavoratore.

La quota **E.N.P.A.L.S.** a carico del lavoratore è comunque trattenuta dal datore di lavoro che, in veste di sostituto di imposta, provvede a versarla.

Il titolare di un pubblico esercizio deve osservare gli adempimenti contributivi quando usufruisce delle prestazioni di soggetti professionisti, salvo che non svolgano attività dilettantistica e/o amatoriale. In tal caso dovrà dotarsi di certificato di agibilità con esenzione.

L'esenzione **E.N.P.A.L.S.** avviene solo quando per l'attività dilettantistica, amatoriale non è previsto alcun compenso in denaro o in natura. Sono ammessi solo rimborsi di spese documentate e non forfetari.

Il capo-compagnia provvede agli obblighi contributivi dei soggetti del complesso quando il complesso è organizzato in "*unità agibile*" anche per quanto concerne il "*nulla osta*" che viene rilasciato dall'E.N.P.A.L.S. quando vi sono garanzie di professionalità, serietà e solvibilità e soprattutto quando la posizione contributiva è regolare.

In questo caso gli adempimenti **E.N.P.A.L.S.** non erano di competenza del gestore del locale o dell'organizzatore dello spettacolo, ma al complesso che doveva essere munito del **certificato di agibilità E.N.P.A.L.S.**, il quale veniva rilasciato alle imprese o soggetti datori di lavoro, che assumevano gli artisti o impegnavano i loro soci, e che dovevano trovarsi in una posizione di regolarità nell'adempimento degli obblighi contributivi. La prima volta in cui veniva effettuata tale domanda veniva richiesta una garanzia pecuniaria. Tale certificato era obbligatorio per tutti coloro che rendevano prestazioni

artistiche. Aveva validità per il giorno o il periodo per il quale si svolgeva l'attività artistica.

In caso di inadempienza per poter ottenere la nuova agibilità si doveva prima regolarizzare il pregresso e prestare nuovamente garanzia pecuniaria.

Se invece i versamenti risultavano regolari, al momento del rinnovo non era necessario versare la garanzia pecuniaria. Nel caso di un complesso artistico con personalità giuridica, era lo stesso complesso che poteva richiedere il rilascio del certificato.

Nel caso di un lavoratore singolo era invece il datore di lavoro che doveva munirsi di agibilità E.N.P.A.L.S..

Ad oggi la cessazione del suddetto procedimento è da ricondurre all'emanazione del **D.P.R. 10-06-2004, n. 173** e del **D.P.R. 26-11-2007, n. 233** – quest'ultimo entrato in vigore a decorrere dal **1° gennaio 2008 e che all'art. 21, comma 1**, ha espressamente abrogato il **D.P.R. 10-06-2004, n. 173** - recanti il regolamento di riorganizzazione del Ministero per i Beni e le Attività culturali. Infatti, i suddetti regolamenti di organizzazione ministeriale, non hanno ricompreso, tra le attribuzioni della Direzione Generale per lo Spettacolo dal Vivo, [competente per tali adempimenti] in maniera espressa né la normativa in oggetto, né il relativo procedimento autorizzatorio.

Ciò, di fatto, ha comportato il superamento e **l'abrogazione della normativa corporativa**

di cui al **Decreto del Capo del Governo del 14 febbraio 1938, n. 153, recante norme corporative per la regolamentazione della concessione del nulla osta di agibilità per l'esercizio dell'attività teatrale**.

Pertanto, a decorrere dal 1° aprile 2008 non viene più rilasciato dal Ministero per i Beni e le Attività Culturali il nulla osta di agibilità per l'esercizio dell'attività teatrale e, precisamente:

- il nulla osta di agibilità per esercizio attività teatrale e/o musicale per compagnia dilettantistica a tempo indeterminato;
- il nulla osta di agibilità per esercizio di attività compagnie teatrali e/o musicali

professionistiche a tempo determinato;

- il nulla osta di agibilità per attività di numeri isolati di arte varia.

La **liberatoria E.N.P.A.L.S.** è una attestazione rilasciata alle imprese o enti che non siano inadempienti nei confronti E.N.P.A.L.S..

E' necessaria per poter ottenere l'erogazione da parte dello Stato di premi, sovvenzioni, contributi per le imprese od enti pubblici e privati che esercitano attività nel campo dello spettacolo.

Al momento della richiesta si deve indicare:

- ragione sociale dell'impresa.
- legale rappresentante.
- periodo di attività per la quale si richiede la liberatoria.

4.2. I.N.P.S.

In via generale, il sistema previdenziale e assicurativo dei lavoratori dello spettacolo prevede una gestione distinta tanto all'**E.N.P.A.L.S.** quanto all'**I.N.P.S.**.

Infatti, le disposizioni vigenti obbligano all'iscrizione **E.N.P.A.L.S.** tutti i lavoratori dello spettacolo [quali gli artisti, i registi, i concertisti, i musicisti, ecc.] con riferimento alla copertura assicurativa per l'invalidità, la vecchiaia e i superstiti.

L'**I.N.P.S.**, invece, gestisce l'assicurazione in relazione agli assegni familiari, alla disoccupazione e alla maternità.

Per le aziende del settore dello spettacolo, l'**I.N.P.S.** assicura soltanto talune forme previdenziali e limitatamente alle persone nei confronti delle quali sussiste un rapporto di lavoro subordinato, indipendentemente dalla qualifica e dalle mansioni.

In molti casi può verificarsi che l'artista o il soggetto che opera nel settore spettacolistico e degli intrattenimenti abbia già una propria copertura previdenziale o perché dipendente, o perché imprenditore, o perché libero professionista [si pensi, ad esempio, all'attività di concertista, cabarettista, attore, e quant'altro si possa affiancare ad un'altra attività svolta in via

principale].

Anche per queste attività artistiche e spettacolistiche la legge n.335/1995¹ ha istituito la “*gestione separata I.N.P.S.*”, con l'obbligo dei versamenti contributivi inerenti l'assicurazione generale obbligatoria per l'invalidità, la vecchiaia ed i superstiti, a carico di coloro che esercitano per professione abituale l'attività di lavoro autonomo e di coloro che intrattengono rapporti di lavoro a progetto, che fiscalmente generano reddito assimilabile a quello di lavoro dipendente.

Le imprese che corrispondono compensi per le prestazioni inerenti a questi rapporti divengono “*sostituti di contributo*”, cioè obbligati ad effettuare una ritenuta previdenziale sul compenso e ad eseguire il versamento all'**I.N.P.S.**

Qualora una parte dei compensi abbia già scontato una quota a titolo di contribuzione previdenziale, considerato il fatto che il contributo si applica sul reddito dichiarato ai fini fiscali, è corretto il calcolo sulla base di quanto deriva dall'attività artistica [cioè i compensi percepiti meno le spese pagate] al netto delle retribuzioni già assoggettate ai contributi.

Resta, in ogni caso, valido il principio secondo il quale i redditi già assoggettati ad **E.N.P.A.L.S.** sono esonerati dalla contribuzione della gestione separata **I.N.P.S.** e viceversa [art. 6 del D.M. n.281/1996]².

Anche i **diritti d'autore** sono esclusi dall'ambito di applicazione del contributo **I.N.P.S.**

4.3. I.N.A.I.L.

E' prevista l'assicurazione obbligatoria per quanti allestiscono, provano o eseguono **pubblici spettacoli**, in particolare per gli addetti ad apparecchi ed impianti elettrici.

Sono escluse dalla copertura le malattie professionali, perché l'infortunio deve avere **origine violenta**. E' attiva per i casi di infortunio con morte, per inabilità permanente o per inabilità temporanea superiore a tre giorni.

Gli assicurati devono svolgere **attività manuale** o sovrintendere ad essa.

Sono coperti anche i **ballerini** ed i **tersicorei** [ballerini di danza classica]

perché la loro *gestualità* è considerata assimilabile alla *manualità*, soprattutto a seguito della circolare I.N.P.S. n.19 del 27 marzo 1995, con la quale si è ammessa anche la tutela degli **orchestrali** [laddove questi usino apparecchiature elettriche o collaborino all'impianto o al trasporto delle medesime].

A maggior ragione sono assicurati all'**I.N.A.I.L.** tutti i dipendenti che si vengono a trovare in una situazione di **rischio potenziale** per carichi sospesi, congegni meccanici, cavi elettrici, riflettori, luci di scena, ecc.

Prima dell'inizio dei lavori, i datori di lavoro devono denunciare all'**I.N.A.I.L.** la natura dei lavori stessi ed in particolare le lavorazioni e le attività previste.

Elementi centrali, ai fini dell'obbligo di assicurazione sono dunque il **rischio** (ambientale³ o potenziale) e la manualità.

Le condizioni per l'insorgenza dell'obbligo assicurativo **I.N.A.I.L.** sono:

- 1) Esistenza di un rapporto di lavoro dipendente (nessun obbligo I.N.A.I.L. sorge per il lavoratore autonomo dello spettacolo);
- 2) Presenza di obiettivo rischio infortunistico legato alla frequentazione di ambienti pericolosi⁴;
- 3) Appartenenza del lavoratore alla categoria del personale artistico.

Il vincolo di dipendenza è configurabile sia nei rapporti di lavoro a tempo determinato che in quelli a tempo indeterminato.

Tuttavia, il vincolo non sorge nei rapporti a tempo determinato aventi per oggetto prestazioni del tutto eccezionali e occasionali [è il caso, ad esempio, delle "comparse"]].

NOTE

¹ "Riforma del sistema pensionistico obbligatorio e complementare".

² ART. 6 del D.M. n.281/1996: Non sono soggetti alla contribuzione di cui al presente decreto i redditi già assoggettati ad altro titolo a contribuzione previdenziale obbligatoria.

³ La Corte di Cassazione nel 1994 ha stabilito la sussistenza del "rischio ambientale", che da solo è sufficiente a far ritenere sussistente l'obbligo assicurativo.

⁴ ART.1 D.P.R. n.1124/1965, Testo unico delle disposizioni per l'assicurazione obbligatoria contro gli infortuni sul lavoro e le malattie professionali.

CAPITOLO QUINTO

IL DIRITTO DI AUTORE

PARTE PRIMA

- 1.1.** Le origini del diritto d'autore
- 1.2.** Le funzioni del diritto d'autore
- 1.3.** La disciplina ed il contenuto
- 1.4.** Diritto di riproduzione
- 1.5.** Diritto di comunicazione
- 1.6.** Diritto di distribuzione: misure tecnologiche di protezione e di informazione

PARTE SECONDA

- 2.1.** Diritto per l'utilizzazione dell'opera in programmi tv via satellite o a mezzo cavo
- 2.2.** Diritto di seguito
- 2.3.** Eccezioni e limitazioni all'esercizio dei diritti patrimoniali
- 2.4.** Durata del diritto patrimoniale d'autore

PARTE TERZA

- 3.1.** Le opere protette dal diritto d'autore
- 3.2.** Opere realizzate da più autori
- 3.3.** Opere in collaborazione
- 3.4.** Opere collettive
- 3.5.** Le opere musicali

PARTE QUARTA

4.1. I soggetti del diritto d'autore

4.2. Trasmissione dei diritti di utilizzazione

PARTE QUINTA

5.1. I contratti tipici di trasferimento del diritto d'autore: il contratto di edizione

5.2. Il contratto di edizione fonografica e contratti per opere musicali

5.3. Contratto per edizione e contratto a termine

5.4. Contratto di rappresentazione e contratto di esecuzione in pubblico

5.5. I diritti connessi all'esercizio del diritto d'autore

5.6. Difese e sanzioni civili

5.7. Difese e sanzioni penali

CAPITOLO QUINTO

IL DIRITTO D'AUTORE

1.1 LE ORIGINI DEL DIRITTO D'AUTORE

Fin dall'epoca antica quel particolare rapporto che lega l'autore all'opera da questi creata è stato inteso come una relazione mista fatta di *paternità* [sebbene più correttamente si dovrebbe parlare di *maternità*] e di *proprietà*, questo anche quando l'autore si fosse privato materialmente dell'esemplare [quadro o statua] o del manoscritto.

Le questioni di *paternità* e/o di *proprietà*, meglio se definita come indicato per primo dai francesi, *proprietà intellettuale*, degli aspetti legati al *corpus mysticum* e *corpus mechanicum*, cioè componente immateriale e componente materiale o supporto dell'opera, sono alla base della tutela giuridica delle opere dell'ingegno, tutela che si impone necessariamente con l'invenzione della stampa.

La possibilità di moltiplicazione degli esemplari fa nascere immediatamente intorno all'opera a stampa un mercato dai considerevoli interessi economici ed una nuova attività imprenditoriale: l'editoria.

I privilegi concessi agli editori e stampatori a Venezia verso la fine del secolo XV vengono di fatto considerati come gli antesignani dell'attuale Diritto di Autore Istituti che si diffondono successivamente in Francia, in Germania e in Inghilterra. Venezia è anche la prima ad estendere tali privilegi agli autori.

Le successive principali tappe storiche della legislazione in materia di Diritto di Autore sono costituite dal *copyright act* del 1709 ad opera della regina Anna nel Regno Unito e dalla legge del 19.07.1793, promulgata da una Francia in pieno regime rivoluzionario. La legge della *Révolution des auteurs*, di pochi articoli ma di così estrema chiarezza, al punto da rimanere sostanzialmente in vigore fino al 1957, consente finalmente in Francia la più ampia ed efficace tutela delle opere dell'ingegno e costituisce per gli altri paesi europei un fondamentale riferimento. Inoltre la diffusione del modello francese anche in

questo particolare ambito trova una spinta eccezionale nell'immediatamente successiva espansione napoleonica.

In Italia abbiamo le prime leggi di tutela del Diritto di Autore nella "rivoluzionaria" Repubblica Cisalpina [1801]. Malgrado la restaurazione avvenuta dopo il Congresso di Vienna si susseguono nell'Italia divisa in stati e staterelli diversi provvedimenti di legge, tutti inesorabilmente vanificati nella loro effettiva efficacia proprio da tale frammentazione, che, ad esempio, può vedere totalmente ignorato il nuovo diritto degli autori ad una manciata di chilometri di distanza. In qualche modo si cerca di porre rimedio a tutto questo con alcune convenzioni fra gli stati italiani, come quella del 1840 stipulata fra gli Stati Sardi, l'Austria ed il Granducato di Toscana.

Un trattato che venne in soccorso al Manzoni quando dovette affrontare una causa contro l'editore Le Monier di Firenze che stampò e pose in vendita la prima edizione de *I promessi sposi* del 1827, abusivamente e senza corrispondere alcun compenso al Manzoni.

Un caso di pirateria *ante litteram* che nell'immediato causò gravi pregiudizi all'autore che si era accordato con il tipografo Radaelli di Milano per l'edizione dei suoi *I promessi sposi*. Durò circa 15 anni la querelle del Manzoni, costretto a far valere i suoi diritti presso i diversi stati italiani dell'epoca, alla fine l'ebbe vinta. La vicenda estremamente significativa di per sé, sebbene poco nota, finisce per costituire un riferimento per la formazione del nostro diritto d'autore grazie alla difesa che lo stesso Manzoni curò personalmente. La corrispondenza fra il Manzoni e l'avvocato del Le Monier Girolamo Boccoardo pone in risalto principi fondamentali del Diritto di Autore quali: il diritto esclusivo di inedito, il carattere morale e patrimoniale nonché di lavoro intellettuale ed il servizio alla Società costituito dall'esercizio del Diritto di Autore, in termini di promozione e diffusione della cultura.

Dopo l'unificazione si succedono varie leggi, la prima è quella nel 1865¹, quindi assistiamo all'adozione di un insieme di provvedimenti negli anni '20, che vengono definitivamente abrogati dalla **legge 22 Aprile 1941 n. 633** e dal relativo **Regolamento di Attuazione Regio Decreto n. 1369 del 18 Giugno 1942**. Una legge che costituisce l'attuale riferimento normativo nel nostro paese nel

campo del Diritto di Autore, che ha subito tutte le opportune integrazioni e modificazioni rese necessarie nel corso degli anni, sia da provvedimenti posti in essere autonomamente dal legislatore nazionale che soprattutto prodotti a seguito di ratifiche di convenzioni internazionali e dell'emanazione di direttive comunitarie. Fenomeno quest'ultimo che sta sempre più divenendo ricorrente e capace di plasmare la normativa nazionale. Una politica da collocare nel generale disegno comunitario, volto ad uniformare e consolidare l'Unione e da porre in relazione, nello specifico, ad un atteggiamento che vede la Comunità Europea impegnata nel tentativo di serrare le fila contro una sfida globale alle fondamenta stesse del Diritto di Autore, costituita dal formidabile ed inedito combinato digitale/rete, che in virtù della sua capacità di annullare qualsiasi possibilità di controllo all'accesso dell'opera, finisce per costituire l'ultima frontiera della c.d. pirateria audiovisiva e multimediale.

Una pirateria che rappresenta una minaccia dalle notevoli dimensioni e da gravi ed ancora scarsamente evidenziate conseguenze, sia per quanto attiene al tanto "battuto" e controverso aspetto commerciale – dove addirittura la stessa pirateria trova alimento da interessi che nell'immediato sono sentiti come contrastanti o configgenti tra il mondo della produzione e quello del consumo finale - che per quanto riferibile agli aspetti sociali ancora poco indagati – ad es. la crisi commerciale delle imprese del settore finisce con il creare disoccupazione, mentre la pirateria correlativamente, alimentando il mercato parallelo e della contraffazione, finanzia la criminalità organizzata e favorisce lo sfruttamento del lavoro nero e minorile. Senza contare, infine, il danno culturale, di intuibile entità, che deriva dal semplice fatto che grazie alla pirateria si compromette il presente del lavoro intellettuale e se ne pregiudica il futuro.

1.2. LE FUNZIONI DEL DIRITTO D'AUTORE

»**L'espressione della personalità umana.** Il risultato della capacità creativa ed espressiva della persona umana, l'opera artistica, letteraria o scientifica,

quella che oggi in termini giuridici viene definita *l'opera dell'ingegno*, come abbiamo visto, è in quanto tale ormai da secoli riconosciuta come meritevole di particolare tutela, a tale aspetto si aggiungono le c.d. funzioni sociali del Diritto di Autore

»Il **lavoro intellettuale e la promozione della cultura**. L'esercizio del Diritto di Autore incoraggia e sostiene la produzione di tali opere e quindi ha un'azione determinante nella promozione e diffusione della cultura.

Entrambi gli aspetti giustificano l'attenzione accordata al Diritto di Autore da un ordinamento giuridico ormai da considerare "sovranazionale", per quanto attiene al nostro non va sottaciuta una particolare aderenza, anche se indiretta, di tale istituto a fondamentali principi costituzionali (artt. 2-4-9-10-21-33-35-36-41-42-43).

1.3. LA DISCIPLINA ED IL CONTENUTO²

Secondo un'interpretazione c.d. dualistica, confermata dalla giurisprudenza, il Diritto di Autore è composto da aspetti di ordine morale [i diritti di personalità dell'autore che trovano nell'opera una sua significativa, originale ed intima espressione] e da un insieme di facoltà di tipo patrimoniale.

I diritti morali riconosciuti dalla legge sono:

1. diritto ad opporsi a deformazioni o modificazioni dell'opera e "ad ogni atto a danno dell'opera stessa" [art. 20] purché siano di pregiudizio all'onore o alla reputazione dell'autore [l'art. 20 dispone che tale diritto possa essere fatto valere *post mortem* anche dagli eredi ivi specificati];
2. diritto di rivendicare la paternità dell'opera e, nel caso di opera anonima o sotto pseudonimo, di rivelarla [art. 21];
3. diritto di inedito e diritto di ritiro dell'opera dal commercio.

Per quanto attiene a tale ultima facoltà va sottolineato che all'autore è riconosciuto il diritto di decidere se pubblicare o meno l'opera, nonché di determinare la forma, i limiti e le modalità di pubblicazione, questo diritto attiene al diritto di personalità, è dunque inalienabile ed intrasmissibile. È questa la facoltà *trat-d'union* del diritto morale con quello patrimoniale, con

la pubblicazione incomincia la vita economica dell'opera.

I diritti patrimoniali di utilizzazione dell'opera e le norme comunitarie dettate in materia attengono a questa particolare caratteristica dell'opera dell'ingegno che è capace di trascendere il *corpus mechanicum* in cui è contenuta per offrirsi a diverse, plurime ed anche simultanee utilizzazioni, differenti sfruttamenti attraverso i quali in genere l'opera viene conosciuta dal pubblico.

La tutela economica dell'opera trova giustificazione negli stessi principi costituzionali ove la si concepisce come il risultato di quel particolare lavoro intellettuale o creativo che dir si voglia, ma pur sempre lavoro, per questo attentamente tutelato dalla nostra costituzione, non è un caso, inoltre, che le norme del Diritto di Autore siano inserite nel nostro Codice Civile nel Libro Quinto del Lavoro [artt. 2575-2583]. Né ci sarebbero altri modi per offrire un compenso all'autore a fronte delle utilizzazioni della sua opera dell'ingegno, compenso che altrimenti finirebbe per essere lucrato solo da terzi, più o meno, ovvero per niente legittimati a farlo.

I diritti esclusivi di utilizzazione economica dell'opera sono disciplinati dalla legge dall'art. 12 e successivi:

1. diritto esclusivo di pubblicazione (art. 12)
2. diritto esclusivo di riproduzione (art. 13)
3. diritto esclusivo di trascrizione (art. 14)
4. diritto esclusivo di esecuzione, rappresentazione o recitazione in pubblico (artt. 15 e 15 bis)
5. diritto esclusivo di comunicazione al pubblico (artt. 16 e 16 bis)
6. diritto esclusivo di distribuzione (art. 17)
7. diritto esclusivo di traduzione (art. 18)
8. diritto esclusivo di noleggio (art. 18 bis)

L'art. 19 con i suoi due commi chiude la sequenza ordinata degli articoli dedicati ai diritti esclusivi. Come si può agevolmente intuire con l'art. 19 la normativa pone al servizio dell'autore in via originaria e dei suoi aventi causa in via derivata, dei formidabili strumenti legali per l'esercizio (e la difesa) dei diritti patrimoniali³.

Assume particolare rilievo la definizione dell'ambito pubblico utilizzata dalla legge sul Diritto di Autore se si considera il rilevante uso di opere tutelate, pensiamo in special modo a quelle musicali, nell'ambito delle attività spettacolistiche e di intrattenimento, citiamo testualmente il 2° comma dell'art. 15: *“non è considerata pubblica la esecuzione, rappresentazione o recitazione dell'opera entro la cerchia ordinaria della famiglia, del convitto, della scuola o dell'istituto di ricovero, purché non effettuata a scopo di lucro”*.

1.4. DIRITTO DI RIPRODUZIONE

Una particolare attenzione merita il diritto esclusivo di cui all'art. 13, così come modificato dall'intervento della **direttiva 2001/29/CEE** emanata su alcuni aspetti del Diritto di Autore nella società dell'informazione, recepita con **Decreto Legislativo 9 Aprile 2003 n. 68**, in base al quale all'autore è riconosciuto il diritto esclusivo di autorizzare o vietare la riproduzione *“diretta o indiretta, temporanea o permanente, in tutto o in parte dell'opera in qualunque modo o forma”*, segue un'elencazione dei vari modi di riprodurre, da intendersi esemplificativa, visto che la stessa si chiude con un'affermazione che comprende qualsiasi *“altro procedimento di riproduzione”*.

Deve pertanto intendersi come un atto di riproduzione la fissazione o stoccaggio in forma digitale di un'opera, o parte di questa, nella memoria del computer o su un supporto elettronico, grafico o meccanico. Nell'ambito del diritto di riproduzione la direttiva ha concesso agli stati membri la facoltà di adottare eccezioni e limitazioni, il legislatore italiano avvalendosi di tale facoltà è intervenuto ad es. nel campo della c.d. *copia privata*, sistemando la norma nell'art. 71 sexies, dove al comma 1° stabilisce che *“è consentita la riproduzione privata di fonogrammi e videogrammi su qualsiasi supporto, effettuata da una persona fisica per uso esclusivamente personale, purché senza scopo di lucro e senza fini direttamente o indirettamente commerciali, nel rispetto delle misure tecnologiche di cui all'art. 102 quater”* [si tratta

dell'articolo citato che dispone l'uso di misure tecnologiche di protezione].

Le limitazioni ed eccezioni interessano anche il settore della *reprografia*, riproduzione su carta o supporto simile mediante fotocopia o procedimento analogo. La norma di carattere generale è contenuta nel comma 3 dell'art. 68 Legge n. 633/1941, che di seguito si riproduce integralmente: “ *Fermo restando il divieto di riproduzione di spartiti musicali e partiture musicali, è consentita, nei limiti del quindici per cento di ciascun volume o fascicolo periodico, escluse le pagine di pubblicità, la riproduzione per uso personale di opere dell'ingegno effettuate mediante fotocopie, xerocopie o sistema analogo*”.

In questo settore il legislatore ha inteso rendere “*libera la fotocopia di opere esistenti nelle biblioteche accessibili al pubblico in quelle scolastiche, nei musei pubblici o negli archivi pubblici, purché, si badi bene, effettuate dai predetti organismi per i propri servizi, senza alcun vantaggio economico o commerciale diretto o indiretto* - comma 2 art. 68 L.633/1941, di fatti al successivo comma 5 la riproduzione reprografica per uso personale, delle opere esistenti nelle biblioteche pubbliche, fatte all'interno delle stesse, è vincolata ai limiti del 15% e sottoposta al pagamento di un compenso forfettario.

Un altro esempio di sistemazione di norme in tema di eccezioni o limitazioni introdotte dal legislatore italiano a seguito della suddetta direttiva è quello che attiene alle disposizioni sulle registrazioni c.d. effimere delle emittenti radiotelevisive dove al I° comma dell'art. 55, che consente a tali emittenti la riproduzione dell'opera ai soli fini della trasmissione, disponendone però la sua distruzione dopo l'uso, viene aggiunto un II° comma, che autorizza la conservazione, a precise condizioni, dell'opera che presenta “*eccezionale carattere documentario*”.

1.5. DIRITTO DI COMUNICAZIONE

La direttiva in parola [direttiva 2001/29/CEE], visto l'ambito nel quale ha inteso intervenire, non poteva non occuparsi dei rapporti fra il Diritto di Autore e la

rete. Infatti, “una volta messa in rete, l'opera sarà accessibile a chiunque vi sia collegato. Il problema che qui si pone è quello del rapporto tra il diritto dell'autore di disciplinare l'accesso alla sua opera e la libertà dell'utente di accedere ai contenuti di internet. L'accesso all'opera avviene, d'altra parte, senza che sia necessario un supporto dalla cui vendita potrebbero derivare i proventi per l'autore, come si verifica per la cosiddetta copia privata o “home taping”⁴.

Tali considerazioni giustificano il riconoscimento esplicito di un diritto esclusivo dell'autore di autorizzare o vietare la comunicazione al pubblico, su filo o senza filo, della sua opera, compresa la messa a disposizione del pubblico in maniera tale che ciascuno possa accedervi dal luogo e nel momento scelti individualmente. E' un diritto esclusivo che si differenzia da quello per la radiotelediffusione dell'opera, caratterizzato dalla contemporaneità dell'emissione e della fruizione, che, inoltre, nel caso della rete può essere ripetuto *ad libitum*. Un diritto esclusivo che si differenzia dal lato della fruizione dal diritto di pubblica rappresentazione, esecuzione o recitazione, perché diversamente da questi casi si fa riferimento ad un pubblico “non presente”. Infine, anche per questo particolare e nuovo diritto esclusivo “dell'autore nella rete”, la direttiva dà la possibilità al legislatore nazionale di adottare limitazioni ed eccezioni, possibilità che il legislatore italiano utilizza “liberando” particolari ambiti, quali quello dello studio, della ricerca e dei musei alle condizioni dettate dall'art. 16 bis.

1.6. DIRITTO DI DISTRIBUZIONE: MISURE TECNOLOGICHE DI PROTEZIONE E DI INFORMAZIONE

All'autore “*off-line*” la direttiva dedica nuove disposizioni in materia di diritti esclusivi di distribuzione [definizione che sostituisce la precedente dizione del “porre in commercio”].

Vengono quindi assunte delle misure tecnologiche di protezione e di informazione, giustificate dalla necessità, che continua a ritenersi fondamentale per il Diritto di Autore, di controllo dell'accesso all'opera.

I dispositivi tecnologici in parola, quali a titolo esemplificativo la cifratura e la distorsione, sono considerati mezzi di difesa attivi: impediscono o limitano l'accesso all'opera, consentendone il controllo contro le utilizzazioni abusive [art. 102 quater "... 1. I titolari di diritti d'autore e di diritti connessi nonché del diritto di cui all'articolo 102-bis, comma 3, possono apporre sulle opere o sui materiali protetti misure tecnologiche di protezione efficaci che comprendono tutte le tecnologie, i dispositivi o i componenti che, nel normale corso del loro funzionamento, sono destinati a impedire o limitare atti non autorizzati dai titolari dei diritti.

2. Le misure tecnologiche di protezione sono considerate efficaci nel caso in cui l'uso dell'opera o del materiale protetto sia controllato dai titolari tramite l'applicazione di un dispositivo di accesso o di un procedimento di protezione, quale la cifratura, la distorsione o qualsiasi altra trasformazione dell'opera o del materiale protetto, ovvero sia limitato mediante un meccanismo di controllo delle copie che realizzi l'obiettivo di protezione.

3. Resta salva l'applicazione delle disposizioni relative ai programmi per elaboratore di cui al capo IV sezione VI del titolo I.]

Per quanto attiene alle misure di informazione, viene data facoltà all'autore di inserire informazioni elettroniche sul regime dei diritti riferiti all'opera, misure che facilitano l'utilizzazione della stessa ed escludono la buona fede degli eventuali utilizzatori abusivi [art. 102 quinquies]. Si è poi dovuto introdurre anche una difesa contro gli attacchi a tali sistemi di protezione e di informazione. Sulla scelta del tipo di difesa la direttiva ha lasciato piena libertà al legislatore, purché ritenuta efficace, nel nostro caso si è scelto una difesa penale, introducendo nell'art. 171 ter la lettera g) [N.D.R.: Nella numerazione della presente lettera corrispondente a quella pubblicata nella G.U. si legge lettera h)].

PARTE SECONDA

2.1. DIRITTO PER L'UTILIZZAZIONE DELL'OPERA IN PROGRAMMI TV VIA SATELLITE O A MEZZO CAVO

Con il D. Lgs. 23.10.1996 n. 581 si è data attuazione alla Direttiva 93/83/CEE, emanata per aggiornare le norme in tema di Diritto di Autore e dei Diritti Connessi [fra i quali quelli dei diritti degli artisti, interpreti o esecutori] applicabili alla radiotele diffusione via satellite ed alle ritrasmissioni via cavo. Con l'art. 16 bis si provvede ad inserire nella legge sul Diritto di Autore le definizioni di satellite, comunicazione al pubblico via satellite, ritrasmissione via cavo e si precisano i diritti degli autori e dei titolari dei diritti connessi. Alla S.I.A.E. viene attribuito il compito di autorizzare le ritrasmissioni via cavo, sia per i propri associati che per i non associati.

Più precisamente si legge nell'art. 2 del D.Lgs. n. 581/1996: "1. Dopo l'art. 16 della legge 22 aprile 1941, n. 633, è inserito il seguente:

"Art. 16-bis. - 1. Ai fini della presente legge si intende per:

a) **satellite**: qualsiasi satellite operante su bande di frequenza che, a norma della legislazione sulle telecomunicazioni, sono riservate alla trasmissione di segnali destinati alla ricezione diretta del pubblico o riservati alla comunicazione individuale privata purché la ricezione di questa avvenga in condizioni comparabili a quelle applicabili alla ricezione da parte del pubblico;

b) **comunicazione al pubblico via satellite**: l'atto di inserire sotto il controllo e la responsabilità dell'organismo di radiodiffusione operante sul territorio nazionale i segnali portatori di programmi destinati ad essere ricevuti dal pubblico in una sequenza ininterrotta di comunicazione diretta al satellite e poi a terra. Qualora i segnali portatori di programmi siano diffusi in forma codificata, vi è comunicazione al pubblico via satellite a condizione che i mezzi per la decodificazione della trasmissione siano messi a disposizione del pubblico a cura dell'organismo di radiodiffusione stesso o di terzi con il suo consenso. Qualora la comunicazione al pubblico via satellite abbia luogo nel

territorio di uno stato non comunitario nel quale non esista il livello di protezione che per il detto sistema di comunicazione al pubblico stabilisce la presente legge:

1) se i segnali ascendenti portatori di programmi sono trasmessi al satellite da una stazione situata nel territorio nazionale, la comunicazione al pubblico via satellite si considera avvenuta in Italia. I diritti riconosciuti dalla presente legge, relativi alla radiodiffusione via satellite, sono esercitati nei confronti del soggetto che gestisce la stazione;

2) se i segnali ascendenti sono trasmessi da una stazione non situata in uno Stato membro dell'Unione europea, ma la comunicazione al pubblico via satellite avviene su incarico di un organismo di radiodiffusione situato in Italia, la comunicazione al pubblico si considera avvenuta nel territorio nazionale purché l'organismo di radiodiffusione vi abbia la sua sede principale. I diritti stabiliti dalla presente legge, relativi alla radiodiffusione via satellite, sono esercitati nei confronti del soggetto che gestisce l'organismo di radiodiffusione;

*c) **ritrasmissione via cavo:** la ritrasmissione simultanea, invariata ed integrale, per il tramite di un sistema di ridistribuzione via cavo o su frequenze molto elevate, destinata al pubblico, di un'emissione primaria radiofonica o televisiva comunque diffusa, proveniente da un altro Stato membro dell'Unione europea e destinata alla ricezione del pubblico".*

2.2. DIRITTO DI SEGUITO

Il "**diritto di seguito**" [droit de suite], è il diritto dell'autore di opere delle arti figurative e dei manoscritti a percepire una percentuale sul prezzo di vendita degli originali delle proprie opere in occasione delle vendite successive alla prima.

Con la Legge 1 marzo 2002 n. 39, "Disposizioni per l'adempimento di obblighi derivanti dall'appartenenza dell'Italia alla Comunità Europea - Legge comunitaria 2001", il Governo era stato delegato ad emanare il decreto di

attuazione della Direttiva 2001/84/CE sul "diritto di seguito".

Ciò è avvenuto con il **D. Lgs n.118 del 13.02.2006** "*Attuazione della direttiva 2001/84/CE, relativa al diritto dell'autore di un'opera d'arte sulle successive vendite dell'originale*" [pubblicato nella G.U. serie generale n. 71 del 25.03.2006 e in vigore dal 09.04.2006] e che ha modificato la legge sul diritto d'autore in ordine al diritto di seguito previsto agli articoli 144 e seguenti della legge n.633/1941.

Con il **D.P.R. 29-12-2007, n. 275** [G.U. n. 42, 19 febbraio 2008], entrato in vigore il 5 marzo 2008 è stato emanato il **Regolamento modificativo delle disposizioni del IV capo del R.D. 1369/42** relativo all'approvazione del regolamento per l'esecuzione della L. 633/41 sul diritto d'autore. Detto provvedimento si inserisce in un contesto in evoluzione soprattutto con riferimento al c.d. "**diritto di seguito**" relativo ad opere d'arte e manoscritti. Le maggiori innovazioni riguardano:

- 1- il contenuto del diritto;
- 2- l'ambito di applicazione dello stesso;
- 3- efficacia ed effettività dello stesso.

Si è, infatti, voluto precisare che il **diritto al compenso sul prezzo** di ogni vendita dell'opera [successiva alla prima cessione] è generalizzato e non riguarda solo la plusvalenza e, ciò, in ossequio al considerando n. 3 della citata Direttiva, per cui **la partecipazione agli utili derivanti dalla vendita successiva dell'opera mirano a riequilibrare la situazione economica** degli autori di arti figurative e quella di artisti che sfruttano le proprie opere anche nelle utilizzazioni successive,rendendo partecipi tutti gli autori al successo delle proprie opere a seguito della loro circolazione sul mercato. In questo modo, dunque, si provvede una sorta di "equo compenso" che garantisca l'effettività dal punto di vista economico dell'esclusiva, riducendo al massimo il divario esistente tra il prezzo pattuito come corrispettivo della prima cessione e la sua reale capacità di successo e, quindi, di produrre introiti economici.

Ulteriore elemento di innovazione va ricercato, poi, nella limitazione imposta al diritto di seguito che opera solo in riferimento alle vendite commerciali

affidate a professionisti del mercato dell'arte. Detta circostanza, ossia la **necessaria commercialità delle vendite successive**, è stata oggetto di numerosi contrasti tra la Commissione ed il Parlamento, fattore che ha determinato un notevole ritardo nell'emanazione della Direttiva stessa.

Per garantire l'**effettività del diritto di seguito sono state messe a punto una serie di norme in grado di rendere concreto il controllo** sulla circolazione commerciale delle opere. Ciò è avvenuto limitando il **diritto di seguito** soltanto alle vendite commerciali, individuando precisamente i soggetti tenuti a corrispondere il **diritto di seguito** e tenuti a denunciare la vendita [sanzionati pesantemente in caso di violazioni] e definendo tutti i compiti gravanti sulla S.I.A.E., tra i quali spicca, per esempio, l'art. 47, D.P.R. citato, che dispone che ogni trimestre la S.I.A.E. fornisca agli autori aventi diritto un dettaglio dell'ammontare dei compensi maturati nel periodo di riferimento in base alle vendite realizzate.

Viene istituita, inoltre, una procedura informatica che facilita la dichiarazione da rendere alla S.I.A.E., ai sensi dell'art. 153 Legge sul diritto d'Autore, direttamente via internet. Si è, altresì, disposto un ampliamento del termine [dal giorno della vendita] per effettuare il versamento del compenso dovuto, che da 15 giorni è passato a 90.

Il compenso è a carico del venditore ed è dovuto per tutte le vendite successive alla prima cui partecipi, come venditore, acquirente o intermediario, un professionista del mercato dell'arte. Saranno quindi soggette ad esso le transazioni di gallerie, case d'asta o mercanti d'arte, mentre saranno escluse le vendite dirette tra privati. L'importo del compenso sarà in percentuale, individuato per scaglioni, su quanto ottenuto per ogni vendita.

In base alla norma, per opere d'arte si intendono le creazioni originali dell'artista, come quadri, collage, dipinti, disegni, incisioni, stampe, litografie, sculture, arazzi, ceramiche, opere in vetro, fotografie ed esemplari considerati come opere d'arte e originali, nonché i manoscritti.

L'ennesima **modifica alla legge sul diritto d'autore**, ed in particolare al **diritto di seguito**, si è avuta con la **Legge 25-02-2008, n. 34** "Disposizioni per

l'adempimento di obblighi derivanti dall'appartenenza dell'Italia alle Comunità europee (la legge comunitaria 2007)", che all'articolo 11 corregge la formulazione dell'art. 150 della legge sul diritto d'autore, laddove questa prima escludeva dal diritto di seguito le opere che fossero state oggetto di trasferimento a fronte del pagamento di un prezzo inferiore ad Euro 3.000,00=. Quindi l'art. 11 della legge n.34/2008 ha modificato il comma 2 dell'articolo 150 della legge 633/1941, prevedendo che la percentuale di prezzo da riconoscere all'artista pari al 4% del prezzo di vendita debba essere riconosciuta in ogni caso di trasferimento con prezzo "fino a 50.000 euro".

La S.I.A.E. è incaricata di incassare il diritto di seguito per conto di tutti gli artisti anche se non associati all'Ente.

La S.I.A.E. già riceve i diritti dei propri aderenti da parte delle società d'autori consorelle nei cui paesi il diritto di seguito è stato introdotto.

Segue una scheda informativa che reca i principali elementi della nuova normativa.

<p>OPERE SOGGETTE AL DIRITTO DI SEGUITO [anche anonime e pseudonime]</p>	<p>1. originali delle opere delle arti figurative come quadri, "collage", dipinti, disegni, incisioni, stampe, litografie, sculture, arazzi, ceramiche, le opere in vetro, fotografie e gli originali dei manoscritti;</p> <p>2. copie delle opere delle arti figurative prodotte in numero limitato dall'autore stesso o sotto la sua autorità, purché numerate, firmate o debitamente autorizzate dall'autore.</p>
<p>COMPENSI</p>	<p>Il compenso è calcolato sul prezzo di vendita, al netto dell'imposta, in base percentuale differenziata in relazione ai diversi scaglioni, sono così determinati:</p>

	<p>a. 4% per la parte del prezzo di vendita fino a Euro 50.000,00; (*)</p> <p>b. 3% per la parte del prezzo di vendita compresa tra Euro 50.000,01 e Euro 200.000,00;</p> <p>c. 1% per la parte del prezzo di vendita compresa tra Euro 200.000,01 e Euro 350.000,00;</p> <p>d. 0,5% per la parte del prezzo di vendita compresa tra Euro 350.000,01 e Euro 500.000,00;</p> <p>e. 0,25% per la parte del prezzo di vendita superiore a Euro 500.000,00;</p> <p>L'importo totale del compenso non può essere comunque superiore a Euro 12.500,00.</p> <p>(*) Le vendite effettuate a decorrere dal 21.03.2008 saranno trattate secondo quanto disposto dall'art. 11 della L. 34/2008 con il quale è stata corretta l'erronea trasposizione della Direttiva europea 2001/84 C.E. nella parte in cui concedeva una "franchigia imponibile" pari ai primi 120 euro di diritti di seguito da corrispondere.</p>
<p>SOGGETTI OBBLIGATI ALLA DICHIARAZIONE ALLA S.I.A.E.</p>	<p>Case d'asta, gallerie d'arte e commercianti di opere d'arte che intervengono nella vendita in qualità di venditori, acquirenti o intermediari (N.B. il compenso è a carico del venditore).</p>
<p>OPERAZIONI SOGGETTE AL DIRITTO DI SEGUITO</p>	<p>Vendite d'opere e manoscritti che prevedono l'intervento, a titolo di venditori, acquirenti o intermediari, dei professionisti del mercato dell'arte con prezzi- al netto dell'imposta- pari o superiori a Euro 3.000,00.</p>

	<p>Il diritto non si applica, inoltre, quando il venditore (professionista) abbia acquistato l'opera direttamente dall'autore nei tre anni precedenti la vendita ed il prezzo di quest'ultima non superi Euro 10.000,00.</p> <p>La vendita si presume effettuata oltre i tre anni dall'acquisto, salvo prova contraria fornita dal venditore.</p>
<p>BENEFICIARI DEL DIRITTO DI SEGUITO</p>	<p>Autori italiani e della Comunità Europea e loro eredi. In mancanza di successione entro il sesto grado i compensi sono devoluti all'ENAP. Agli autori extracomunitari il compenso viene riconosciuto a condizione di reciprocità. Si prescinde dalla reciprocità per gli autori stranieri abitualmente residenti in Italia.</p>
<p>DURATA DELLA TUTELA</p>	<p>Dura tutta la vita dell'autore e per settant'anni dopo la sua morte è un diritto inalienabile e non può fornire oggetto di rinuncia, nemmeno preventivamente.</p>

2.3. ECCEZIONI E LIMITAZIONI ALL'ESERCIZIO DEI DIRITTI PATRIMONIALI.

Come si è avuto modo di rilevare, le eccezioni e limitazioni evidenziate vengono disposte solitamente per contemperare l'esercizio di altrettanti meritevoli diritti, come quelli della pubblica informazione, dello studio, della ricerca. Allo stesso tempo il criterio adottato dal nostro legislatore è quello di tentare di evitare che le libere utilizzazioni possano dar luogo a forme di concorrenza economica che finiscano per incidere in modo pregiudizievole, ponendosi in concorrenza con lo sfruttamento economico dell'opera [si

vedano ad esempio gli art.li 68 e 70].

2.4. DURATA DEL DIRITTO PATRIMONIALE D'AUTORE.

Il termine di durata del Diritto di Autore, fissato attualmente dalla legge, è per **tutta la vita dell'autore e fino al termine del settantesimo anno solare dopo la sua morte** [art. 25]. Per le opere in collaborazione il termine si calcola sull'anno di morte del coautore spentosi per ultimo [art. 26], per quelle collettive, per quelle anonime o pseudonime [sempre che non sia noto tale pseudonimo] la durata dei settanta anni si calcola a partire dall'anno di pubblicazione.

Il Diritto di Autore non si estingue per prescrizione⁵ né per decadenza⁶.

PARTE TERZA

3.1. LE OPERE PROTETTE DAL DIRITTO D'AUTORE

Prima ancora di soffermarci sul requisito di creatività, come requisito per la protezione dell'opera, va detto che l'opera è tutelata dal Diritto di Autore se compresa nei campi indicati dalla legge e se presenta una concretezza di espressione.

Per quanto attiene alla creatività va chiarito che non si misura il grado di genialità contenuto nell'opera né si prende in considerazione la possibilità di riscontro e di riconducibilità dell'opera al suo creatore, ma, secondo un indirizzo da tempo affermatosi, la tutela viene estesa all'opera qualora si presenti come *apporto originale rispetto al preesistente patrimonio intellettuale.*

E' fatto salvo un minimo di creatività che l'opera comunque deve presentare, da non ricercare nei contenuti ma nelle forme espressive, l'opera deve presentare *un minimo di originalità nell'espressione.*

Del resto la funzione di interesse pubblico accordato al Diritto di Autore è proprio in relazione alla capacità riconosciuta alle opere dell'ingegno di costituire nuovi apporti nel campo dell'arte e della cultura in genere, alla c.d. funzione sociale del Diritto di Autore come promozione della cultura.

La legge sul Diritto di Autore all'art.1 dispone che sono protette le opere dell'ingegno di *carattere creativo* che appartengono *alla letteratura, alla musica, alle arti figurative, all'architettura, al teatro e alla cinematografia* (nel comma 2 viene aggiunto), sono altresì protetti *i programmi per elaboratori* considerati come opere letterarie ai sensi della **Convenzione di Berna**, resa esecutiva con la **legge 20 Giugno 1978 n. 399**, nonché *le banche dati*, che costituiscono una creazione intellettuale e quindi un nuovo genere di opere protette.

Al successivo art. 2 segue una elencazione delle varie forme espressive in cui tali opere dell'ingegno si presentano, una elencazione da intendere tassativa.

Il significato attribuito alla specificazione dell'art. 2, che solo ad una prima lettura sembra pleonasticamente ripetere, esemplificando gli ambiti di cui all'art. 1, è quella di ritenere che la tutela alle opere dell'ingegno viene accordata in quanto opere destinate, appunto, ad essere espresse, cioè rese al pubblico, pubblicate.

3.2. OPERE REALIZZATE DA PIÙ AUTORI.

L'opera può essere il risultato dell'apporto creativo di diversi autori, che tra loro collaborano per raggiungere tale risultato, ovvero questo è ottenuto grazie al lavoro di coordinamento dei differenti contributi. Nel primo caso siamo di fronte ad *un'opera in collaborazione*, nel secondo ad *un'opera collettiva*.

3.3. OPERE IN COLLABORAZIONE.

Si differenziano quelle in cui il contributo dei diversi coautori è inscindibile e indistinguibile, in questo caso il Diritto di Autore è regolato dagli istituti della comunione, l'opera appartiene in comune a tutti i coautori, la fattispecie è regolata dall'art. 10.

Con le norme contenute dall'art. 33 all'art. 37 si regolano invece altri tipi di opere in collaborazione, "*... in difetto di particolari convenzioni tra i collaboratori ...*", per le quali i contributi sono distinguibili e scindibili, anche se così facendo si dovessero snaturare le opere in parola. Queste tipologie di opere vengono definite "a struttura composita", l'art. 33 ne indica una parte: "*... opere liriche, operette, melologhi, composizioni musicali con parole, balli e balletti musicali ...*" in chiusura giunge l'art. 37 a ripetere alcune e ad indicarne il resto, con una elencazione da considerare comunque esemplificativa: "*... opere coreografiche o pantomimiche, riviste musicali ed opere simili ...*". Poiché per tali opere i contributi dei diversi coautori sono da considerarsi eterogenei, talora prevale quello letterario, talaltra quello musicale ovvero coreografico o pantomimico, la legge assegna ora a una ora all'altra la titolarità dell'esercizio dell'utilizzazione economica dell'opera,

facendo salvi eventuali patti contrari, vengono stabilite per legge, a seconda dei casi, percentuali diverse nella ripartizione dei profitti dell'utilizzazione ed ancora viene modulata ad articolata dalla legge la disponibilità delle singole parti che compongono l'opera rispetto alla tipologia da prendere in considerazione [artt.33-34-35-36-37].

Anche le opere cinematografiche sono da considerare opere create in collaborazione. In questo caso tuttavia il regime di comunione che fa da sfondo a tale tipologia è estremamente ridotto, la legge stabilisce che il diritto di utilizzazione economica, in modo significativamente eccezionale, venga attribuito non ad uno dei coautori [indicati nell'art. 44], bensì al produttore cinematografico. Ciò che resta ai coautori dell'opera cinematografica è che il diritto di elaborazione non può essere esercitato senza il loro consenso, tuttavia facendo salvi eventuali patti contrari ed ovviamente il diritto al compenso in relazione alle utilizzazioni economiche dell'opera. Fra i coautori dell'opera cinematografica assume una posizione "privilegiata" l'autore della parte musicale – colonna sonora – al quale la legge – art. 46 comma 3 – riconosce il *diritto ad un compenso separato* sui proventi derivanti dalle proiezioni. Per gli altri coautori, ivi compreso il regista o direttore artistico, di fatti il successivo comma 4 lascia alla libertà contrattuale – possiamo immaginare con quali conseguenze visti i diversi "pesi" a confronto – lo stabilire un compenso in percentuale sulle proiezioni. In chiusura dell'art.46 viene riconosciuto a quest'ultimi il diritto comunque a percepire "un ulteriore compenso" in caso di superamento di un certo tetto degli incassi, nella misura contrattualmente fissata dagli accordi tra le categorie.

3.4. OPERE COLLETTIVE.

In tali opere i contributi dei singoli sono raccolti, coordinati, diretti verso un'unità organica da un terzo soggetto. L'art. 3 le elenca esemplificativamente: *enciclopedie, dizionari, antologie, riviste, giornali*. Tali opere "sono protette come opere originali, senza pregiudizio dei diritti di

autore sulle opere o sulle parti di opere di cui sono composte ...”; per tali opere collettive statuisce l'art. 38 che “... *Nell'opera collettiva, salvo patto in contrario, il diritto di utilizzazione economica spetta all'editore dell'opera stessa, senza pregiudizio del diritto derivante dall'applicazione dell'art. 7. Ai singoli collaboratori dell'opera collettiva è riservato il diritto di utilizzare la propria opera separatamente, con la osservanza dei patti convenuti, e in difetto, delle norme seguenti ...”.*

Nell'opera in esame si distinguono tre tipi di rapporti:

- i rapporti degli autori con il direttore
- i rapporti degli autori con l'Editore
- i rapporti del direttore con l'editore

Il primo si esaurisce in un rapporto di collaborazione per la creazione dell'opera che è il risultato finale della direzione e coordinamento affidato al direttore. Il secondo spesso si configura come rapporto di lavoro dipendente o iscritto nel contratto di edizione regolato dalle specifiche norme dettate per opere collettive negli artt. 38 e successivi. Per quanto attiene al rapporto fra l'editore ed il direttore, come abbiamo detto i principali diritti patrimoniali sono stati già fissati dalla legge, a favore dell'editore, restano riconosciuti al direttore quelli morali ex art. 20 ed il diritto al consenso, sebbene implicito, alla pubblicazione, in effetti è il direttore che valuta le condizioni perché l'opera possa essere pubblicata.

3.5. LE OPERE MUSICALI.

Le opere che si esprimono attraverso la musica, con o senza parole, sono definite **opere musicali**. La caratteristica immediatamente rilevabile del particolare mezzo espressivo consiste nel fatto che, a differenza delle parole, i suoni non sono determinati dall'uomo, ma esistono a prescindere, l'uomo deve cercarli, catturarli, grazie alla sua capacità di percezione acustica, quindi può riprodurli, organizzandoli in un gamma pressoché infinita di combinazioni, che possono presentare quel minimo di carattere creativo per essere considerate opere dell'ingegno. Tuttavia la complessità del linguaggio

musicale rende non facile l'esame della struttura e degli elementi dell'opera, quali la melodia e l'armonia, al fine di individuare l'apporto di creatività.

PARTE QUARTA

4.1. I SOGGETTI DEL DIRITTO D'AUTORE

L'art. 6 della legge sul Diritto di Autore recita testualmente: “... *Il titolo originario dell'acquisto del diritto di autore è costituito dalla creazione dell'opera, quale particolare espressione del lavoro intellettuale ...*”.

La legge dunque non pone obblighi nè detta prescrizioni per l'acquisizione del titolo, in piena coerenza con quanto affermato dall'art.1, che prescrive la semplice sussistenza del carattere creativo per far nascere il diritto. Se ce ne fosse bisogno il tutto viene ribadito al comma 1 dell'art. 106.

Il Diritto di Autore nella sua componente morale e patrimoniale appartiene all'autore in quanto soggetto che ha esplicato l'attività di lavoro intellettuale che ha portato alla creazione dell'opera. La giurisprudenza non ha riconosciuto la qualifica di autore a chi cura la fase successiva a quella della creazione, come ad es. la pubblicazione [sono state in tal senso respinte le richieste di organismi di radiodiffusione, di funzionari/organizzatori di programmi televisivi o di editori che hanno provveduto a raccogliere in volumi l'opera di uno o più autori].

>Opera anonima o pubblicata con pseudonimo.

Lo pseudonimo se noto equivale a tutti gli effetti anche della tutela, al nome vero. Se invece l'opera è pubblicata anonima o con pseudonimo non conosciuto, i diritti d'autore possono essere fatti valere da chi ne ha curato la prima pubblicazione [rappresentata, eseguita o pubblicata, a secondo del genere d'opera], questo fino a quando l'autore non si riveli [artt. 27 e 28].

Non sono ammessi altri modi di acquisizione a titolo originario del Diritto di Autore.

Un caso particolare è rappresentato da chi pubblica un inedito, per il quale siano già scaduti i termini di durata del Diritto di Autore: a questi viene riconosciuta la titolarità di un diritto connesso per l'esercizio dei diritti di utilizzazione economica dell'opera della durata di 25 anni a partire da tale prima pubblicazione [art. 85 ter].

Rimane escluso un acquisto del titolo per usucapione⁷ [Cass. 24 Feb. 1977, n. 820].

>**Capacità di agire dell'autore. Capacità del minore.**

I diritti di utilizzazione economica vengono esercitati dall'autore mediante la stipula di contratti che hanno per oggetto la cessione o concessione dei diritti o licenze di sfruttamento dell'opera. I contratti assumono forme diverse a seconda della tipologia dell'opera e della messa a disposizione del pubblico [opere a stampa, radiodiffusione, rete etc...].

L'art 107 apre il Capo II "*trasmissione dei diritti di utilizzazione*", disponendo che i diritti in parola "*possono essere acquistati, alienati o trasmessi in tutti i modi e forme consentiti dalla legge, salva l'applicazione delle norme contenute in questo capo*".

Il successivo art. 108 stabilisce che la capacità di compiere gli atti sopra indicati è riconosciuta all'autore al compimento del 16° anno di vita.

4.2. TRASMISSIONE DEI DIRITTI DI UTILIZZAZIONE

Il contratto rappresenta il mezzo attraverso il quale l'autore esercita i propri diritti di utilizzazione economica dell'opera, cedendo o concedendo a terzi diritti o licenze di sfruttamento dell'opera. Tali contratti si configurano in modo diverso a seconda del genere di opera e del modo di pubblicazione, che può avvenire attraverso supporti materiali quali ad es.: il libro, il disco, il CD, il DVD, ovvero attraverso mezzi immateriali o energie, come le onde sonore, radioelettriche etc.

La trasmissione, l'acquisto e l'alienazione dei diritti di utilizzazione economica dell'opera possono avvenire "*in tutti i modi e forme consentiti dalla legge*" [art. 107] fatte salve le norme contenute nel Capo II della legge "*Trasmissione dei diritti di utilizzazione*" che si apre con l'articolo citato.

La legge ha disciplinato alcuni tipi di contratto, come il **contratto di edizione** per le opere a stampa, o il **contratto di rappresentazione o esecuzione** per la trasmissione del diritto di rappresentazione o esecuzione in pubblico.

Per gli altri modi di trasmissione si utilizzano, adattandoli, schemi generali di

trasferimento di diritti patrimoniali.

In taluni ambiti la prassi ha imposto schemi particolari come è il caso dei **contratti di distribuzione cinematografica, contratti di radiodiffusione o di utilizzazione di software.**

Stante la limitazione imposta dall'art. 19 l'autore può cedere solo alcune delle facoltà di utilizzazione dell'opera, il terzo acquirente risulta vincolato non potendo, a sua volta, cedere un diritto diverso da quello acquisito.

>**Limitazioni nel trasferimento dei diritti d'autore.** La natura stessa del Diritto di Autore ha fatto sì che in ambito nazionale ed in quello internazionale sia prevalsa l'esigenza di prestare particolare attenzione non solo al contenuto del diritto ma anche al suo esercizio, tenendo presente l'esigenza di tutelare talvolta la parte più debole contrattualmente.

Tra tali norme che disciplinano i contratti individuati dalla legge, come quello di *edizione* o di *esecuzione* o *rappresentazione*, ma che possono trovare applicazione anche nella trasmissione di altri diritti, occorre evidenziare quelle riferite all'**esclusione di cessione di diritti futuri** [eventualmente prevedibili da leggi posteriori che ne ampliano la sfera o la durata]. La regola ha un suo senso nel fatto che si intende sottrarre alle volontà contrattuali [spesso di peso diverso] l'impegno rispetto ad una futura, e per questo imprecisa, prospettiva dei valori in gioco.

Altre regole a garanzia della parte debole [l'autore] sono quelle dell'*obbligo del compenso* [art. 130, inserito nella sezione dedicata al contratto di edizione ma di portata generale], *obbligo di pubblicazione* se il cessionario è un imprenditore che esercita professionalmente l'attività di utilizzazione economica.

Ancora, l'art. 119, ribadendo il contenuto del citato art. 19, stabilisce che, salvo patto contrario, la cessione di uno o più diritti di utilizzazione non implica il trasferimento di altri diritti che non siano necessariamente dipendenti da quello/i trasferito/i.

Ancora da considerare di carattere generale vi è l'art. 120 riferito al contratto di edizione, in quanto intende liberare l'autore da un eccessivo impegno nei confronti dell'editore per opere future da creare, e che espressamente

stabilisce: "... Se il contratto ha per oggetto opere che non sono state ancora create si devono osservare le norme seguenti:

1) è nullo il contratto che abbia per oggetto tutte le opere o categorie di opere che l'autore possa creare, senza limite di tempo;

2) senza pregiudizio delle norme regolanti i contratti di lavoro o di impiego, i contratti concernenti l'alienazione dei diritti esclusivi di autore per opere da crearsi non possono avere una durata superiore ai dieci anni;

3) se fu determinata l'opera da creare, ma non fu fissato il termine nel quale l'opera deve essere consegnata l'editore ha sempre il diritto di ricorrere all'Autorità giudiziaria per la fissazione di un termine. Se il termine fu fissato, l'Autorità giudiziaria ha facoltà di prorogarlo ...".

Spesso i contratti di Diritto di Autore sono predisposti su moduli o formulari ex art. 1342 cod.civ., nelle forme del contratto per adesione, dalla controparte – industrie culturali e dell'informazione - rispetto alla quale l'autore non può trattare, ma può soltanto aderire o non alla proposta, in tali casi alla parte debole non resta che esercitare l'unica libertà concessa quella, se non gradisce le condizioni predisposte, di rifiutare la sottoscrizione, ovvero di accettare, e con questo esprimere la propria volontà di adesione.

I contratti di massa, ex art. 1342 cod.civ., di solito sono redatti in clausole a stampa, molto minute e sono predisposte dalle imprese che erogano servizi. Contratti di tal genere si dicono anche per adesione perché il cliente non li può modificare nè discutere, come se si trattasse di un affare isolato, la standardizzazione della produzione impone un risparmio di costi e di tempo: i rapporti contrattuali sono tutti uguali, fatti in serie e il consumatore "deve prendere o lasciare".

Essendo di solito predisposti dall'imprenditore, i contratti per adesione contengono clausole più favorevoli all'impresa predisponente che non al consumatore aderente.

Il Codice Civile italiano disciplina espressamente i "contratti di massa", sotto il nome di condizioni generali di contratto, introducendo norme di tutela del contraente più debole. Gli **artt.1341-1342 cod. civ.** stabiliscono tre principi: **a)** che l'efficacia delle clausole è subordinata alla loro conoscibilità secondo le

regole di un'ordinaria diligenza; **b)** che è necessario vi sia accettazione esplicita per iscritto delle clausole vessatorie; **c)** che le clausole aggiunte prevalgono su quelle predisposte.

Questi principi vanno integrati con un altro, previsto dall'art. 1370 cod. civ., in base al quale le clausole generali, nei casi dubbi, si interpretano a favore dell'aderente e non del predisponente.

PARTE QUINTA

5.1. I CONTRATTI TIPICI DI TRASFERIMENTO DEL DIRITTO D'AUTORE: IL CONTRATTO DI EDIZIONE

Con tale *contratto tipico*⁸ “... l'autore concede all'editore l'esercizio del diritto di pubblicare per le stampe l'opera, per conto ed a spese dell'editore stesso ...” [art. 118]. L'essenza del contratto che emerge dagli indirizzi dottrinari e giurisprudenziali è individuabile nello scambio, fra l'autore -attività intellettuale- e l'editore -attività organizzativa ed imprenditoriale-.

Sono stati individuati nel contratto di edizione, così disciplinato, anche elementi del mandato⁹, come è il caso dell'incarico all'editore da parte dell'autore di compiere l'atto di prima pubblicazione e quindi di uscita dell'opera dall'inedito.

La giurisprudenza ha riconosciuto all'editore la possibilità di agire a tutela dei diritti personali dell'autore a nome di quest'ultimo [*procuratorio nomine*], ed è legittimato invece a farlo in nome proprio contro abusive utilizzazioni economiche dell'opera.

>**Oggetto del contratto.**

Il contratto di edizione può avere, come oggetto, uno o più diritti di utilizzazione economica spettanti all'autore “nel campo dell'edizione”. Il campo dovrebbe essere quello riferito ai diversi modi di “*pubblicare per le stampe*” [affermazione contenuta nell'art. 118] e quindi ai differenti modi di riproduzione grafica dell'opera. All'interno di questo campo le eventuali diversità, edizione di lusso, in collana ovvero a dispense, sono da rapportare a specificazioni espresse nel contratto, ovvero da desumere interpretando la comune volontà delle parti.

Il contratto di edizione ha come oggetto di regola la pubblicazione “in esclusiva”, si considerano cioè trasmessi, salvo patto contrario, i diritti esclusivi relativi al campo di edizione per le stampe. Tale esclusiva non contrasta con la separata facoltà concessa all'autore di raccogliere la opera nella raccolta, ad es. della propria *opera omnia*, affidata ad altro editore, questo

ai sensi dell'art. 18 e del più volte citato art. 19 [indipendenza delle diverse facoltà delle quali si costituisce il diritto patrimoniale]. Ovviamente tale esercizio non deve nuocere al pacifico godimento dei diritti ceduti all'editore dell'opera singola [art. 125].

>Estensione del contratto ad elaborazioni ed adattamenti dell'opera.

L'art. 118 come abbiamo visto tenta di circoscrivere il contratto in esame ad uno specifico campo, tuttavia interviene la "finestra aperta" del IV comma dell'art. 119 che introduce l'ipotesi di "pattuizione espressa" perché si possano affiancare ai diritti esclusivi di pubblicazione "per le stampe" dell'opera, quelli riferiti alle "eventuali elaborazioni e trasformazione di cui l'opera è suscettibile, compresi gli adattamenti alla cinematografia, alla radiodiffusione ed alla registrazione su apparecchi meccanici".

5.2. IL CONTRATTO DI EDIZIONE FONOGRAFICA E CONTRATTI PER OPERE MUSICALI.

Si ritiene che la normativa dettata in materia di contratto di edizione [artt. 118 e successivi] si possa estendere, in quanto applicabile, ad altri tipi di edizione come quelli riferiti alla *riproduzione videofonografica*, mentre sembra escluso che tali contratti possano essere, tout-court, assimilati al contratto di edizione per opere a stampa.

Per quanto attiene ai contratti relativi alle opere musicali, ormai già da tempo ha assunto particolare prevalenza il fatto che l'opera sia registrata su supporto analogico, ovvero – oggi sempre più ricorrente – digitale.

Alla riproduzione si affianca poi l'attività di promozione e dunque di diffusione, solitamente a mezzo radio, televisione o attraverso "la rete". Per cui la figura tradizionale dell'editore musicale, cioè di colui che tradizionalmente si interessa alla pubblicazione a mezzo stampa dell'opera musicale, tende a passare in secondo piano.

È stato giustamente osservato che tali forme di riproduzione e di diffusione consentono di realizzare più pienamente l'esercizio della pubblicazione dell'opera, intesa come attività che intende far conoscere ad un vasto

pubblico l'opera, mentre la pubblicazione a stampa – spartito ed eventuale testo letterario – assolve a tale funzione solo per il pubblico ristretto degli esecutori, che appunto utilizzano essenzialmente tale pubblicazione per l'esecuzione.

Generalmente tuttavia si tende a configurare il rapporto tra autore ed editore musicale come un *contratto di edizione musicale*, spostando l'accento sull'edizione anziché sull'esecuzione. Però, per poter accertare se un tale contratto di edizione musicale sia disciplinato o meno dal contratto tipico di edizione per le stampe, occorre fare attenzione se, in quel dato contratto, vi sia prevalenza della pubblicazione a mezzo esecuzione e riproduzione fonografica sulla pubblicazione attraverso la stampa, se è così, non è possibile considerare un tale contratto come appartenente al tipo di contratto per edizione e quindi farlo rientrare in tale schema. Non si rendono ad es. applicabili le disposizioni previste per il contratto di edizione in riferimento alla durata massima ventennale del contratto e dell'obbligo di rendiconto, in tal caso l'amministrazione dell'opera e la percezione e ripartizione dei proventi è affidata alla S.I.A.E..

In conclusione si chiarisce che il contratto di edizione di una composizione musicale non comprende, salvo esplicita pattuizione, la cessione del diritto di riproduzione fonovideografica e che vanno tenute distinte le figure dell'editore musicale da quella del produttore fonografico.

Il primo -editore musicale- quando si tratta di compositore di musica leggera o di cantautore tende ad assumere la figura di **manager** o di **agente**, preoccupato principalmente dell'attività di promozione dell'opera e dell'autore, per questo il relativo contratto si allontana dallo schema tipico del contratto di edizione.

Il secondo -produttore fonografico- che stipula un contratto diverso con l'autore definito *contratto di produzione fonografica*, è titolare a sua volta di un diritto vicino a quello dell'autore, disciplinato dall'art. 72 e successivi del Titolo II della legge sul Diritto di Autore, dedicato appunto a quelli che in Italia chiamiamo *diritti connessi* [*diritti vicini* per i francesi].

5.3. CONTRATTO PER EDIZIONE E CONTRATTO A TERMINE

L'art. 122 dispone che il contratto di edizione può essere *per edizione* o *a termine*.

»Contratto per edizione

In tale ipotesi:

- l'editore ha il diritto di eseguire una o più edizioni entro vent'anni dalla consegna del manoscritto completo dell'opera;
- nel contratto deve essere indicato il numero delle edizioni ed il numero degli esemplari per ogni edizione.

In mancanza di tali indicazioni si intende che il contratto ha per oggetto una sola edizione per il numero massimo di duemila esemplari [comma 4 dell'art. 122]

La ratio di tale ultima disposizione – confermato dalla giurisprudenza - è che viene sbarrata qualsiasi strada al dispiegarsi dell'arbitrio della parte più forte, cioè dell'editore.

»Contratto a termine

Il vincolo posto all'editore è questa volta non da ricercare nel numero delle edizioni ma nel tempo accordato, che tuttavia non può eccedere i vent'anni. Nel contratto a termine dovrà, invece, essere indicato il numero minimo di esemplari per edizione, a pena di nullità assoluta [cioè non è ammissibile una sanatoria del contratto a norma dell'art. 1444 cod. civ.].

Ciò che sembra possibile è convertire un contratto a termine nullo in contratto per edizione.

»Gli obblighi dell'autore e dell'editore

Gli obblighi ed i diritti delle parti in causa, autore ed editore, discendono oltre che dal codice civile, dalla disciplina del contratto tipico di edizione.

A carico dell'autore vi sono gli obblighi principali di seguito elencati:

- consegnare l'opera nelle condizioni stabilite dal contratto [art. 125 comma 1]
- garantire il pacifico godimento dei diritti per tutta la durata del contratto [art. 125 comma 2]
- correggere le bozze di stampa secondo le modalità fissate dall'uso.

A carico dell'editore vi sono gli obblighi principali di seguito elencati:

- Riprodurre l'opera conformemente all'originale e secondo le norme della buona tecnica editoriale. Porla in vendita [all'autore non è riconosciuto il diritto di intromettersi nella scelta del sistema di distribuzione]. L'editore ha l'obbligo di pubblicare l'opera con il nome dell'autore, ovvero anonima o con lo pseudonimo, a seconda di quanto previsto nel contratto [art. 126 comma 1];
- Pubblicare o riprodurre l'opera entro un termine fissato dal contratto e comunque non oltre i due anni dall'effettiva consegna dell'esemplare da parte dell'autore, in mancanza di un termine contrattuale i due anni ricorrono dalla richiesta scritta rivolta all'editore da parte dell'autore [art. 127 comma 1 e 2];
- Corrispondere un compenso all'autore. Determinato, salvo patto contrario, in percentuale sul prezzo di copertina degli esemplari venduti. Per talune tipologie di opere il compenso potrà essere determinato forfetariamente [si tratta di: dizionari, enciclopedie, antologie ed altre opere in collaborazione, traduzioni, articoli di giornali o di riviste, discorsi, conferenze, opere scientifiche, lavori di cartografia, opere musicali o drammatico musicali, opere delle arti figurative]. Per i compensi da determinare in percentuale è prescritto l'obbligo di rendicontazione annuale delle copie vendute da parte dell'editore nei confronti dell'autore [art. 130 comma 1 e 2].

5.4. CONTRATTO DI RAPPRESENTAZIONE E CONTRATTO DI ESECUZIONE IN PUBBLICO

Con il contratto di rappresentazione l'autore concede la facoltà di rappresentare in pubblico un'opera drammatica, drammatico-musicale, coreografica, pantomimica o qualsiasi altra opera destinata alla rappresentazione [art. 136].

Il contratto di rappresentazione o di esecuzione pubblica non si traduce in una cessione del diritto esclusivo di cui all'art. 15, ma in una concessione

dell'esercizio del diritto, una **licenza**, che di regola, non è esclusiva, inoltre non è cedibile a terzi visto il sottinteso rapporto fiduciario fra l'autore ed il concessionario o l'editore di opere musicali. Saranno questi ultimi a provvedere a loro volta al collocamento dell'opera stipulando contratti di rappresentazione od esecuzione.

Quando le opere da rappresentare o eseguire sono state affidate dall'autore o dal concessionario o editore alla S.I.A.E., secondo le disposizioni del comma 5 dell'art. 180 della legge sul Diritto di Autore "*... nella ripartizione dei proventi previsti al n. 3 [n.d.r. si tratta del n.3 del secondo comma del medesimo articolo, dove si dispone che la S.I.A.E debba ripartire i proventi dalla concessione di licenze ed autorizzazioni per l'utilizzazione economica delle opere tra gli aventi diritto] una quota parte deve essere in ogni caso riservata all'autore ...*", secondo limiti e modalità determinati dal regolamento.

I contratti di rappresentazione e di esecuzione sono regolati, oltre che dalle norme generali dettate in tema di contratti ed obbligazioni, dalle disposizioni della legge sul Diritto di Autore dettate per la trasmissione dei diritti di utilizzazione al Capo II Sez. I dall'art. 107 e successivi, da quelle particolari di cui agli art.li 136-141, riferite a tali tipi di contratto ed, infine, in quanto applicabili, ad alcune norme dettate in tema di contratto di edizione.

Il contratto di esecuzione pubblica più frequentemente di quello di pubblica rappresentazione si sviluppa di fatto in due fasi:

- In una prima fase si ha il contratto fra l'autore e l'editore musicale, con la cessione o concessione del diritto di esecuzione;
- In una seconda fase è l'editore che conclude un contratto di esecuzione o la S.I.A.E., che a nome proprio, ma nell'interesse e per conto dell'autore e/o dell'editore, che rilascia la licenza o permesso di pubblica esecuzione dell'opera.

»Gli obblighi dell'autore.

Con il contratto di rappresentazione o di esecuzione l'autore è soggetto ai seguenti principali obblighi:

- Consegna del testo, qualora non sia stato pubblicato per le stampe (art.137 comma 1);

- Garanzia di godimento pacifico per tutta la durata del contratto dei diritti ceduti (art. 137 comma 2).

»Gli obblighi del concessionario:

- Rappresentare l'opera senza apporvi aggiunte, tagli o variazioni non consentite dall'autore. Deve comunicare al pubblico, nelle forme d'uso, il titolo dell'opera, il nome dell'autore e dell'eventuale traduttore o riduttore [art. 138 comma 1].
- “A lasciare invigilare la rappresentazione dall'autore”, pertanto, consentirne il controllo da parte dell'autore [art. 138 comma 2].
- Non mutare, se non per gravi motivi, gli interpreti principali dell'opera e i direttori di orchestra e dei cori, se furono designati d'accordo con l'autore [art. 138 comma 3]. La norma in parola intende rafforzare l'efficacia della volontà contrattuale espressa dalle parti. Si ritiene che la regola debba valere anche per gli eredi dell'autore e dei soggetti indicati all'art. 23.

5.5. I DIRITTI CONNESSI ALL'ESERCIZIO DEL DIRITTO D'AUTORE

I diritti connessi, per loro natura, non sono assimilabili ai diritti d'autore, sono difficilmente riconducibili ad una medesima matrice. Ciò che li accomuna e la loro prossimità, l'essere connessi al Diritto di Autore ed al suo esercizio, tant'è che nella pratica internazionale si definiscono, con accezione mutuata dal francese, **diritti vicini** [al diritto d'autore].

Il Titolo II della legge n.633/1941 è completamente dedicato a tali diritti. Alcuni di questi hanno la funzione di proteggere elementi che individuano l'opera come il **titolo** e le **rubriche** o che si riferiscono all'esigenza di contemperare l'esercizio del diritto d'autore con la tutela di alcuni interessi della sfera personale, quali quelli relativi alla **corrispondenza epistolare** o il **ritratto** [artt.93-98].

Alla fine degli anni '90 grazie ad alcuni provvedimenti di legge ed all'emanazione di specifiche direttive CE sono state introdotte nuove categorie di diritti connessi quali, rispettivamente: **diritto sull'edizioni critiche o scientifiche di opere di pubblico dominio** [art. 85 ter - diritto che spetta

all'editore, mentre al curatore spetta il diritto all'indicazione del nome], **il diritto del costituente di una banca dati** [artt. 102bis e ter].

Tuttavia la più importante categoria dei *diritti vicini* è quella che si riferisce ad **attività tecnico-artistiche** per mezzo delle quali, di norma, vengono utilizzate, talora espresse, opere dell'ingegno tutelate ovvero di pubblico dominio, è la categoria dei diritti:

- **degli artisti interpreti e esecutori** (artt. 80-85 bis),
- **dei produttori fonografici** (artt.72-78)
- **dei produttori di opere cinematografiche o audiovisive** (art. 78 bis)
- **degli organismi di radiodiffusione sulle loro emissioni** (art.79)

La protezione di questa categoria di diritti ha conosciuto negli ultimi tempi un grande sviluppo, grazie all'intervento di direttive comunitarie e di convenzioni ed accordi internazionali.

I diritti vicini al Diritto di Autore hanno beneficiato dei provvedimenti in tema di armonizzazione delle legislazioni nazionali in entrambi i settori, così, ad esempio, anche per i diritti vicini è stata estesa la durata della protezione; ancora i diritti vicini hanno beneficiato dei provvedimenti assunti in tema di *copia privata ad uso personale* sul diritto al compenso spettante agli autori, ai produttori fonografici, di opere audiovisive e di videogrammi, agli artisti interpreti o esecutori, per le riproduzioni private di fonogrammi e di videogrammi.

A livello internazionale la tutela dei diritti sopra elencati ha come riferimento **la Convenzione di Roma del 26 Ottobre 1961** [ratificata dall'Italia con la legge n. 806 del 22 Novembre 1973 e D.P.R. 14 Maggio 1974 n. 490].

Della materia se ne sono occupati anche gli **Accordi TRIP's** [ratificati con legge 29 Dicembre 1994 n. 747] l'**O.M.P.I. o W.I.P.O.** [Organizzazione Mondiale della Proprietà Intellettuale o World Intellectual Property Organization], nel Dicembre 1996 è stato sottoscritto il Trattato O.M.P.I. sulle interpretazioni ed esecuzioni e i fonogrammi.

L'attenzione mostrata ultimamente, in ambito legislativo, ai diritti degli artisti interpreti o esecutori che ha posto problemi di interpretazione e

coordinamento fra la vecchia disciplina e la nuova, è determinata dalle note ragioni storiche che in sintesi possiamo così definire: nel momento in cui storicamente, grazie alle innovazioni tecnologiche, è stato possibile fissare su supporto o captare via etere le prestazioni artistiche [come il canto, la recitazione, il movimento coreografico, l'esecuzione a mezzo strumento musicale], le stesse potevano formare oggetto di ulteriori utilizzazioni, effettuate anche da altri soggetti, oltre a quella originaria effettuata dal vivo ed in diretta e già regolata contrattualmente fra l'artista e l'utilizzatore di tale prestazione.

Da quel preciso momento si è avvertito il bisogno di affiancare accanto alla prassi contrattuale che regolava la prestazione dal vivo, una nuova normativa che tenesse conto del superamento spazio-temporale di tale prestazione e quindi della possibilità di ulteriori utilizzazioni della stessa, effettuata anche da altri soggetti diversi da quello impegnatosi contrattualmente con l'artista per la sua prestazione dal vivo. Era insomma evidente che il *cachet* dell'artista non poteva essere più sufficiente a regolare tutte le possibili ulteriori utilizzazioni della prestazione artistica che la tecnologia consentiva.

5.6. DIFESE E SANZIONI CIVILI

Nel nostro ordinamento si è fatto man mano strada l'ipotesi di affiancare alle originarie difese penali anche quelle civili, in considerazione degli aspetti privatistici del Diritto di Autore.

»Le azioni di accertamento ed inibizione.

La nostra legge consente al titolare del diritto d'autore, che ha ragione di temere una violazione del proprio diritto, ovvero vuole impedirne la continuazione, di poter rispettivamente: **agire in modo preventivo** ovvero far **accertare per inibire** [artt. 156-167 legge n.633/1941].

Costituisce, ad esempio, un particolare caso di richiesta di **inibizione** la fattispecie prevista dall'art. 157, che recita: "*chi si trova nell'esercizio dei diritti di rappresentazione o di esecuzione di un'opera adatta a pubblico*

spettacolo, compresa l'opera cinematografica, o di un'opera o composizione musicale, può richiedere al prefetto della provincia, secondo le norme stabilite dal regolamento, la proibizione della rappresentazione o dell'esecuzione, ogni qual volta manchi la prova scritta del consenso da esso prestato".

»Le azioni di distruzione e rimozione.

Si può accompagnare all'azione di accertamento e di inibizione anche l'**azione di distruzione e rimozione** dello stato di fatto da cui risulta la violazione o per ottenere il **risarcimento del danno**, così come recita il successivo art.158.

Tuttavia è bene precisare che le azioni predette possono essere intraprese anche a prescindere da quelle precedenti di accertamento ed inibizione, di fatti l'art. 158 dispone suddette azione a favore di *"chi venga lesa nell'esercizio di un diritto di utilizzazione economica a lui spettante"*.

Inoltre tali azioni possono essere esperite anche nei confronti di chi detiene i prodotti costituenti la violazione, siano essi in buona o cattiva fede, fatto salvo il terzo che li detiene per uso personale, come dispone l'art. 159, che regola l'applicazione e l'esecuzione delle azioni in questione.

»Risarcimento del danno e arricchimento senza giusta causa.

In premessa va chiarito che l'azione prevista di risarcimento del danno dall'art. 158 deve essere letta anche alla luce della disposizione generale dettata in tema dall'art. 2043 del codice civile¹⁰.

La sanzione del risarcimento del danno può o meno concorrere con l'azione di distruzione e rimozione, invero tale sanzione interviene, ad esempio, quando la rimozione o distruzione non è stata sufficiente a ristabilire la situazione compromessa dalla violazione, ovvero non è potuta intervenire; ma il risarcimento del danno agisce anche per il godimento illegittimo del bene intervenuto nel passato, prima che fosse posta in essere l'azione di distruzione o rimozione.

Il danno da risarcire deve essere provato, a riguardo basta però che ci siano delle presunzioni adeguate ed univoche per consentire una liquidazione del danno in via equitativa e la stessa condanna generica al risarcimento del

danno può basarsi anche sull'accertata potenzialità di un fatto probabilmente produttivo di conseguenze dannose.

»La pubblicazione della sentenza.

L'art. 166 della legge n.633/1941 prevede tale misura riparatoria, anche se non sostitutiva del risarcimento del danno, per cui *“sull'istanza della parte interessata, o di ufficio, il giudice può ordinare che la sentenza venga pubblicata per la sola parte dispositiva in uno o più giornali ed anche ripetutamente a spese della parte soccombente”*.

Tale misura riparatoria, calata nella disciplina a difesa del Diritto di Autore, è stata apprezzata in dottrina proprio perché capace di rendere pubblica la titolarità del diritto contestato, vista l'assenza o l'insufficienza di un sistema di pubblicità legale sul Diritto di Autore, mettendo così sull'avviso i terzi, fra questi i potenziali utilizzatori.

»La tutela dei diritti morali.

L'art. 168 della legge n.633/1941 prevede che siano applicabili ai diritti morali i rimedi previsti dai precedenti articoli in tema di diritti patrimoniali, laddove siano applicabili, fatta salva l'applicazione delle disposizioni contenute nei successivi articoli fino al 170. L'art. 169 di fatti introduce il **rimedio della riparazione** dove convenientemente si può evitare la distruzione o rimozione: è il caso di quando si può con aggiunte o soppressione fare salve le indicazioni a tutela della paternità dell'opera.

Così come il successivo articolo 170 introduce il **ricorso al ripristino** quando la difesa dei diritti morali si riferisce all'integrità dell'opera e la distruzione o rimozione dell'esemplare deformato, mutilato o comunque modificato dell'opera offre la possibilità di essere ripristinato, a spese della parte interessata ad evitare la rimozione o distruzione. In tema di difesa dei diritti morali particolare funzione assume la disposizione del citato articolo 166 sulla pubblicazione della sentenza.

Per quanto attiene al **risarcimento del danno**, nella considerazione che un danno morale può avere, in capo al legittimo titolare del diritto, una conseguenza di carattere patrimoniale, il **danno** sarà individuato, nel caso di **usurpazione di paternità** o **pubblicazione non consentita dell'opera**, proprio

nelle conseguenze che potranno derivare a scapito della notorietà e della fama dell'autore; mentre nel caso di **violazione al diritto morale per deformazione o mutilazione dell'opera**, i danni saranno individuati sulla base del **pregiudizio patrimoniale arrecato all'autore** sia per quanto concerne lo sfruttamento economico dell'opera violata che per tutte le altre opere del medesimo autore.

»La legittimazione attiva a difesa dei diritti patrimoniali d'autore.

In generale i **soggetti che possono esercitare le azioni a difesa** del diritto patrimoniale d'autore - c.d. *legittimazione attiva* - sono gli **autori o i loro aventi causa**.

Diversi sono i casi dell'opera anonima o pseudonima, delle opere create in collaborazione, a seconda della scindibilità o meno dei diversi contributi.

Altro caso è costituito dall'opera cinematografica dove di norma la legittimazione attiva ad agire è assegnata al produttore, titolare *ex lege* dei diritti di utilizzazione dell'opera, sebbene sia stata riconosciuta anche all'autore [ai coautori].

»La legittimazione ad agire della S.I.A.E.

Come abbiamo avuto modo di rilevare più volte la tutela collettiva del Diritto di Autore rappresenta uno strumento di indubbia effigie rispetto all'ipotesi di lasciare al solo autore, o avente diritto, l'impossibile carico di difendersi da solo, peraltro, in un diritto così facilmente accessibile e per questo usurpabile. Non a caso nel nostro ordinamento, in passato, si è addirittura attribuito il compito di tutelare e difendere il Diritto di Autore alle amministrazioni comunali.

Nella legge n.633/1941 si stabilisce con gli articoli 180 e 181 [nonché con l'articolo 1 del vigente statuto, a sua volta redatto in conformità delle norme della legge Bassanini n.419/99] di affidare alla S.I.A.E. tale tutela.

In tema di legittimazione attiva l'art. 164 della legge sul Diritto di Autore stabilisce modalità e procedure per il suo esercizio.

»La legittimazione passiva.

Legittimato passivamente, cioè chiamato a risponderne, è chiunque si renda responsabile di violazioni dei diritti in questione.

Coloro che si trovano ad essere, per così dire, utilizzatori professionali dell'opera dell'ingegno, quali l'editore, il produttore fonografico, l'impresario teatrale o cinematografico, l'organismo di teleradiodiffusione, hanno uno specifico dovere di diligenza nell'accertarsi che l'opera che stanno utilizzando non violi diritti altrui e non sia plagiaria. Questo perché gli imprenditori devono assumersi tutti i rischi se non adottano l'ordinaria diligenza.

5.7. DIFESE E SANZIONI PENALI

La tutela penale, quella che originariamente era stata concepita come unico presidio alla difesa del Diritto di Autore, ha conosciuto di recente una notevole espansione, questo come effetto dell'entrata in campo di nuovi sistemi e nuove forme di utilizzazioni, che come abbiamo già avuto modo di annotare, hanno rivoluzionato le modalità di accesso all'opera.

La sfida al Diritto di Autore nella società dell'informazione, costituita dal combinato digitale/rete ha finito per avere una significativa ripercussione proprio sull'originario sistema di difesa del diritto, fino a sconvolgerne il suo equilibrio. Insomma per dirle in altre parole, è stata privilegiata "l'opzione penale" per contrastare la nuova pirateria delle opere dell'ingegno, basata essenzialmente sulla possibilità di digitalizzare le opere, pensiamo in particolare a quelle musicali ed audiovisive, che significa:

- riduzione fino alla sparizione del supporto;
- fedele ed accessibile riproduzione pirata dei supporti regolari;
- immissione in rete delle opere;

nonché, appunto, sull'altra fenomenale possibilità di diffusione delle opere costituita dalla rete.

Solo così si spiega il massiccio ricorso di nuovi comportamenti a rilevanza penale, immessi negli ordinamenti nazionali a seguito di Direttive comunitarie, convenzioni ed accordi internazionali.

La Sezione II della Legge n.633/1941 si occupa delle difese e sanzioni penali, ed è stata arricchita di ben 12 articoli, c.d. novellati [ad es. l'art. 171 si è

arricchito fino a giungere all'art. 171 nonies, mentre il 174 è arrivato fino al quinquies].

Il risultato presenta un corpo testuale che mostra tutti i limiti di una non sempre agevole comprensione ed interpretazione, teso come appare nello sforzo di voler comprendere, inseguire, regolamentare e fundamentalmente reprimere un nuovo, sfuggente ed accattivante universo dell'utilizzazione abusiva delle opere dell'ingegno.

»L'attività della S.I.A.E. nel contrasto al fenomeno della pirateria

Il contrasto alla pirateria, come si è detto, ha privilegiato l'opzione penale, accanto ad essa ha intensificato e rafforzato l'attività di controllo, in tale ambito si sono affidati nuovi e più incisivi poteri alla S.I.A.E.

Alla S.I.A.E. viene costantemente riconosciuta la legittimazione a costituirsi parte civile nei processi penali, per i danni economici e di immagine che ad esempio il dilagare della pirateria comporta nei confronti dello stesso ente.

Insomma la Società Autori Italiana da un generale e preminente attività di carattere amministrativo nella gestione del repertorio, ad essa affidata, è passata ad occuparsi sempre di più anche della tutela penalistica.

»Plagio e contraffazione

L'antica definizione del termine plagio, anch'esso antico, sta ad indicare colui che riduce in schiavitù il pensiero formulato da altri, presentandolo come proprio.

In termini giuridici, nell'ambito che stiamo trattando possiamo dire che il **plagio** si verifica quando vi è un'appropriazione di elementi creativi dell'opera altrui, o di parti di parti dell'opera altrui, con appropriazione della paternità.

Quando non vi è appropriazione di paternità, che anzi, per motivi di particolar valore che la stessa rappresenta, viene tenuta in vita, allora si parla di **contraffazione**.

Altro è invece il caso di un lancio di un prodotto letterario o musicale con falso nome dell'autore celebre. In tale ipotesi sovviene il rimedio di disconoscimento di paternità.

Il campo nel quale è più facilmente rinvenibile la presenza del plagio è senza

dubbio quello della musica leggera o di intrattenimento. In tale contesto al fine di accertare la sussistenza del plagio tra composizioni musicali si deve aver riguardo non tanto del numero delle battute simili o identiche, quanto della loro combinazione in relazione alle caratteristiche generali dell'opera.

Secondo quanto rilevato dalla giurisprudenza, nel campo della musica leggera è il **tema** la cellula generatrice e motore primo. E' quindi al *tema* che bisogna prestare attenzione per l'accertamento dell'eventuale plagio [sentenza EMI Songs Ed. Musicali del Trib. di Milano 28 Ottobre 2002].

Nel dover indagare sul plagio tra composizioni musicali non è lecito porre a confronto brevi frammenti melodici che non manifestano alcuna identità di rappresentazione [si veda Trib. di Roma 24 Febbraio 2003, Mezzacapo c. E. Ramazzotti, Emi Music. Publ. Srl, BMG Ricordi SpA].

Il plagio va escluso se gli elementi dell'opera originaria, ripresi nell'opera successiva possiedono quel minimo gradi di creatività richiesto perché l'opera sia oggetto di tutela del Diritto di Autore.

Non sono rari in tale ambito i c.d. **incontri fortuiti** per la casuale identità di note o di battute o di frammenti melodici o armonici. Si ritiene che in tale ipotesi debba darsi prevalenza alla tutela della prima delle due composizioni. Il campo limitato delle possibilità espressive nella musica leggera o di intrattenimento e la ricerca di un "nuovo" che tuttavia non si discosti dal vecchio, o addirittura lo riecheggia, pensiamo a quando questo è un vecchio di particolare successo, tende naturalmente a far incrociare le strade provocando *l'incontro fortuito*.

Dall'*incontro fortuito* va distinto il caso del **plagio inconscio**, che scaturisce da reminiscenze, da temi nell'aria, che intervengono inconsciamente ad orientare il processo creativo, alterandone l'originalità. In tal caso va misurata e valutata la nuova opera per l'apprezzamento di eventuali elementi creativi originali, che se riscontrati possono far meritare all'opera la protezione, sebbene limitatamente a questi elementi. La mancanza di colpa potrà influire sulla attribuzione di responsabilità, ma comunque non potrà mai privare all'autore della composizione originaria la tutela a lui spettante, per effetto del carattere di esclusività del diritto d'autore.

Ai confini del plagio, nelle sue varie forme sopra sintetizzate, abbiamo l'attività di **elaborazione** e di **variazione**.

La nuova opera, infatti, può costituire un'elaborazione di una precedente. Se questa risulta pedissequamente simile all'originaria, allora cadremo nell'ipotesi del plagio [parziale], se invece la stessa presenta carattere di creatività, potrà meritare la protezione; se l'opera originaria è ancora tutelata, questa sarà accordata previa autorizzazione del relativo autore, che ovviamente non necessiterà nel caso di elaborazione da opera caduta in pubblico dominio.

Per quanto concerne le variazioni, se questa costituisce di per sé un'opera originale, fornita di proprio carattere creativo, allora la stessa viene protetta ai sensi dell'art. 2 comma 2 della legge n.633/1941, differentemente sarà soggetta al medesimo regime delle opere di elaborazione.

NOTE

¹Il relativo Regolamento 13 Febbraio 1867 affidava la tutela del diritto d'autore ai Comuni – la S.I.A.E. nasce nel 1882 - ciò costituisce certamente un precedente che chiarisce da un lato il carattere di interesse pubblico da sempre accordato dal nostro ordinamento al diritto d'autore.

²I riferimenti normativi sono alla **Legge 22-04-1941, n. 633**.

³ART. 19 LEGGE n.633/1941: I diritti esclusivi previsti dai precedenti articoli sono fra loro indipendenti. L'esercizio di uno di essi non esclude l'esercizio esclusivo di ciascuno degli altri diritti. Essi hanno per oggetto l'opera nel suo insieme ed in ciascuna delle sue parti

⁴MARIO FABIANI: "Diritto d'autore e diritti degli artisti esecutori interpreti o esecutori", in Raccolta sistematica di giurisprudenza commentata – Milano – Giuffrè Editore – 2004.

⁵La prescrizione produce l'estinzione del diritto per effetto del suo mancato esercizio da parte del titolare durante un periodo di tempo indicato dalla legge (art. 2934 cod. civ.)

⁶La decadenza (regolata dagli artt. 2964 e successivi del cod. civ.) produce l'estinzione del diritto non perché, come nella prescrizione, l'inerzia del titolare lo faccia ritenere da questi abbandonato, ma per il semplice e obiettivo decorso del tempo senza che il diritto sia stato esercitato.

⁷Usucapione: modo di acquisto a titolo originario della proprietà per mezzo del possesso prolungato nel tempo (art. 1158 e seguenti c.c.).

⁸Contratto tipico: si parla di contratti tipici, se corrispondono ad una figura legislativamente disciplinata.

⁹Mandato [ART. 1703 c.c.]: Il mandato è il contratto col quale parte (mandatario) si obbliga a compiere uno o più atti giuridici per conto dell'altra (mandante).

¹⁰ART. 2043 c.c.: Qualunque fatto doloso o colposo, che cagiona ad altri un danno ingiusto, obbliga colui che ha commesso il fatto a risarcire il danno.

CAPITOLO SESTO

S.I.A.E.

PARTE PRIMA

- 1.1.** Cenni storici
- 1.2.** Le funzioni
- 1.3.** La struttura
- 1.4.** Adesione alla S.I.A.E., Rapporti Ente-Associato e la Collecting Society

PARTE SECONDA

- 2.1.** I rapporti internazionali Della S.I.A.E. con le altre societa' autori e la C.I.S.A.C.
- 2.2.** Utilizzazione delle opere
- 2.3.** Come tutelare le opere
- 2.4.** Come associarsi alla S.I.A.E.
 - A.** teatro
 - B.** musica, lirica e balletto
- 2.5.** Conclusioni

CAPITOLO SESTO

LA S.I.A.E.

PARTE PRIMA

1.1. CENNI STORICI

Al fine di dare alla trattazione un'impostazione maggiormente pragmatica, appare opportuno soffermarsi sulla nota istituzione della S.I.A.E., fornendo, dopo una disamina dell'organizzazione e delle funzioni, alcune utili indicazioni di ordine pratico.

Iniziando con un breve excursus storico, la Società degli Autori in Italia nacque il 23 Aprile 1882 nel cuore della vecchia Milano, in un antico palazzo di Via Brera al numero civico 23.

L'atto di nascita fu una vera e propria assemblea costituente del mondo intellettuale dell'epoca, vi parteciparono famosi scrittori, musicisti, commediografi ed editori come Edmondo De Amicis, Giosuè Carducci, Giovanni Verga, Giuseppe Verdi, Ulrico Hoepli, Mario Treves, molti di questi vennero chiamati a costituire anche il primo consiglio direttivo. L'assemblea venne presieduta dallo storico, letterato e politico di matrice risorgimentale Cesare Cantù al quale venne conferita la carica di presidente onorario.

Con il primo statuto il sodalizio venne definito "**Società per la tutela della proprietà letteraria ed artistica**". Il primo periodo di vita venne occupato da un'intensa campagna di promozione e propaganda, oggi si direbbe di comunicazione, per far conoscere all'opinione pubblica le ragioni giuridiche e morali della tutela delle creazioni artistiche. Grazie a questa attività il Paese, che aveva da pochissimo raggiunto l'unità nazionale, poté figurare tra i fondatori dell'**Unione di Berna del 1886** e quindi aderire alla successiva **Convenzione di Berna**, tutt'ora principale riferimento di tutela giuridica nel mondo del Diritto di Autore.

In quei primi anni di vita la Società era divisa solo in due Sezioni: una per l'incasso dei diritti teatrali e l'altra dei diritti musicali. I primi si dimostrarono più

facilmente accertabili e diedero da subito dei frutti; per i secondi, quelli relativi all'utilizzazione delle opere musicali, il primo periodo fu quasi interamente occupato da contenziosi giudiziari. Nel 1888 la Società incassò e ripartì 4.561 lire, la sezione degli autori di teatro contava 105 sociⁱ.

In seguito la Società, da sodalizio, assume sempre più l'aspetto di un'organizzazione che opera in campo economico, occupandosi dell'intermediazione e quindi della relativa raccolta dei diritti d'autore.

Nel 1921 la sezione più attiva è ancora quella del teatro, gli incassi salgono a 17 milioni e mezzo ed i soci a 1800. Nel 1920 si aggiunge una terza sezione, quella del libro, incaricata dagli autori ed editori di controllare la pubblicazione delle opere a stampa per mezzo del servizio di timbratura del frontespizio – nasce così quello che sarà il famoso “bollino” S.I.A.E.

Il 1921 è un anno spartiacque nella storia della Società degli autori italiana, fu l'anno della **prima convenzione stipulata tra la stessa e lo Stato italiano** per l'accertamento e riscossione degli allora **diritti erariali sugli spettacoli**, che nel 1972 con la storica riforma tributaria e la nascita dell'IVA, assumeranno il nome di **Imposta sugli spettacoli e tributi connessi**ⁱⁱ. E' una convenzione che trasformerà significativamente il profilo della Società autori italiana. Accanto alla funzione istituzionale di società collettiva – c.d. collecting society – come le consorelle europee, dedicata per questo alla tutela, raccolta e ripartizione dei diritti d'autore, nasce e si sviluppa rapidamente, assumendo sempre più una significativa dimensione, una funzione marcatamente pubblica di collaborazione con lo Stato per l'accertamento e la riscossione dei tributi nel campo degli spettacoli ed intrattenimenti. Settore dove la Società era già particolarmente impegnata per la raccolta del diritto d'autore, con lusinghieri risultati in termine di efficacia dell'azione.

Pare che proprio tali caratteristiche abbiano favorito l'affidamento da parte dello Stato di un simile compito di esazione tributaria in un nuovo settore quale quello degli spettacoli, che assumerà nel corso degli anni anche una funzione strategica per la ripartizione ed il reimpiego delle risorse a beneficio dello stesso settore dello spettacoloⁱⁱⁱ

La funzione erariale ha significato per la Società autori italiana una

fondamentale fonte di auto-sostentamento e quindi di relativa autonomia, grazie anche all'aggio riconosciuto sulla raccolta tributaria e determinato con apposite ricorrenti Convenzioni con il Ministero delle Finanze, la Società non aveva bisogno di ricorrere ad aiuti statali. Una funzione che ha permesso, oltre ad una certa autonomia e talora finanche prosperità, una considerevole efficacia nella raccolta del diritto d'autore, in virtù dei poteri delegati per l'esazione dei tributi gravanti sugli spettacoli.

Tutto questo ha accompagnato 80 anni di storia della Società autori italiana, segnandone inevitabilmente il suo profilo e la sua struttura.

Nel 1926 la Società degli autori da Milano viene trasferita a Roma, pare su espressa volontà del regime o comunque in conformità del disegno accentratore dello stesso. E' l'anno in cui il Comune di Roma cede in uso alla Società il palazzo quattrocentesco del Burcardo, dal nome del prelado Johannes Burckardt che se lo era fatto costruire e che la Società destinerà a Biblioteca e Museo del Teatro.

Nel 1926 viene emanata una legge sul Diritto d'Autore che consentiva una più ampia tutela, anche degli aspetti morali, carattere che viene recepito a livello internazionale nella citata Convenzione di Berna.

Nel 1927 l'ente assume l'attuale denominazione di **Società Italiana degli Autori ed Editori**.

La Società progredisce e cresce notevolmente negli anni a venire, **la legge 22 Aprile 1941 n. 633**, l'attuale legge sul diritto d'autore, suggella tale crescita.

Il testo riconosce alla S.I.A.E. l'esclusività dell'intermediazione per l'esercizio dei diritti di pubblica rappresentazione, esecuzione, registrazione e radiodiffusione delle opere musicali, teatrali e letterarie.

Con il 31.12.1999 si porta a compimento una rivoluzione nel campo dell'imposizione sugli spettacoli ed intrattenimenti: viene abolita l'imposta sugli spettacoli, stravolto il D.P.R. n.640/72 al fine di sistemare alla meglio una nascente e traballante imposta sugli intrattenimenti, che accoglie solo alcune delle attività già soggette alle imposte sugli spettacoli, il cui grosso confluisce nel corpo della legge sull'I.V.A., *rectius* nel D.P.R. n.633/72.

Ma, soprattutto, per ciò che ci riguarda, muta significativamente la collaborazione fra la Società autori e lo Stato, non essendo più previsti a favore della prima l'accertamento e la riscossione dei tributi e dunque l'aggio erariale. Tale entrata viene sostituita da un corrispettivo fissato dal Ministero delle Finanze, sulla base del volume di affari accertato dalla S.I.A.E nel settore dello spettacolo ed intrattenimento, nonché quale remunerazione dei servizi connessi alla attività richiesta alla S.I.A.E. di supporto, informazione [e controllo] per i nuovi sistemi automatizzati previsti per la certificazione dei corrispettivi e per l'assolvimento anche a distanza degli adempimenti tributari^{iv}

L'inizio del terzo millennio per la S.I.A.E. si presenta tutto in salita, appare in crisi proprio quel modello che aveva caratterizzato l'ente a partire dal 1921, economicamente e strutturalmente poggiato su due funzioni principali: quella istituzionale, legata alla tutela collettiva del diritto d'autore e quella delegata relativa alla funzione erariale. Sul fronte istituzionale di tutela del diritto d'autore c'è la sfida del combinato digitale/rete, sfida che cala in una realtà come quella nazionale da sempre interessata da una attività di pirateria il cui livello è stimato fra i primi nel mondo. Una sfida che la Società autori italiana è chiamata a fronteggiare in un momento di oggettivo indebolimento causato proprio dalla contestuale trasformazione della propria storica collaborazione con il Ministero delle Finanze che costituiva, come abbiamo visto, la sua seconda gamba. L'indebolimento è tale da sfociare in una crisi di bilancio prima, e poi in un provvedimento di commissariamento da parte dello Stato.

La nuova e ridimensionata funzione erariale, funzione ancora una volta determinante nella storia della Società autori italiana, anche se in questo caso con tutt'altro segno, impone un necessario riposizionamento se non ripensamento dell'ente ed un conseguente adeguamento della struttura aziendale.

E'così che si fa strada l'ipotesi di una Società autori italiana che, nella ricerca di una via d'uscita dalla crisi, si propone in questo primo scorcio del terzo millennio come una moderna Società di servizi, tendente ad occupare

strategicamente aree più o meno vicine al suo storico settore del mondo della produzione culturale e dello spettacolo, fino a prospettare l'ipotesi di assumere il ruolo di uno Sportello unico dello spettacolo.

A riguardo giunge come necessario supporto normativo **la legge c.d. Bassanini**, dal nome del suo relatore – D. Lgs n. 419 del 29.10.1999 - legge di riordino del sistema degli enti pubblici nazionali - che (ri)definisce la S.I.A.E. "Ente Pubblico a base associativa" e riconosce alla stessa oltre alle funzioni istituzionali, quelle connesse allo svolgimento di servizi conto terzi, da assumere in via convenzionale sia con enti pubblici che privati.

In virtù di tali funzioni e nel tentativo di perseguire gli accennati obiettivi, la S.I.A.E. in questi anni ha sottoscritto con vari enti le seguenti principali convenzioni:

- Convenzione S.I.A.E. – RAI 21 Febbraio 2000;
- Convenzione S.I.A.E. – E.N.P.A.L.S. 10 Ottobre 2000;
- Convenzione S.I.A.E. – Distributori Cinematografici [ad oggi sono stati siglati accordi con Medusa, Warner Bros, Sony-Columbia, UIP, Buena Vista];
- Convenzione S.I.A.E. – I.N.P.S. [28 Maggio 2002 – scaduta il 31.12.2004 ed in via di rinnovo].

Attualmente la S.I.A.E. amministra le opere di circa 71.000 aderenti, opere divise per genere in 5 sezioni: Sez. Musica, D.O.R. [Drammatica-Operetta-Riviste], Cinema, Lirica e O.L.A.F. [Opere Letterarie ed Arti Figurative], nel panorama internazionale delle società autori, quale società "generalista" si occupa della tutela di tutti i generi di opere dell'ingegno e costituisce pertanto un riferimento unico sia per gli autori e gli editori che per gli utilizzatori ed operatori dello spettacolo e dell'intrattenimento.

La S.I.A.E. è oggi sottoposta alla vigilanza del Ministero per i Beni e le Attività Culturali [con disposizione del 2005 la vigilanza è passata congiuntamente anche alla Presidenza del Consiglio dei Ministri], è in possesso di un nuovo statuto, approvato definitivamente il 3 Dicembre 2002, presenta bilanci tutto sommato in ordine, infine, dopo un periodo non breve di commissariamento – più di 4 anni - è in questo momento in attesa di ritornare pienamente alla normale amministrazione.

1.2. LE FUNZIONI

Due essenzialmente le fonti normative delle funzioni attribuite alla S.I.A.E.:

- 1) L'art. 180 della legge sul Diritto d'Autore n.633/1941;
- 2) L'art. 7 della citata legge Bassanini, nel testo consolidato in vigore al 1° Settembre 2003.^{vi}

In particolare il comma 1 dell'art. 7 della legge Bassanini, dopo avere confermato il carattere particolare di ente pubblico a base associativa della S.I.A.E., alla lett. a) ripete pedissequamente buona parte del comma 1 dell'art. 180 della legge 633/1941, confermandone l'ampio carattere di intermediario:

“a)[la S.I.A.E.] esercita l'attività di intermediazione comunque attuata, sotto ogni forma diretta o indiretta di intervento, mediazione, mandato, rappresentanza ed anche di cessione per l'esercizio dei diritti di rappresentazione, di esecuzione, di recitazione, di radiodiffusione, ivi compresa la comunicazione al pubblico via satellite e di riproduzione meccanica e cinematografica di opere tutelate”.

Tace, invece, sull'esclusività di tale intermediazione significativamente accordata alla S.I.A.E. proprio dall'art. 180^{vii}, mentre continua alle lettere successive del comma 1 a definire le funzioni istituzionali dell'ente:

“b) cura la tenuta dei registri di cui all'art. 103 della legge 633/1941” (registro pubblico speciale per le opere cinematografiche e il registro pubblico speciale per i programmi per elaboratore);

“c) assicura la migliore tutela dei diritti di cui alla lettera a) nell'ambito della società dell'informazione, nonché la protezione e lo sviluppo delle opere dell'ingegno”.

Con il comma 2 del medesimo articolo 7 la legge chiarisce che, fatto salvo l'esercizio delle funzioni pubbliche, **l'attività della S.I.A.E. è regolata dalle norme di diritto privato**; il comma 3 apre alla S.I.A.E. le citate prospettive di società di servizi, da assumere in via convenzionale sia con enti pubblici che privati, mentre dal comma 4 al comma 7 la Bassanini si preoccupa di dettare

norme sulla vita associativa della S.I.A.E.

Tali norme sono ovviamente informate dai principi generali di partecipazione e di democrazia dettati dalla costituzione in tema di adesione alle formazioni sociali, nonché calate nello specifico della vita associativa dell'ente, al fine di regolare la convivenza e la compartecipazione delle due componenti: autorale ed editoriale.

Viene confermato il primato dello statuto come fonte per l'organizzazione ed il funzionamento della S.I.A.E., vengono specificati i principi ai quali lo stesso dovrà ispirarsi, fra questi quello di assicurare una adeguata rappresentanza negli organi sociali a ciascuna delle due componenti ed una ripartizione dei proventi dei diritti d'autore che tenga conto dell'effettivo contributo di ciascuno alla formazione dei proventi stessi.

Alla S.I.A.E. vengono dettate regole che impongono:

- la separazione contabile fra la gestione dei compiti di istituto (diritto d'autore e diritti connessi) e quella relativa agli altri servizi, con l'obbligo del perseguimento dell'equilibrio finanziario per ciascuna delle gestioni;
- la massima trasparenza amministrativa nella ripartizione dei proventi tra gli aventi diritto, i cui criteri devono essere annualmente predeterminati dalla S.I.A.E. e sottoposti all'approvazione del Ministero vigilante.

In chiusura il comma 8 dell'art. 7 della Bassanini si preoccupa, appunto, di indicare l'organo a cui compete la vigilanza sulla S.I.A.E., norma che, come già detto, è stata integrata da una disposizione di un recente Consiglio dei Ministri che prevede una vigilanza in "condominio" della Presidenza del Consiglio dei Ministri con il Ministero per i beni e le attività culturali.

1.3. LA STRUTTURA

Gli elementi strutturali emersi ed accennati nei precedenti paragrafi hanno dato un'idea del come oggi si presenta la Società autori italiana, secondo un'organizzazione che andiamo a schematizzare e che, come già detto, corrisponde ai principi ed alle regole dettate dallo statuto attualmente in vigore.

Il principio fondamentale è che la Società degli autori ed editori deve essere amministrata dagli stessi^{viii}, i quali, scegliendo all'interno della base sociale, così come definita dall'art. 2 dello statuto, eleggono i propri rappresentanti in seno all'**Assemblea**:

- **L'assemblea** è l'organo sociale per eccellenza, che genera gli altri organi sociali ed ha poteri deliberativi: designa il Presidente ed una parte del Consiglio di Amministrazione, elegge i membri delle Commissioni di Sezione, vigila sul funzionamento dell'ente, approva regolamenti e bilancio preventivo;
- **Il Presidente** è il rappresentante legale della Società: ha poteri deliberativi ed ha il compito di convocare e presiedere l'Assemblea ed il Consiglio di Amministrazione;
- **Il Consiglio di Amministrazione** è l'organo amministrativo della Società: redige il regolamento interno della Società, il bilancio preventivo e consuntivo annuale, dopo aver consultato le Commissioni di Sezione; determina annualmente i criteri su cui si basa l'ordinanza di ripartizione e li sottopone all'approvazione del Ministero incaricato della vigilanza.
- **Le Commissioni di Sezione**, i cui membri sono eletti dall'assemblea e la cui carica non è compatibile con quella di membro della stessa assemblea: ha funzioni consultive; fornisce pareri obbligatori anche se non vincolanti al consiglio di amministrazione su tutte le materia che regolano la vita associativa, ivi compreso, ad es. quelle che si riferiscono ai criteri scelti per la ripartizione dei diritti d'autore.

Oltre ai suddetti organi sociali, per quanto attiene all'organizzazione interna, abbiamo nell'ordine:

- **Il Direttore Generale** nominato e revocato dal consiglio di amministrazione, è assunto con contratto eventualmente rinnovabile di durata non inferiore a 2 anni e non superiore a 4. Coordina e dirige gli uffici di livello dirigenziale generale, allo scopo di assicurare il raggiungimento dei risultati previsti dal consiglio di amministrazione, risultati di cui è responsabile.
- **Le Divisioni**: gli uffici della Direzione Generale si articolano in 5 Divisioni (Autori ed Editori, Servizi, Gestione del Territorio e delle Risorse Umane,

Gestione delle Risorse Strumentali e Operative, Affari Giuridici e Legali).

Fanno parte degli uffici della Direzione Generale l'Area Comunicazione, l'Ufficio dei Rapporti Internazionali e l'Ufficio Legislativo.

La S.I.A.E. è presente sul territorio nazionale con una rete capillare costituita da:

- **13 Sedi Regionali**
- **34 Filiali**
- **oltre 600 Mandatari**

1.4. ADESIONE ALLA S.I.A.E., RAPPORTI ENTE-ASSOCIATO E LA COLLECTING SOCIETY

Lo statuto ed il regolamento disciplinano il rapporto fra la S.I.A.E. e coloro che le affidano in gestione la tutela dei diritti sulle opere.

Con l'atto di adesione si affida in esclusiva alla S.I.A.E. la protezione delle opere che vengono a questa dichiarate, sia in Italia che nei Paesi dove la Società ha la rappresentanza^{ix}.

I compensi sono stabiliti dagli organi societari così come i criteri di ripartizione, che, come già detto, sono soggetti all'approvazione delle autorità di vigilanza sulla S.I.A.E.

Si aderisce alla S.I.A.E. mediante i seguenti rapporti di:

- **Associazione** se si tratta di autore italiano o di un paese membro della CE;
- **Mandato** se invece si tratta di autore di un paese extracomunitario.

Solo agli **associati** è riconosciuto dall'attuale statuto il diritto di elettorato attivo (votare) o passivo [farsi votare] per la costituzione degli organi sociali. A secondo delle sezioni di appartenenza e del genere di opere sono previste specifiche procedure per associarsi o conferire mandato^x.

In generale si affida un'opera alla S.I.A.E. mediante un bollettino di dichiarazione, nel quale figurano indicati gli estremi identificativi dell'opera, le quote di ripartizione fra gli eventuali aventi diritto [coautori ed editori].

La S.I.A.E. effettua l'attività di intermediazione attraverso:

- la concessione per conto e nell'interesse degli autori e degli aventi diritto di licenze ed autorizzazioni per l'utilizzazione economica delle opere;
- la percezione dei proventi derivanti da dette licenze ed autorizzazioni;
- la ripartizione dei medesimi proventi [legge 633/1941 art. 180 comma 1 e 2].

Le condizioni di rilascio di tali licenze ed autorizzazioni dipendono, oltre che dalle norme e dai principi generali contenuti nella legge sul Diritto d'Autore e dallo statuto, anche dagli accordi che l'ente stipula con le associazioni di categoria degli utilizzatori. Nel campo del c.d. grande diritto, di norma quello riferito al diritto di rappresentazione teatrale, il rilascio del permesso di utilizzazione effettuato dalla S.I.A.E. può concorrere con la concessione dell'autore o suo avente causa.

Per le brevi composizioni musicali, con o senza parole e pezzi staccati, si è, invece, nel campo del c.d. *piccolo diritto*, per il quale la S.I.A.E. rilascia dei permessi di utilizzazione di tutto il repertorio musicale italiano o straniero ad essa affidato [*blanket licence*, letteralmente licenza/copertura, cioè che copre tutto]^{xi}

Per quanto attiene ancora ai rapporti fra la S.I.A.E. e l'associato vale la pena sottolineare tra gli altri i seguenti aspetti vincolanti:

- La S.I.A.E. non può concedere permessi per l'utilizzazione gratuita delle opere.
- L'associato non può rilasciare direttamente permessi di utilizzazione, anche se a titolo gratuito.
- L'associato non può percepire direttamente dall'utilizzatore, in tutto o in parte, i compensi richiesti dalla Società, quale corrispettivo dell'utilizzazione concessa, né può rinunciarvi, ovvero ridurne l'ammontare.

In tema di **ripartizione fra i vari soggetti aventi diritto dei proventi riscossi**, oltre quanto già detto nei paragrafi precedenti, va assolutamente sottolineato che: **una quota parte di tali proventi va in ogni caso riservata all'autore, anche quando questi abbia ceduto i diritti dell'opera** [art. 180 comma 5 legge sul Diritto d'Autore].

L'attività di intermediazione è svolta dalla S.I.A.E in alcuni casi *ex lege*, cioè

non basata sull'affidamento in tutela delle opere da parte dei titolari, bensì in base a specifiche disposizioni di legge.

Per alcuni settori di utilizzazione delle opere dell'ingegno la legge attribuisce alla S.I.A.E. compiti di percezione e ripartizione e di attività di controllo indipendentemente dal mandato ad essa conferito dagli aventi diritto. E' il caso della riscossione dei diritti per copia privata [artt. 68-71 octies].

Ci sono poi compiti di intermediazione concessi in esclusiva alla S.I.A.E. a prescindere dal mandato a questa affidata dagli aventi diritto. E' quanto dispone l'art. 180 bis in merito al diritto di autorizzare la ritrasmissione via cavo, questo al fine di facilitare l'esercizio del diritto nell'interesse dei titolari di tale diritto e delle imprese utilizzatrici che svolgono attività a mezzo cavo.

Così pure sono affidati dalla legge dei compiti alla Società autori italiana in qualche modo collegati alla protezione di talune opere dell'ingegno o di diritti connessi a prescindere dal sottostante rapporto di affidamento all'ente da parte dei titolari dei diritti: è il caso dell'apposizione del contrassegno, c.d. **bollino S.I.A.E.**, disciplinato dalla legge **18 Agosto 2000 n. 248**, che ha introdotto nella L 633/1941 l'**art. 181 bis**.

La gestione collettiva del Diritto d'Autore da parte delle Società autori come la S.I.A.E. e le consorelle straniere ha avuto conseguenze pratiche e giuridiche. Innanzitutto fin da subito queste società si sono occupate non solo degli aspetti tecnici ed economici della raccolta e ripartizione dei proventi, bensì hanno quasi ovunque mirato alla difesa della figura dell'autore e del suo lavoro intellettuale. La gestione collettiva del Diritto d'Autore ha indubbiamente facilitato la circolazione delle opere, anche se per talune di queste, pensiamo ad esempio alle brevi composizioni musicali, la standardizzazione delle condizioni poste dalle collecting society alla generalità degli utilizzatori per l'esercizio di alcuni diritti [si pensi alle pubbliche esecuzioni ovvero alla radiodiffusione, con la messa a disposizione di tutto il repertorio tutelato] ha prodotto un fenomeno di trasformazione dell'originario diritto esclusivo dell'autore in un mero diritto al compenso, ponendo così in crisi quel carattere di esclusività che assegna all'autore la facoltà di negoziare il come ed il quando dell'utilizzazione della sua opera.

In effetti tale trasformazione non è attribuibile all'azione delle Società autori, bensì al combinato dell'utilizzazione di massa di talune categorie di opere con l'esigenza di speditezza delle transazioni. In tal senso addirittura risulterebbe determinante, se non indispensabile, la funzione svolta dalle Società collettive, le quali a ben vedere, magari solo surrettiziamente, fanno ancora salvo il principio generale della preventiva autorizzazione dell'avente diritto e comunque consentono quelle utilizzazioni, altrimenti materialmente impossibili se affidate all'esercizio di tutela del singolo autore.

Le Società autori, organizzate come tali in forma collettiva per la difesa del diritto d'autore, come si è già avuto modo di rilevare, sono state accusate di **assunzione di posizione dominante**, questo soprattutto nei paesi di economia di mercato dove regna la regola della limitazione alla concentrazione, c.d. dell'antitrust.

A riguardo è stato osservato preliminarmente che le opere dell'ingegno non possono essere considerate come merci o servizi e che le società autori potrebbero essere accusate di attività monopolistica se influenzassero negativamente la produzione delle opere e limitassero e restringessero la loro utilizzazione. E' del tutto evidente che l'interesse di queste società è esattamente l'opposto e che anzi proprio grazie alla loro azione, la produzione intellettuale viene stimolata e quindi viene favorito lo sviluppo artistico e culturale. In più la regola ricorrente di fissazione delle condizioni di utilizzazione delle opere [ivi compreso la determinazione del compenso e spesso delle stesse procedure, attraverso convenzioni che le società autori stipulano con le associazioni di categoria degli utilizzatori] permette di dare uniformità normativa ed economica e speditezza nelle transazioni per lo sfruttamento dei repertori tutelati.

In ambito comunitario la stessa Corte di Giustizia Europea è stata chiamata ad esprimersi su tale supposta posizione dominante delle società autori, giungendo a conclusione che respingono tale ipotesi.

PARTE SECONDA

2.1. RAPPORTI INTERNAZIONALI DELLA S.I.A.E. CON ALTRE SOCIETÀ AUTORI E LA C.I.S.A.C.

L'adesione alla S.I.A.E. da parte dei titolari di diritti d'autore comporta, come abbiamo visto, una protezione esercitata non solo in Italia ma anche nei paesi in cui esiste una rappresentanza organizzata della S.I.A.E.

L'attività di tutela esercitata dalla S.I.A.E., dunque, si estende anche all'estero, per mezzo di altri enti – generalmente le stesse consorelle – che hanno la rappresentanza della Società. A sua volta la S.I.A.E. gestisce i diritti sulle opere di autori stranieri ove siano tutelate in Italia in base alle norme in tema di applicazione della legge.

Per consentire questa estensione di tutela dell'opera italiana all'estero e di quella straniera in Italia, la S.I.A.E. stipula contratti di reciproca rappresentanza con le società autori degli altri paesi dove è riconosciuta una tutela del Diritto d'Autore. In tal modo ciascuna delle due contraenti gestisce nel proprio Paese i repertori dell'altra in forza di tale rappresentanza, i diritti così percepiti vengono quindi rimessi, dando vita ad un'attività di scambio e compensazione fra le due parti.

Questi contratti consentono non solo una significativa estensione territoriale di tutela delle opere ma anche una messa a disposizione degli utilizzatori di un vasto repertorio, ben oltre i limiti di quello nazionale. Tali rapporti sono possibili in quanto basati sul principio dettato dalle Convenzioni Internazionali sul Diritto d'Autore, che assimila l'autore straniero al nazionale per il trattamento giuridico della loro opera.

La C.I.S.A.C. -Confederazione Internazionale delle Società Autori e Compositori- è un'organizzazione non governativa senza scopo di lucro con sede a Parigi. E' stata fondata nel 1926 per la tutela del diritto d'autore nel mondo, ed oggi raggruppa 180 Società d'Autori appartenenti a 95 Paesi.

In particolare, l'attività della C.I.S.A.C. è finalizzata a:

- favorire la comprensione dei principi del diritto di autore;

- contribuire a formare e migliorare le legislazioni nei Paesi dove il Diritto di Autore non è tutelato adeguatamente;
- promuovere la costituzione e lo sviluppo delle Società d'Autori e coordinarne le attività.

Fra le sue attività segnaliamo la predisposizione di contratti tipo di reciproca rappresentanza, contratti proposti alle società autori nazionali aderenti. L'oggetto di tali contratti è costituito dal diritto di esecuzione, diritto di rappresentazione [delle opere drammatiche, drammatico-musicali, con eccezione dei brani staccati, rientranti fra i diritti di esecuzione], diritti delle opere letterarie, opere grafiche, plastiche e fotografiche.

2.2. UTILIZZAZIONE DELLE OPERE

Se si organizzano pubblici spettacoli o intrattenimenti di qualsiasi tipo che prevedono l'utilizzazione di opere dell'ingegno protette, o se si distribuiscono riproduzioni o prodotti contenenti riproduzioni di opere, si deve sapere che chiunque utilizzi pubblicamente, nell'ambito di qualsiasi forma di spettacolo o intrattenimento, riproduca e metta in commercio, sia gratuitamente che a pagamento, esemplari di opere protette dalla legge sul diritto d'autore, deve ottenere la preventiva **autorizzazione** da parte dei **titolari dei diritti** [legge 22 aprile 1941, n. 633].

Per le opere affidate alla amministrazione della S.I.A.E. i permessi, le autorizzazioni e le licenze vengono rilasciati dalla Società per conto e nell'interesse dei titolari dei diritti.

Le opere dell'ingegno sono protette dalla legge fino al termine di 70 anni dopo la morte dell'ultimo dei coautori.

I compensi richiesti per diritto d'autore non hanno natura di tassa o di imposta, ma costituiscono la retribuzione del lavoro intellettuale svolto dai creatori delle opere.

L'utilizzazione abusiva delle opere costituisce reato.

2.3. COME TUTELARE LE OPERE

L'autore o il suo avente causa può esercitare personalmente i diritti riconosciuti dalla Legge, oppure affidarne la tutela alla Società Italiana degli Autori e degli Editori [art. 180 della Legge 22/4/1941, n.633] con un rapporto che può essere di:

1. **“associazione”**, se si tratta di autori, editori, concessionari etc. italiani o di paesi membri dell'Unione Europea;
2. **“mandato”** se si tratta, invece, di autori, editori, concessionari etc. che hanno la cittadinanza o la nazionalità di un Paese non aderente all'Unione Europea, ovvero di eredi di aventi diritto;
3. **“mandato”** se si tratta di autori, editori, concessionari etc. che, pur in possesso dei requisiti previsti per l'associazione, non intendono instaurare il rapporto associativo;
4. **mandato gratuito per autori minorenni**: i minori di 18 anni possono iscriversi gratuitamente alla S.I.A.E., tramite un mandato che prevede il pagamento di soli 29,24 euro [versamenti autori] per l'imposta di bollo. In tal modo possono affidare in tutela alla Società le loro opere, depositandole presso le Sezioni: Musica, Cinema, Opere Drammatiche e Radiotelevisive, Opere letterarie e Arti Visive. Anche gli autori minorenni già associati possono optare per il mandato gratuito alle stesse condizioni. Questa forma di iscrizione è valida fino al 31 dicembre dell'anno in cui il minore compie la maggiore età.

Chi abbia i requisiti per il riconoscimento della qualità di “associato”, se lo desidera, può optare per quella di “mandante”. Solo agli **“associati”** è attribuito il diritto di elettorato attivo [votare] e passivo [candidarsi e votare] per la costituzione degli Organi Sociali.

2.4. COME ASSOCIARSI ALLA S.I.A.E.

TEATRO

»Autore dei Testi o Compositore:

L'autore che chiede la tutela della S.I.A.E. per opere di competenza della

Sezione DOR con le qualifiche di:

- **Autore della parte letteraria**
- **Autore della parte musicale:** la tutela della musica rientra nella competenza della Sezione DOR soltanto se si tratta di "musica originale", composta espressamente per "operette", "commedie musicali", "opere di genere drammatico con musiche originali" o "fantasia teatrale" e formi, con il testo letterario, un'opera inscindibile; deve essere dichiarata insieme all'autore della parte letteraria, come opera in collaborazione (artt. 33-37 della legge sul diritto d'autore);

dovrà presentare:

1. **se cittadino dell'Unione Europea:** la domanda di associazione oppure la domanda di mandato nel caso non desideri associarsi;
 - **per i minori** la domanda di associazione deve contenere anche i dati anagrafici, il codice fiscale e la firma di chi esercita la patria potestà;
 - **se cittadino non appartenente all'Unione Europea:** la domanda di mandato; per i minori la domanda deve contenere anche i dati anagrafici, il codice fiscale e la firma di chi esercita la potestà;
2. il consenso per il trattamento dei dati personali;
3. la dichiarazione di almeno un'opera, che sia già stata utilizzata o di prossima e certa utilizzazione e corredata da idonea documentazione [ad esempio, locandine, materiale pubblicitario etc.], mediante l'apposito bollettino, compilato e firmato, insieme ad un esemplare dell'opera. Il bollettino può essere richiesto agli Uffici della S.I.A.E. o in alternativa può essere scaricato dal sito, compilato e utilizzato per la dichiarazione presso la Direzione Generale, presso le Sedi regionali o per invio postale;
4. la ricevuta dei versamenti previsti per i cittadini dell'Unione Europea che decidano di associarsi; versamenti per i cittadini dell'Unione Europea che decidano di conferire mandato di tutela; versamenti per i cittadini non appartenenti all'Unione Europea;
5. la comunicazione delle modalità di pagamento;
6. la fotocopia di un documento di identità non scaduto da cui risultino chiaramente i dati anagrafici e la cittadinanza.

• **Estensione di tutela**

L'autore che sia già associato può ottenere la tutela anche per altre qualifiche, presentando apposita domanda di estensione di tutela e adempiendo alle formalità previste per la qualifica che desidera conseguire. Per l'estensione non è richiesto alcun pagamento aggiuntivo.

Il mandante che desideri la tutela anche per altre qualifiche dovrà inviare la domanda di mandato e adempiere alle formalità previste per la qualifica richiesta.

• **Pseudonimo**

L'uso dello pseudonimo deve essere preventivamente riconosciuto dalla S.I.A.E. e può essere concesso soltanto a chi abbia già perfezionato la pratica di associazione.

L'istruttoria della pratica di riconoscimento dello pseudonimo è subordinata al versamento di Euro 118,32, I.V.A. 20% compresa, per diritti amministrativi ed alla presentazione dell'apposito modulo di domanda debitamente compilato e firmato.

• **Nome d'arte**

La comunicazione dell'uso del nome d'arte, notoriamente conosciuto come equivalente al nome vero, può essere inoltrata alla S.I.A.E. soltanto da chi abbia già perfezionato la pratica di associazione.

Per effettuare la pratica di riconoscimento del nome d'arte è necessario versare Euro 59,16, I.V.A. 20% compresa, per diritti amministrativi, presentare apposito modulo di domanda debitamente compilato e firmato ed inviare la documentazione idonea ad accertare l'acquisita notorietà al pubblico del nome d'arte.

»Successione a causa di morte di associati alla S.I.A.E. o mandato postumo:

i documenti che gli interessati debbono inviare al Servizio Iscritti e Soci sono:

1. Atto di notorietà, redatto da un notaio, o dichiarazione sostitutiva di atto di notorietà resa ai sensi del D.P.R. n. 445 del 28.12.2000, da cui risulti:
 - a. cognome, nome, stato civile e data di morte dell'ex associato;
 - b. specie della successione: testamentaria o legittima;

- c. cognome, nome, luogo e data di nascita degli eredi legittimi, testamentari, legittimari, legatari, loro attuale domicilio e quota di partecipazione alla successione;
 - d. cognome e nome del legale rappresentante degli eventuali eredi minori, interdetti o inabilitati;
 - e. data dell'eventuale matrimonio, cognome, nome, luogo, data di nascita e domicilio del coniuge superstite (precisare se di prime o seconde nozze);
 - f. se sia stata o meno pronunciata, contro il coniuge superstite, sentenza di separazione o di divorzio in qualsiasi Paese o sentenza di annullamento di matrimonio (in caso affermativo, indicare gli estremi della sentenza stessa) passata in giudicato al momento dell'apertura della successione;
 - g. generalità e data di nascita del coniuge divorziato (o, se defunto, anche la data di morte), qualora si fosse verificato un precedente matrimonio;
 - h. in presenza di testamento, che lo stesso non risulta impugnato né opposto;
 - i. che, all'infuori delle persone citate nell'atto, non esistono altri aventi diritto alla successione;
 - j. che il documento è redatto ad uso iscrizione alla S.I.A.E. degli eredi ed implica l'accettazione dell'eredità del dante causa da parte degli stessi.
2. Copia autenticata dell'eventuale atto di rinuncia all'eredità da parte di qualcuno dei chiamati alla successione.
 3. Copia autenticata del verbale di pubblicazione dell'eventuale testamento da cui risulti che lo stesso non è stato impugnato né opposto.
 4. Copia legale dell'eventuale sentenza di divorzio o annullamento di matrimonio.
 5. Delega con firme autenticate, in caso di più aventi diritto alla successione, che nomini presso la S.I.A.E. un comune rappresentante. Questa delega [da compilare a scelta: delega che include anche la facoltà di

incasso, oppure delega ai soli fini amministrativi], in cui è opportuno indicare la quota di partecipazione all'eredità, deve essere conferita ad uno dei coeredi concorrenti alla successione stessa o ad una persona estranea.

Se l'atto è redatto all'estero, le firme dovranno essere vistate per l'autentica dal Consolato d'Italia.

6. Decreto di nomina dell'eventuale tutore degli eredi minori o interdetti e dell'eventuale curatore degli eredi minori, emancipati o inabilitati, o dichiarazione sostitutiva resa ai sensi del D.P.R. n. 445 del 28.12.2000.

7. Provvedimento del Giudice Tutelare che autorizzi il tutore od il curatore, o il richiedente nel caso di cui al 1° comma dell'art. 321 del Codice Civile, ad accettare la eredità, la donazione od il legato ed a riscuotere i proventi maturati e da maturare a favore del minore, dell'interdetto o dell'inabilitato. Nel caso di genitore esercente la potestà, è richiesta soltanto l'autorizzazione del Giudice Tutelare a riscuotere i proventi maturati e quelli che matureranno a favore del minore.

8. Domanda di ammissione alla S.I.A.E. debitamente compilata in tutte le sue voci e firmata dall'erede o, in caso di più interessati, dal loro rappresentante.

9. Dichiarazione sostitutiva di certificazione che attesti il luogo, la data di nascita e la cittadinanza dell'erede o del rappresentante degli eredi.

10. Ricevuta dei versamenti previsti.

Nel caso di mandato postumo (che ricorre se l'autore non era associato) l'erede o il rappresentante eredi dovrà, inoltre, dichiarare le opere dell'autore utilizzando l'apposito bollettino di dichiarazione che può essere richiesto agli Uffici della S.I.A.E. o in alternativa può essere scaricato dal sito, compilato e utilizzato per la dichiarazione presso la Direzione Generale, presso le Sedi regionali o per inoltro postale.

MUSICA, LIRICA E BALLETO

»Autore dei testi o compositore

L'autore che chiede la tutela della S.I.A.E. per opere di competenza della

Sezione Musica con le qualifiche di:

- **Autore della parte letteraria**
- **Compositore**
- **Coreografo**

dovrà presentare:

1. **se cittadino dell'Unione Europea:** la domanda di associazione oppure la domanda di mandato nel caso non desideri associarsi;

- **per i minori** la domanda di associazione deve contenere anche i dati anagrafici, il codice fiscale e la firma di chi esercita la patria potestà. I minori possono optare per il mandato gratuito, che prevede il pagamento di soli Euro 29,24 per l'imposta di bollo. Questa forma di adesione termina al 31 dicembre dell'anno in cui avviene il compimento della maggiore età. Anche gli autori minorenni già associati possono optare per il mandato gratuito alle stesse condizioni.

- **se cittadino non appartenente all'Unione Europea:** la domanda di mandato; per i minori la domanda deve contenere anche i dati anagrafici, il codice fiscale e la firma di chi esercita la potestà;

2. il consenso per il trattamento dei dati personali;

3. la dichiarazione di almeno un'opera, mediante l'apposito bollettino, insieme ad un esemplare dello spartito ed all'eventuale testo. I testi letterari possono essere dichiarati soltanto se completi della parte musicale.

4. versamenti per i cittadini dell'Unione Europea che decidano di associarsi; versamenti per i cittadini dell'Unione Europea che decidano di conferire mandato di tutela
versamenti per i cittadini non appartenenti all'Unione Europea;

5. la comunicazione delle modalità di pagamento;

6. la fotocopia di un documento di identità non scaduto da cui risultino chiaramente i dati anagrafici e la cittadinanza.

• **Estensione di tutela**

L'autore che sia già associato può ottenere la tutela anche per altre qualifiche, presentando apposita domanda di estensione di tutela e adempiendo alle formalità previste per la qualifica che desidera conseguire.

Per l'estensione non è richiesto alcun pagamento aggiuntivo.

Il mandante che desideri la tutela anche per altre qualifiche dovrà inviare la domanda di mandato e adempiere alle formalità previste per la qualifica richiesta.

• **Pseudonimo**

L'uso dello pseudonimo deve essere preventivamente riconosciuto dalla S.I.A.E. e può essere concesso soltanto a chi abbia già perfezionato la pratica di associazione.

L'istruttoria della pratica di riconoscimento dello pseudonimo è subordinata al versamento di Euro 118,32, I.V.A. 20% compresa, per diritti amministrativi ed alla presentazione dell'apposito modulo di domanda debitamente compilato e firmato.

• **Nome d'arte**

La comunicazione dell'uso del nome d'arte, notoriamente conosciuto come equivalente al nome vero, può essere inoltrata alla S.I.A.E. soltanto da chi abbia già perfezionato la pratica di associazione.

Per effettuare la pratica di riconoscimento del nome d'arte è necessario versare Euro 59,16, I.V.A. 20% compresa, per diritti amministrativi, presentare apposito modulo di domanda debitamente compilato e firmato ed inviare la documentazione idonea ad accertare l'acquisita notorietà al pubblico del nome d'arte.

»Editori

Per essere ammesso nella categoria Editori di opere assegnate alla Sezione Musica l'interessato dovrà presentare:

1. Richiesta di preventivo benessere per la denominazione [o ragione sociale] che l'Azienda intende adottare, per evitare che vi possa essere confusione con altre imprese editoriali già iscritte alla Società stessa o a Società straniere che hanno rapporti di reciproca rappresentanza con la S.I.A.E.. Tale denominazione [o ragione sociale] riconosciuta dalla S.I.A.E. deve corrispondere all'esatta denominazione o ragione sociale dell'Impresa, non al marchio od all'insegna utilizzati per l'attività editoriale.

La disponibilità di tale denominazione si intende decaduta se, entro e non

oltre 60 giorni dal suo riconoscimento, non venga trasmessa la documentazione di cui al successivo punto 2.

2. Dopo aver ricevuto il benestare per la denominazione, domanda di associazione o di mandato, corredata del consenso al trattamento dei dati personali, redatta su apposito modulo, firmata dal titolare della ditta [o dal legale rappresentante della società], accompagnata dal versamento del diritto di segreteria per riconoscimento della denominazione e della tassa di istruttoria.

Si precisa che la domanda di “associazione” può essere presentata solo dalle Aziende che abbiano sede in uno dei Paesi dell'Unione Europea, mentre quella di “mandato” può essere presentata dalle medesime, in virtù di una specifica opzione, ovvero, da quelle che abbiano sede in un Paese non appartenente all'Unione Europea.

3. •Se l'Azienda è costituita in forma di Società:

- a)atto costitutivo e statuto dai quali risulti che la Società svolge attività editoriale nel campo della musica (in originale o in copia autenticata);
- b)Dichiarazione sostitutiva di certificazione firmata dal legale rappresentante dell'Impresa, che attesti l'iscrizione nel Registro delle Imprese e il possesso del numero di codice fiscale e della partita IVA.

•Se, invece, si tratta di Ditta individuale:

- a)Dichiarazione sostitutiva di certificazione firmata dal legale rappresentante dell'Impresa, che attesti l'iscrizione nel Registro delle Imprese e il possesso del numero di codice fiscale e della partita IVA, nonché lo svolgimento di attività editoriale nel campo della musica.

4. Dichiarazione sostitutiva di certificazione firmata dal legale rappresentante dell'Impresa, che attesti la nascita, la cittadinanza e l'esistenza o meno di condanne penali e di altri provvedimenti iscritti nel Casellario Giudiziale

Se il Rappresentante Legale é cittadino straniero, non appartenente all'Unione europea, al posto della dichiarazione sostitutiva può essere presentata una dichiarazione con firma autenticata da un notaio [se in Italia], oppure controfirmata dal Consolato d'Italia competente [se

all'estero], da cui risulti l'inesistenza di cause di ineleggibilità ad amministratori di società [art. 2382 del Codice Civile].

5. Dichiarazione di almeno dieci opere di cui la Casa editrice musicale abbia acquisito i diritti di utilizzazione economica in qualità di editore originale [l'autore della parte musicale di tali opere non deve essere il titolare della ditta o il rappresentante legale della società]. A tal fine, unitamente agli esemplari delle opere, dovranno essere presentati gli appositi bollettini di dichiarazione ed i contratti di edizione stipulati con gli autori interessati.

La Casa Editrice musicale dovrà inoltre provvedere, al versamento del primo contributo annuo [se "associata"], ovvero del primo corrispettivo annuo [se "mandante"]. Questo versamento sarà dovuto ogni anno. In caso di "mandante" appartenente ad un paese dell'U.E., il pagamento dei corrispettivi annui di durata del contratto, dovrà essere effettuato in un'unica soluzione.

2.5. CONCLUSIONE

»Funzioni S.I.A.E.

- Tutela giuridica ed economica delle opere dell'ingegno
- Diffusione del patrimonio letterario ed artistico italiano
- Tenuta del pubblico registro della cinematografia
- Deposito opere inedite
- Tenuta registro programmi per elaboratore
- Utilizzazione del contrassegno nelle opere
- Gestione del fondo di solidarietà dei soci
- Gestione delle pubblicazioni, biblioteca e statistica

»Funzioni delegate

- Riscossione dell'imposta sugli spettacoli
- Riscossione IVA (forfetaria su attività di spettacolo)

»Sezioni

-Lirica

-Musica

- Drammatica, Operette e Riviste
- Opere Letterarie, Arti figurative (anche campo scientifico oltre al registro pubblico speciale dei software)
- Cinema.

»Attività di esazione

Teatro di prosa e lirico: i permessi sono rilasciati per tutto l'anno e per tutto il repertorio in programma, alle compagnie professioniste con già indicato il compenso per il diritto di autore. La riscossione avviene in percentuale sull'incasso realizzato per ciascuna recita.

Cinema: il permesso è annuale ed il compenso è stabilito per convenzione in percentuale, in accordo con l'AGIS [associazione degli esercenti].

Radio e TV: la S.I.A.E. individua le opere trasmesse e concorda l'entità dei compensi agli autori in relazione alla durata della trasmissione.

Opere letterarie: E' una quota sulle vendite degli esemplari.

»Dichiarazione di inizio attività

Viene fatta dal gestore o dall'organizzatore dello spettacolo con l'indicazione dei dati anagrafici, periodo, luogo dello spettacolo, se gratuito o a pagamento. Viene richiesto un deposito cauzionale.

La distinta di incasso ["borderò"] contiene tutti i dati dello spettacolo e l'incasso [prezzo dei biglietti e singoli biglietti venduti], con la firma in calce del responsabile.

»Programma musicale

Consente l'attribuzione delle somme incassate agli aventi diritto.

- Rosso per esecuzioni dal vivo;
- Verde per esecuzioni con strumenti meccanici [discoteche];
- Azzurro per concerti musica classica, danza e spettacoli teatrali [musiche di scena];
- Giallo spettacoli cinematografici;

Anche per gli spettacoli gratuiti od occasionali ci vuole comunque il permesso di esecuzione.

»Atti autorizzati dalla S.I.A.E.:

>CERTIFICATI: sono rilasciati agli organizzatori esercenti, gestori di

spettacoli/utilizzatori di opere musicali a mezzo di apparecchi meccanici:

- spettacoli cinematografici
- spettacoli misti di avanspettacolo
- per musica d'ambiente

>PERMESSI DI ESECUZIONE: sono rilasciati a chi organizza o gestisce attività che prevedono esecuzioni musicali:

- Esecuzioni musicali per spettacoli teatrali
- Per spettacoli bandistici e corali
- Per trattenimenti danzanti
- Piano bar e simili
- Festival e spettacoli musicali vari
- Scuole di danza
- Per spettacoli a bordo di navi
- Per videoproiezioni musicali
- Esecuzioni musicali ambulanti

>PERMESSI DI RAPPRESENTAZIONE: per la rappresentazione di:

- opere liriche [opere, balletti, oratori];
- drammatiche, operette, riviste;
- letterarie e arti figurative [trasmissioni musicali ed opere su emittenti private];

>NULLA-OSTA: per gli intrattenimenti di massa nel settore dello sport, giochi, mostre e fiere:

- **attività circense, burattinai**
- **apparecchi automatici da divertimento/intrattenimento**
- **mostre e fiere campionarie**
- **esposizioni e rassegne cinematografiche**
- **ingresso a spettacoli sportivi.**

NOTE

1. Il 1888 è curiosamente anche l'anno in cui Emil Berliner, lo statunitense di origine tedesca, che, modificando l'invenzione di Edison, depositò il suo brevetto sul grammofono e fondò la prima Società di produzione fonografica la "Columbia Grammfone".Mentre la Società degli autori in Italia muove i primi passi, negli Stati

Uniti d'America nasce l'industria discografica, destinata da quel momento ad avere un ruolo fondamentale nel settore dell'utilizzazione delle opere musicali.

2. Con il D.P.R. 633/72 si istituisce l'I.V.A. (Imposta sul Valore Aggiunto) che sostituisce la vecchia IGE (Imposta Generale sulle Entrate), con il D.P.R. 640/72 si istituisce l'Imposta sugli Spettacoli, che sostituisce i Diritti Erariali.

3. I diritti erariali riscossi nel vigore della normativa precedente alla riforma tributaria del 1972 venivano ripartiti in quota parte ai Comuni, proprio a cura della S.I.A.E. Con l'avvento dell'imposta sugli spettacoli è l'amministrazione centrale dello Stato che provvede a stornare parte del suo gettito a beneficio del F.U.S. (Fondo Unico dello Spettacolo), utilizzato per l'erogazione di contributi statali ai vari soggetti operanti nel settore dello spettacolo.

4. Convenzione S.I.A.E.-Ministero delle Finanze del 24.03.2000, approvata con DM 07.06.2000.

5. V. Decreto-legge 26 aprile 2005, n.63 (Disposizioni urgenti per lo sviluppo e la coesione territoriale, nonché per la tutela del diritto d'autore) in Biblioteca Giuridica del sito della S.I.A.E.

6. Un testo che risente, in alcuni passaggi in modo evidente, delle indicazioni presenti nelle citate direttive CE, con particolare riferimento alla direttiva n. 2001/29/CE.

7. L'esclusività dell'intermediazione concessa alla S.I.A.E. ex art. 180 L 633/1941, è stata spesso oggetto di attacchi in sede giudiziaria e di ricorrenti iniziative legislative tendenti alla sua abolizione. La norma veniva accusata di aver costituito in capo alla S.I.A.E. un monopolio di fatto e di diritto, ovvero di aver posto l'ente in una posizione dominante. Tesi costantemente rigettate dai pronunciamenti della Corte Costituzionale, che, anzi ha ritenuto anche di dover giustificare la ratio della norma con la necessità di accordare alla S.I.A.E. ex legge la necessaria forza per far fronte alle specifiche difficoltà di tutela delle opere dell'ingegno, ed allo stesso tempo di obbligare l'ente a contrattare con tutti gli utilizzatori con parità di trattamento a parità di condizioni oggettive, tutto questo al fine di assicurare un'equilibrata ed armonica promozione della cultura e diffusione delle opere (sentenze Corte Costituzionale n. 65 del 19 Aprile 1972 – n. 241 del 15 Maggio 1990, n. 108 del 6 Aprile 1995 in Fabiani opera citata pagg. 182-183-184-185 § 1)

8. Tale principio di autonomia è tuttavia temperato dalle stesse norme statutarie che si riferiscono al carattere di ente pubblico assegnato alla S.I.A.E., che predispongono le condizioni attraverso le quali si esercita il controllo dello Stato. A titolo esemplificativo si dispone che il Presidente venga designato dall'assemblea, ma nominato ex art. 3 della legge 23 Agosto 1988 con decreto del Presidente della Repubblica, emanato su proposta del Presidente del Consiglio dei Ministri, adottata su proposta del ministro competente ed acquisiti i pareri delle competenti commissioni parlamentari. O ancora, per quanto concerne la composizione dell'organo fondamentale nell'amministrazione della S.I.A.E., il Consiglio di

Amministrazione, lo statuto dispone che 3 componenti su 8 siano designati dal Ministero vigilante, che “nomina tra esperti di amministrazione o dei settori di attività dell'ente” (art.13 comma 1 lett. b) D.lgs. 29 Ottobre 1999 n. 419, c.d. legge Bassanini). Per tutti i consiglieri, infine, anche per quelli eletti dall'assemblea, lo statuto prevede un apposito decreto di nomina da parte del Ministero vigilante.

9. Attualmente i paesi esteri con rappresentanza organizzata della S.I.A.E. sono 120.

10. V. alcuni modelli di mandato in Capitolo n. 8.

11. *Sull'argomento, spesso utilizzato per fini meramente strumentali, della pretesa da parte di utilizzatori di conoscere l'intero repertorio affidato alla Società autori (richiesta spesso avanzata nel corso di un giudizio dove sono stati chiamati a rispondere per abusiva utilizzazione delle opere), una giurisprudenza consolidata si è espressa ritenendo materialmente impossibile aderire ad un tale richiesta, visto il considerevole numero di opere dichiarate ed il continuo apporto di nuove. Inoltre la Cassazione Penale del 29 Gennaio 1985 ha aggiunto, ovviamente per il caso in giudizio, che la mancata conoscenza del repertorio protetto non esclude la responsabilità di radiodiffusione di opere musicali senza il consenso dell'autore.*

CAPITOLO SETTIMO

ASPETTI FISCALI DEL DIRITTO DI AUTORE

PARTE PRIMA

- 1.1.** Norme civilistiche di riferimento
- 1.2.** Organi di gestione dei diritti d'autore
- 1.3.** Diritti degli autori
- 1.4.** Estinzione del diritto d'autore

PARTE SECONDA

- 2.1.** Opere dell'ingegno di carattere creativo
- 2.2.** Opere tutelate
- 2.3.** Opere multimediali
- 2.4.** Opere di libero utilizzo
- 2.5.** Realizzazione su commissione
- 2.6.** Opere create dal dipendente

PARTE TERZA

- 3.1.** Utilizzazione delle opere dell'ingegno: compensi

PARTE QUARTA

- 4.1.** Qualificazione del diritto d'autore e disciplina fiscale applicabile
- 4.2.** Reddito di lavoro autonomo – I.R.A.P.
- 4.3.** Reddito d'impresa
- 4.4.** Immobilizzazioni immateriali
- 4.5.** Ammortamento civilistico
- 4.6.** Ammortamento fiscale

4.7. Redditi diversi

4.8. Redditi soggetti a tassazione separata

4.9. Ritenuta alla fonte

PARTE QUINTA

5.1. La dichiarazione dei redditi - modello 730/2006

5.2. Applicazione dell'i.v.a.: diritti esclusivi di utilizzazione delle opere dell'ingegno

5.3. Imponibilità dei diritti connessi al diritto d'autore

5.4. Territorialità 5.5.esclusione dal tributo del contrassegno s.i.a.e.

5.5. Esclusione dal tributo del contrassegno S.I.A.E.

CAPITOLO SETTIMO

ASPETTI FISCALI DEL DIRITTO DI AUTORE

PARTE PRIMA

1.1.NORME CIVILISTICHE DI RIFERIMENTO

Preliminarmente, ed in via estremamente sintetica, appare utile ribadire le fonti normative dei diritti di utilizzazione delle opere dell'ingegno al solo fine di introdurre il più ampio aspetto degli aspetti fiscali del Diritto di Autore.

La disciplina civilistica è offerta dagli articoli 2575 - 2583 c.c. In particolare, a norma dell'art. 2575 c.c. formano oggetto del diritto d'autore le opere dell'ingegno di carattere creativo che appartengono alle scienze, alla letteratura, alla musica, alle arti figurative, all'architettura, al teatro e alla cinematografia, qualunque ne sia il modo o la forma di espressione.

La normativa di riferimento muove dalla Legge 22 aprile 1941 n. 633 [c.d. Legge sul diritto d'autore] e successive modifiche, fino ad arrivare alla Legge 18 agosto 2000 n. 248 [1].

La tutela sul diritto d'autore si estende anche alle opere informatizzate; l'art. 2, infatti, precisa che:

“In particolare sono comprese nella protezione:

- 1) le opere letterarie, drammatiche, scientifiche, didattiche, religiose, tanto se in forma scritta quanto se orale;*
- 2) le opere e le composizioni musicali, con o senza parole, le opere drammatico- musicali e le variazioni musicali costituenti di per sé opera originale;*
- 3) le opere coreografiche e pantomimiche, delle quali sia fissata la traccia per iscritto o altrimenti;*
- 4) le opere della scultura, della pittura, dell'arte del disegno, della incisione e delle arti figurative similari, compresa la scenografia; [2]*
- 5) i disegni e le opere dell'architettura;*

6) le opere dell'arte cinematografica, muta o sonora, sempreché non si tratti di semplice documentazione protetta ai sensi delle norme del capo quinto del titolo secondo;

7) le opere fotografiche e quelle espresse con procedimento analogo a quello della fotografia sempre che non si tratti di semplice fotografia protetta ai sensi delle norme del capo V del titolo II [3] .

8) i programmi per elaboratore, in qualsiasi forma espressi purché originali quale risultato di creazione intellettuale dell'autore. Restano esclusi dalla tutela accordata dalla presente legge le idee e i principi che stanno alla base di qualsiasi elemento di un programma, compresi quelli alla base delle sue interfacce. Il termine programma comprende anche il materiale preparatorio per la progettazione del programma stesso [4] .

9) Le banche di dati di cui al secondo comma dell'articolo 1, intese come raccolte di opere, dati o altri elementi indipendenti sistematicamente o metodicamente disposti ed individualmente accessibili mediante mezzi elettronici o in altro modo. La tutela delle banche di dati non si estende al loro contenuto e lascia impregiudicati diritti esistenti su tale contenuto. [5]

10) Le opere del disegno industriale che presentino di per sé carattere creativo e valore artistico." [6]

1.2. ORGANI DI GESTIONE DEI DIRITTI D'AUTORE

L'art. 180 della Legge 633/41 stabilisce che è riservata in via esclusiva alla Società italiana degli autori ed editori [S.I.A.E.] l'attività di intermediario, comunque attuata, sotto ogni forma diretta o indiretta di intervento, mediazione, mandato, rappresentanza e anche di cessione per l'esercizio dei diritti di rappresentazione, di esecuzione, di recitazione, di radiodiffusione - compresa la comunicazione al pubblico via satellite - e di riproduzione meccanica e cinematografica di opere tutelate.

Il nuovo Regolamento di attuazione introdotto dal Decreto del Presidente del Consiglio dei Ministri n. 338/2001 [7], come modificato dal successivo D.P.C.M. n. 296/2002 [8], dispone che il contrassegno della S.I.A.E. debba contenere le

seguenti caratteristiche:

- il nome dell'opera per cui è stato richiesto,
- il nome dell'autore o dell'avente diritto,
- un numero progressivo,
- la destinazione [vendita, noleggio o altra forma di distribuzione].

Il contrassegno si applica anche ai supporti che contengono software multimediali [art. 5 del Regolamento], in quanto supporti confezionati che contengono programmi destinati al commercio o alla cessione in uso a qualunque titolo, purché a fini di lucro.

Fanno **eccezione all'obbligo di contrassegno**:

- i programmi scaricati direttamente per via telematica [tramite download] e direttamente installati sul proprio PC,
- quelli distribuiti dal produttore come aggiornamenti (o patches),
- quelli inclusi in apparati come il PC o il telefono cellulare e necessari per far funzionare

l'apparecchio stesso (software interno).

A tutela dei diritti degli artisti interpreti ed esecutori, come già ampiamente dettagliato in precedenza, è stato costituito, con la Legge n. 93 del 5 febbraio 1992, l'Istituto Mutualistico Artisti Interpreti ed Esecutori [I.M.A.I.E.], che ha tra i suoi compiti istituzionali quello di intervenire nella distribuzione dei compensi dovuti agli artisti interpreti ed esecutori a titolo di diritti connessi all'esercizio del diritto d'autore. Nel corrispondere ai singoli artisti i compensi loro spettanti, l'I.M.A.I.E., in qualità di sostituto d'imposta, provvede ad operare la ritenuta alla fonte ai sensi dell'art. 25 del D.P.R. n. 600 del 1973 [9].

1.3. DIRITTI DEGLI AUTORI

I due fondamentali diritti degli autori consistono nell'**essere riconosciuti ideatori dell'opera** [il cosiddetto diritto "morale"] e nel **poterne disporre commercialmente** [il diritto di sfruttamento economico dell'opera, cosiddetto diritto "patrimoniale"].

Il **diritto morale** è un diritto assoluto, incedibile e illimitato nel tempo, mentre il

diritto patrimoniale è trasmissibile ad altri soggetti e ha una durata limitata.

Solo l'autore ha il diritto di trarre un vantaggio economico dall'opera da lui creata: di riflesso lede il diritto patrimoniale dell'autore, compiendo un illecito, chiunque copi un'opera dell'ingegno [libri, canzoni, software, film, etc.] su un qualsiasi idoneo supporto [carta, Cd, Dvd ecc.] senza esserne stato legittimamente autorizzato dall'autore o da chi ne abbia da questi acquisito i diritti di sfruttamento economico.

Il **Diritto di Autore può essere esercitato da più persone pro-indiviso**, ovvero ciascun soggetto titolare del diritto stesso può vantare identico diritto sull'opera dell'ingegno, e sotto il profilo economico può spettare a soggetti diversi dall'autore; esso si acquisisce con la creazione dell'opera e non è subordinato alla registrazione o ad altri presupposti formali.

La tutela giuridica [morale e patrimoniale] ha una durata eccezionalmente lunga, estendendosi alla durata della vita dell'autore e sino al cinquantesimo anno solare dopo la sua morte [art. 25 Legge 633/1941], salvo termini in alcuni casi anche più lunghi [come negli articoli 31 e seguenti della Legge 633/1941].

1.4. ESTINZIONE DEL DIRITTO D'AUTORE

Il **diritto di utilizzo economico** si estingue decorso un certo periodo dalla morte dell'autore.

Agli eredi è in genere garantito un periodo di tutela di questo diritto che solitamente copre un tempo equivalente a una o due generazioni.

Il **diritto morale**, invece, non si estingue mai perché la titolarità creativa dell'opera resta per sempre riconosciuta all'autore.

Estinto il diritto d'autore, l'opera diviene di pubblico dominio ed è liberamente utilizzabile da chiunque, anche a fini economici, purché sia rispettato il diritto morale alla titolarità artistica.

PARTE SECONDA

2.1. OPERE DELL'INGEGNO DI CARATTERE CREATIVO

Le opere d'ingegno possono essere così classificate:

- opere originarie, già indicate all'art. 2 della Legge n. 633/1941.
- opere derivate, che a loro volta si suddividono in:
 - opere collettive [raccolta di contributi creativi o coordinamento di più autori: enciclopedie, antologie, giornali].
 - opere elaborate [elaborazioni di opere originali: traduzioni, trasformazioni letterarie, rifacimenti, adattamenti].
- opere create su commissione [diritti morali all'autore, diritti patrimoniali al committente].
- opere create dal dipendente [diritti morali all'autore, diritti patrimoniali al datore di lavoro].
- opere anonime o pseudonimo [è considerato autore chi ha rappresentato, eseguito o pubblicato l'opera].
- opere multimediali [non considerate dalla legge come categoria].

2.2. OPERE TULATE

Sono tutelate tutte le opere che siano riconducibili:

- alla letteratura: opere letterarie, drammatiche, scientifiche, didattiche e religiose, sia in forma scritta che orale.
- alla musica: opere e composizioni musicali, con o senza parole, opere drammatico-musicali e variazioni musicali, purché costituiscano un'opera originale in sé.
- alle arti figurative: opere di scultura, pittura, disegni, ritratti, incisioni o appartenenti ad arti figurative simili, compresa la scenografia.
- all'architettura: i disegni e le opere dell'architettura.
- al teatro: opere coreografiche e pantomimiche (con o senza traccia scritta).
- alla cinematografia: opere cinematografiche, mute o con sonoro, sempre che non si tratti di semplice documentazione protetta ai sensi delle norme del

Capo V del Titolo II della Legge n. 633/1941 sul diritto d'autore.

- alle opere fotografiche e a quelle espresse con procedimento analogo, sempre che non si tratti di semplice fotografia protetta ai sensi delle stesse norme della Legge sul diritto d'autore.
- ai programmi per elaboratore, in qualsiasi forma espressi purché originali, che siano espressione di creazione intellettuale dell'autore. Il termine "programma" comprende anche il materiale preparatorio per la progettazione del programma stesso.
- alle banche dati di cui all'art. 1, comma 2 della Legge n. 633/1941, intese come raccolte di opere, dati o altri elementi indipendenti, sistematicamente o metodicamente disposti e individualmente accessibili mediante mezzi elettronici o in altro modo. La tutela delle banche di dati non si estende al loro contenuto e lascia inalterati i diritti esistenti su tale contenuto.
- alle opere del disegno industriale che presentino di per sé carattere creativo e valore artistico.

Sono inoltre protette anche le cosiddette "**elaborazioni di carattere creativo**", come ad esempio le traduzioni in un'altra lingua, le trasformazioni da una forma letteraria o artistica in un'altra, gli adattamenti, le riduzioni, ecc.

2.3. OPERE MULTIMEDIALI

Le cosiddette **opere multimediali** sono creazioni che combinano in un unico prodotto opere di generi differenti [parole, immagini, suoni ecc.] e sono normalmente fruibili attraverso mezzi di comunicazioni [media] diversi, la cui coesistenza è assicurata da un formato omogeneo - quello digitale - e da un programma.

Sono, quindi, tre le caratteristiche di un'opera multimediale:

- a. espressione in forma digitale.
- b. compresenza di diverse opere dell'ingegno.
- c. funzionamento grazie ad un software gestionale.

Queste opere possono essere di diverso tipo:

- Programmi per elaboratori.

- Testi. Le opere di qualsiasi tipo non possono essere riprodotte tramite alcun mezzo senza autorizzazione dell'autore, salvo il limite di durata posteriore alla morte dello stesso.
- Il messaggio di posta elettronica [e-mail] che in base all'art. 93 Legge 633/41 è considerato testo da tutelare se riferito alla corrispondenza privata per via epistolare quando sia di carattere confidenziale o si tratti di memorie familiari o personali. Queste tipologie di testi non possono quindi essere rese pubbliche senza l'autorizzazione dell'autore, a meno che non siano utili in qualche procedimento giudiziario in corso.
- Banche dati considerate opere collettive in quanto costituite dalla riunione di opere o di parti di opere che hanno carattere di creazione autonoma.
- Pagine Web, in cui spesso si fondono diversi elementi (e quindi diversi autori): testo, grafica, struttura, ecc. Nel caso, dunque, di riproduzione di una pagina Web, non basta chiedere l'autorizzazione soltanto al titolare del sito ma occorre ottenerla da tutti i suoi "autori".
- Immagini. Secondo l'**art. 87** e seguenti della Legge n. 633/41 sono considerate fotografie le immagini di persone o di aspetti, elementi o fatti della vita naturale e sociale, ottenute col processo fotografico o con processo analogo, comprese le riproduzioni di opere. Nell'espressione "processo analogo" si include anche la fotografia digitale. Per l'utilizzo di immagini di Internet occorre rispettare le condizioni dettate dall'**art. 90** e riportare: «il nome del fotografo, della ditta da cui il fotografo dipende o del committente; la data dell'anno di produzione della fotografia; il nome dell'autore dell'opera d'arte fotografata».
- Musica on-line nei vari formati [Mp3, midi, ecc]. L'art. 2 della Legge n. 633/41 include le opere e le composizioni musicali, con o senza parole, tra le opere dell'ingegno. L'esclusivo diritto di diffusione spetta agli autori dell'opera secondo il successivo art. 16. La riproduzione di questi file viola anche l'art. 13 della stessa legge secondo il quale il diritto esclusivo di riprodurre ha per oggetto anche la moltiplicazione in copie dell'opera con qualsiasi mezzo.

2.4. OPERE DI LIBERO UTILIZZO

Esistono alcune opere che possono essere liberamente utilizzate sotto determinate condizioni. Ad esempio:

- articoli di attualità, economici o politico-religiosi, pubblicati in riviste o giornali, possono essere riprodotti su altre riviste o giornali purché la riproduzione non sia stata espressamente riservata e vengano indicati:
 - nome della rivista/giornale
 - data e numero della rivista/giornale
 - nome dell'autore (se l'articolo è firmato)
- discorsi tenuti in pubblico, purché si indichi:
 - la fonte
 - il nome dell'oratore
 - la data e il luogo in cui è stato tenuto il discorso
- il riassunto, la citazione, la riproduzione di brani o parti di opera per scopi di critica, discussione o insegnamento, purché non costituiscano concorrenza all'utilizzazione economica dell'opera e vengano menzionati:
 - titolo dell'opera
 - autore
 - editore
 - eventuale traduttore

L'elenco completo delle opere liberamente utilizzabili è contenuto nell'art. 9 del Decreto legislativo n. 68 del 9 aprile 2003 [10].

2.5. REALIZZAZIONE SU COMMISSIONE

Secondo l'art. 12-bis della Legge 633/41 il datore di lavoro, salvo patto contrario, è titolare del diritto esclusivo di utilizzare economicamente il programma per elaboratore o la banca di dati creati dal lavoratore dipendente nell'esecuzione delle sue mansioni o su istruzioni impartite dallo stesso datore di lavoro. La titolarità riguarda solo il diritto di utilizzazione economica [salvo che le parti non abbiano assunto accordi contrari], mentre i diritti morali [paternità dell'opera] spettano alla persona fisica che ha creato

l'opera [software o banca dati].

2.6. OPERE CREATE DAL DIPENDENTE

Salvo patto contrario, se un lavoratore dipendente crea un'opera di disegno industriale nell'esercizio delle sue mansioni, il datore di lavoro è titolare dei diritti esclusivi di utilizzazione economica dell'opera (art. 12-ter della Legge 633/41).

PARTE TERZA

3.1. UTILIZZAZIONE DELLE OPERE DELL'INGEGNO: COMPENSI

Le due forme di tutela giuridica previste a favore degli autori [diritto morale e diritto di sfruttamento economico] riguardano, come già sappiamo, due aspetti e momenti differenti nella creazione dell'opera: il *corpus mysticum* e il *corpus mechanicum*.

Il **corpus mysticum**, che riguarda la sfera del diritto morale, è essenzialmente l'idea alla base dell'opera, idea considerata nella sua immaterialità e che va poi ad incarnarsi nel suo supporto [**corpus mechanicum**].

I **diritti patrimoniali** assicurano all'autore i benefici patrimoniali derivanti dall'uso dell'opera. Si tratta di **diritti esclusivi sull'opera** che l'autore può anche cedere ad altri. I diritti di utilizzazione economica sono alienabili, possono cioè essere acquistati, venduti, trasmessi. L'autore ha il diritto esclusivo di pubblicare l'opera e di utilizzare economicamente l'opera in ogni forma e modo, originale o derivato.

Sono **oggetto di diritto esclusivo**:

- la riproduzione, cioè la moltiplicazione in copie dell'opera con qualsiasi mezzo (copiatura a mano, stampa, litografia, incisione, fotografia, fonografia, cinematografia e ogni altro procedimento di riproduzione).
- la trascrizione, ovvero l'uso dei mezzi idonei a trasformare l'opera orale in opera scritta o riprodotta con uno dei mezzi indicati al punto precedente.
- l'esecuzione, la rappresentazione o la recitazione in pubblico;
- la diffusione, cioè l'utilizzo di mezzi di diffusione a distanza come il telegrafo, il telefono, la radio, la televisione.
- la comunicazione al pubblico (via satellite e ritrasmissione via cavo).
- la distribuzione, il commercio o, comunque, la disponibilità al pubblico.
- la traduzione in altra lingua o dialetto.
- la pubblicazione dell'opera in una raccolta.
- la rielaborazione (modificazione, elaborazione e trasformazione dell'opera).
- il noleggio e il prestito, cioè la cessione in uso per un periodo di tempo

limitato degli originali (o copie e supporti) di opere tutelate dal diritto d'autore, eseguita da istituzioni aperte al pubblico.

Il comma 3 dell'art. 43 della Legge n. 289 del 23 dicembre 2002 [11] distingue **due tipologie di compenso** che possono essere associate all'utilizzo dell'opera dell'ingegno:

- il cosiddetto "**equo compenso**".
- il **compenso per la cessione del diritto di utilizzazione economica dell'opera**.

L'**equo compenso** costituisce il corrispettivo da riconoscersi, tramite S.I.A.E. o IMAIE, agli autori e agli artisti interpreti ed esecutori [articoli 80 e 82 della Legge sul diritto d'autore] qualora le loro opere siano oggetto di utilizzazione secondaria: con questa accezione si intende l'utilizzazione di un'opera fissata su un supporto materiale che, proprio in quanto riprodotta, è suscettibile di una serie infinita di fruizioni da parte di un numero indefinito di utenti, in quanto utilizzata per mezzo di diffusione radiofonica e televisiva [compresa la comunicazione al pubblico via satellite], della cinematografia, nelle pubbliche feste danzanti, nei pubblici esercizi e in occasione di qualsiasi altra pubblica utilizzazione [articoli 73 e 73-bis della Legge sul diritto d'autore]. L'obbligo di versare il compenso per l'utilizzazione secondaria grava su soggetti diversi dal committente della prestazione lavorativa da cui discende l'opera: questi soggetti normalmente coincidono con quelli che rendono possibile l'utilizzazione secondaria dell'opera. Nel trattare la «cessione dello sfruttamento economico del diritto di autore», la Legge n. 289 del 2002 fa riferimento al compenso - stabilito nei contratti fra l'artista e committente/produttore/datore di lavoro - che deriva dalla cessione dell'utilizzazione dei diritti patrimoniali.

La **Circolare n. 1 del 15 gennaio 2004** dell'Ente nazionale di previdenza e assistenza per i lavoratori dello spettacolo [E.N.P.A.L.S.] sottolinea l'**imponibilità ai fini contributivi di questi compensi**, presupponendo l'esistenza fra le parti di un rapporto di lavoro, sia esso di natura subordinata o autonoma.

Ne consegue che il compenso relativo alla cessione dello sfruttamento economico di un'opera realizzata dall'artista su commissione e fissata su idoneo supporto materiale è assoggettabile a contribuzione previdenziale

indipendentemente dal fatto che lo stesso compenso sia scorporato dalla retribuzione. E ciò in quanto esso costituisce il **corrispettivo della cessione del diritto esclusivo di utilizzare economicamente l'opera**, diritto definito nell'ambito di un contratto destinato a regolare la vendita di un prodotto. A tal proposito il legislatore, all'art. 3, comma 1, numeri da 1) a 14), del Decreto legislativo del Capo Provvisorio dello Stato n. 708 del 1947, ha operato un generico richiamo a tutte le tipologie di lavoratori che convenzionalmente rientrano nel novero delle cosiddette categorie artistiche.

PARTE QUARTA

4.1. QUALIFICAZIONE DEL DIRITTO D'AUTORE E DISCIPLINA FISCALE APPLICABILE

Delineato nella prima parte il concetto di utilizzazione economica del diritto d'autore, si può ora esaminare la **disciplina fiscale** applicabile, riferita all'opera dell'ingegno tutelata dalla legge n. 633/1941.

L'elaborazione dottrinale e giurisprudenziale ha chiarito che i caratteri fondamentali per una qualificazione di questo tipo risiedono nell'originalità, nella creatività o novità e nella concretezza: l'opera, cioè, deve essere dotata di una propria autonomia e deve essere divulgabile e riproducibile. A tal proposito è utile ricordare quanto chiarito nella **Circolare n. 108/E del 3 maggio 1996** che, al **punto 7.1**, precisa che la qualificazione del reddito prodotto è in funzione dell'attività effettivamente esercitata.

In particolare, in materia di **attività di collaborazione a giornali o riviste**, la Circolare ha introdotto un'importante distinzione: se la redazione di articoli è svolta in totale autonomia, essa è tutelata dalla legge sul diritto d'autore e quindi ad essa si applicherà la disciplina fiscale propria della cessione di un'opera d'ingegno; viceversa, se l'attività consiste in semplice correzione di bozze o nella mera predisposizione di notizie utili alla redazione di articoli, si rientra nell'ambito dei rapporti di collaborazione, con conseguenti riflessi sostanziali sulla diversa disciplina fiscale applicabile al rapporto.

4.2. REDDITO DI LAVORO AUTONOMO – I.R.A.P.

I proventi dello sfruttamento delle opere dell'ingegno di carattere creativo possono essere considerati redditi assimilati di lavoro autonomo secondo quanto previsto dall'art. 53, comma 2, lett. b) D.P.R. n. 917/86 Testo unico delle imposte sui redditi –T.U.I.R.

Questa qualificazione può essere riconosciuta alle seguenti 3 condizioni:

- o l'utilizzazione economica deve consistere nella cessione o concessione di diritti su opere dell'ingegno, brevetti industriali, processi, formule o informazioni relativi ad esperienze acquisite in campo industriale, commerciale o

scientifico;

- o l'utilizzazione deve avvenire da parte dell'autore o inventore;
- o non deve essere conseguita nell'esercizio di imprese commerciali.

Nella pratica, le forme di utilizzazione economica delle opere dell'ingegno possono essere tante: quella più frequente è costituita dal **contratto di edizione** con il quale l'autore concede ad un editore, dietro corrispettivo, l'esercizio del diritto di pubblicare e di vendere l'opera.

La **Circolare Ministeriale n. 141/E del 4 giugno 1998**, al **punto 2.1**, ha confermato l'**esclusione dall'ambito soggettivo** di applicazione dell'**I.R.A.P. dei redditi derivanti dallo sfruttamento economico**, da parte dell'autore o dell'inventore, **delle opere dell'ingegno**, a condizione che questi redditi non siano conseguiti nello svolgimento di attività commerciali.

Sinteticamente, l'**I.R.A.P.** è l'imposta regionale sulle attività produttive ed è stata istituita con il Decreto Legislativo 15 dicembre 1997, n. 446; è dovuta da coloro che esercitano abitualmente, nel territorio della Regione, un'attività autonomamente organizzata diretta alla produzione di beni o servizi. In particolare:

- le società, le persone fisiche e gli enti che esercitano attività commerciale;
- le persone fisiche, le società semplici ed equiparate che esercitano attività di lavoro autonomo;
- gli enti privati non commerciali;
- i produttori agricoli titolari di reddito agrario, ad eccezione dei soggetti in regime di esonero IVA;
- gli enti e le amministrazioni pubbliche.

Tutti questi soggetti devono presentare la dichiarazione utilizzando il **modello IRAP** contenuto nel Modello Unico, approvato ogni anno dall'Amministrazione Finanziaria con proprio provvedimento.

Va tenuto presente che, come precisato al **punto 5.1** della **Circolare n. 7/E del 26 gennaio 2001**, le modifiche apportate dall'**art. 34 Legge n. 342/2000** [12] al regime fiscale delle collaborazioni coordinate e continuative, in precedenza assimilate ai redditi di lavoro autonomo, non hanno interessato

la lettera b) dell'art. 53 del Testo unico delle imposte sui redditi [T.U.I.R.] relativo ai compensi derivanti dall'utilizzazione di opere ed invenzioni tutelate dalle norme sul diritto d'autore. Ne consegue che **l'art. 53 trova applicazione ogni qualvolta i proventi dello sfruttamento delle opere dell'ingegno di carattere creativo** possano essere considerati redditi assimilati di lavoro autonomo, e dunque **in presenza delle tre condizioni** considerate ad inizio paragrafo.

Diversamente, nell'ipotesi di opere non tutelate dalla Legge sul Diritto d'Autore, e nell'ambito di rapporti di collaborazione, potrà trovare applicazione un diverso regime fiscale dei compensi [reddito assimilato a lavoro dipendente, lavoro dipendente, lavoro autonomo professionale], mentre al di fuori delle collaborazioni coordinate potrà applicarsi il regime del lavoro autonomo occasionale, sempre che ne ricorrano i presupposti.

È bene ricordare che la collaborazione coordinata e continuativa dà luogo a reddito assimilato a lavoro dipendente a condizione che gli uffici e le collaborazioni previsti dall'art. 50, comma 1, lett. c-bis) del T.U.I.R. non rientrino nei compiti istituzionali compresi nell'attività di lavoro dipendente o nell'oggetto dell'arte o professione [art. 53, comma 1, concernente il reddito di lavoro autonomo] esercitata dal contribuente.

Per quanto riguarda la **determinazione di questi tipi di reddito**, l'art. 54, comma 8, del T.U.I.R. dispone che i **redditi** indicati all'art.53, comma 2, lett. b) del T.U.I.R. **derivanti dall'utilizzazione economica** da parte dell'autore o dell'inventore di opere dell'ingegno sono costituiti dall'**ammontare dei proventi in denaro o in natura percepiti nel periodo di imposta**, anche sotto forma di partecipazione agli utili, **ridotto del 25% a titolo di deduzione forfetaria delle spese**.

La **Risoluzione del 23 dicembre 1977 prot. 8/1207** identifica la **ratio** della "**deducibilità forfetaria**" di questo tipo di redditi ricollegandola alle obiettive difficoltà di determinazione analitica dei redditi prodotti dalla realizzazione di una *«forma espressiva della manifestazione di un concetto, di un'idea»* che, ovviamente, non lascia spazio per la possibilità di una determinazione analitica delle spese sostenute per realizzarlo.

Si tratta di compensi, risultanti dalla certificazione rilasciata dal committente, che si distinguono da altri proventi di lavoro autonomo perché subiscono una ritenuta d'acconto del 20% solo sul 75% del compenso.

La deduzione analitica delle spese non è consentita neppure quando sia possibile dimostrare che i costi e gli oneri sono di entità superiore alla deduzione fissa.

4.3. REDDITO D'IMPRESA

I compensi derivanti dall'utilizzazione economica di opere dell'ingegno rientrano nel **reddito d'impresa** se conseguiti nell'esercizio di impresa commerciale.

4.4. IMMOBILIZZAZIONI IMMATERIALI

Secondo il **Documento n. 24** della Commissione per la statuizione dei Principi contabili del Consiglio Nazionale dei Dottori Commercialisti e del Consiglio Nazionale dei Ragionieri, i **diritti esclusivi di utilizzazione economica dell'opera** rientrano, contabilmente, tra le cosiddette "**immobilizzazioni immateriali**", che si caratterizzano per alcune peculiarità:

- si tratta di beni "intangibili".
- i costi sostenuti per acquisire i diritti sono determinabili.
- i costi non esauriscono la propria utilità nell'arco di un solo periodo, ma estendono i benefici economici a più esercizi e sono inclusi nella classe B, sottoclasse I, voce 3, dell'attivo dello stato patrimoniale.
- i costi iscritti possono essere recuperati negli esercizi successivi tramite i connessi benefici e economici.
- l'autore è titolare di un diritto esclusivo di edizione, rappresentazione ed esecuzione derivante da un diritto d'autore o da un contratto.

I ricavi dell'impresa possono essere **diretti** e **indiretti**.

Sono **ricavi diretti** quelli connessi alla commercializzazione dell'opera derivante da un contratto di edizione, dalla sua rappresentazione o dalla sua esecuzione diretta ad un pubblico identificato che paga un corrispettivo

specifico [acquisto della riproduzione, acquisto di biglietti o abbonamenti] direttamente per quell'opera o anche per quell'opera nel contesto di una più ampia fruizione [libri, dischi, cassette, pay-tv, spettacoli dal vivo, rappresentazioni teatrali, esposizioni in mostre o musei, concerti, pubblicazioni antologiche ecc].

Sono **ricavi indiretti** quelli connessi alla rappresentazione al pubblico attraverso radio, televisione e altri mezzi di diffusione sonora e visiva, quando il pubblico non versa per tali rappresentazioni alcuna somma specifica, oppure versa abbonamenti annuali connessi a una molteplicità indeterminata di spettacoli e pertanto non riconducibili, neanche indirettamente, a quella specifica opera.

La fruibilità dei beni immateriali in più anni -che avviene di solito con la formazione di piani e programmi per lo sfruttamento e con la previsione dei costi da sostenere e dei ricavi che si attende di realizzare- giustifica l'iscrizione del costo sostenuto per la realizzazione del diritto d'autore tra le immobilizzazioni immateriali.

4.5. AMMORTAMENTO CIVILISTICO

La Legge non ha posto alcun limite in merito alla durata dell'ammortamento per i diritti di utilizzazione delle opere dell'ingegno, mentre vi sono limiti precisi per la durata dell'ammortamento dei costi di impianto, delle spese di ricerca e sviluppo e pubblicità, oltre che dell'avviamento. Sarà applicabile, pertanto, la regola generale in base alla quale la vita utile dell'immobilizzazione è determinata con riferimento alla residua possibilità di utilizzazione [durata economica] del diritto.

In considerazione dell'alea connessa allo sfruttamento di tali diritti, è ragionevole ritenere che l'ammortamento debba essere effettuato in un periodo mediamente breve.

4.6. AMMORTAMENTO FISCALE

L'ammortamento fiscalmente riconosciuto è limitato a un terzo del costo [art.

103, comma 1, del T.U.I.R.]).

Il **periodo minimo di ammortamento** è quindi fissato in **tre esercizi**, mentre non è stabilito un periodo massimo. Le quote di ammortamento possono essere imputate anche per quote non costanti nel limite del terzo del costo [così la **Risoluzione n. 35 del 13 febbraio 2003**].

Il costo di iscrizione deve essere in linea con le norme generali sulle valutazioni stabilite dall'art. 110 del T.U.I.R., e cioè:

- il costo è assunto al lordo delle quote di ammortamento già dedotte;
- nel costo sono compresi anche gli oneri accessori di diretta imputazione, esclusi gli interessi passivi e le spese generali. Per i beni materiali e immateriali strumentali per l'esercizio dell'impresa si comprendono nel costo, fino al momento della loro entrata in funzione e per la quota ragionevolmente imputabile ai beni medesimi, gli interessi passivi relativi alla loro fabbricazione, interna o presso terzi, nonché gli interessi passivi sui prestiti contratti per la loro acquisizione, a condizione che siano imputati nel bilancio a incremento del costo stesso. Nel costo di fabbricazione si possono aggiungere con gli stessi criteri anche i costi diversi da quelli direttamente imputabili al prodotto;
- il costo dei beni rivalutati-esclusi quelli dell'art. 85, lettere a), b), ed e), del T.U.I.R. -non si intende comprensivo delle plusvalenze iscritte, ad esclusione di quelle che per disposizione di legge non concorrono a formare il reddito.

4.7.REDDITI DIVERSI

L'art. 67, comma 1, lett. g), del T.U.I.R. comprende tra i **redditi diversi** quelli “... derivanti dall'utilizzazione economica di opere dell'ingegno, di brevetti industriali e di processi, formule e informazioni relative ad esperienze acquisite in campo industriale, commerciale o scientifico, salvo il disposto della lett. b) del comma 2 dell'art.53 ...”.

La norma, dunque, fa salvo l'inquadramento di questo tipo di **redditi nell'ambito del lavoro autonomo se l'utilizzazione economica dell'opera d'ingegno è direttamente effettuata dall'autore o inventore**, e sempre che non avvenga nell'esercizio di impresa commerciale.

Si ha quindi **reddito diverso se le opere sono utilizzate**, a titolo gratuito o oneroso, **da persone diverse dall'autore o inventore** [eredi o cessionari] e a condizione che i proventi non siano conseguiti nello svolgimento di un'attività di tipo commerciale.

Non rileva l'occasionalità o meno dei proventi stessi.

In base all'**art. 71, comma 1 del T.U.I.R.** questo tipo di proventi costituiscono reddito per l'ammontare percepito nel periodo d'imposta, ridotto del 25% se i diritti da cui derivano sono stati acquistati a titolo oneroso così come previsto, dunque, nell'ipotesi di reddito assimilato a lavoro autonomo. Di conseguenza, se i relativi diritti e beni immateriali sono stati acquisiti a titolo gratuito, essi risulteranno imponibili per intero.

4.8. REDDITI SOGGETTI A TASSAZIONE SEPARATA

Secondo la regola generale, se il reddito derivante dallo sfruttamento delle opere di ingegno di carattere creativo - reddito, come visto, assimilabile al reddito di lavoro autonomo [art. 53, comma 2, lett. b) del T.U.I.R.] - è stato percepito da erede o legatario a causa di morte, esso è soggetto a tassazione separata [così le Istruzioni al Mod. 730/2006 pag. 35 -Sezione VIII - rigo F9 -cod. 7].

Questo tipo di reddito è determinato secondo le disposizioni proprie della categoria reddituale di appartenenza [vedi a tal proposito le Istruzioni al Mod. 730/2006 quadro RM Unico pagine 12 e 13 -Sez. IV].

4.9. RITENUTA ALLA FONTE

I soggetti indicati nel primo comma dell'**art. 23 D.P.R. n. 600 del 29 settembre 1973** [13] che corrispondono compensi - anche sotto forma di partecipazione agli utili - **a soggetti residenti nel territorio dello Stato** per prestazioni di lavoro autonomo, anche se non esercitate abitualmente o rese a terzi o nell'interesse di terzi, **devono operare all'atto del pagamento** una **ritenuta del 20%** a titolo di **acconto dell'I.R.P.E.F.** dovuta, con l'obbligo di rivalsa.

I soggetti tenuti ad operare la ritenuta sono:

- gli enti e le società indicati nell'art. 73, comma 1, del T.U.I.R.,
- le società e associazioni indicate nell'art. 5 del T.U.I.R.,
- le persone fisiche che esercitano imprese agricole o imprese commerciali ai sensi dell'art. 55 del T.U.I.R.,
- le persone fisiche che esercitano arti e professioni,
- il condominio quale sostituto d'imposta.

L'**art. 25, comma 1 del D.P.R. 600/1973** stabilisce infatti che **la ritenuta va effettuata al momento del pagamento delle somme corrisposte per l'utilizzazione economica di opere dell'ingegno** e che va effettuata **sulla parte imponibile di queste somme**.

La ritenuta non deve essere operata per le prestazioni effettuate nell'esercizio di imprese. Secondo l'art. 25, comma 2 del D.P.R. 600/1973, se i compensi e le altre somme di cui al comma precedente sono corrisposti a **soggetti non residenti**, deve essere operata una **ritenuta a titolo d'imposta** nella **misura del 30%**, anche per le prestazioni effettuate nell'esercizio di imprese.

Ne sono esclusi i compensi per prestazioni di lavoro autonomo effettuate all'estero e quelli corrisposti a stabili organizzazioni in Italia di soggetti non residenti.

Ne consegue che la ritenuta sarà del 20% a titolo di acconto sul 75% dei compensi se si tratta dell'autore o dell'inventore o di altro soggetto che ha acquistato i diritti a titolo oneroso.

La ritenuta del 20% si applicherà invece al 100% dei compensi se si tratta di soggetto che ha acquisito i diritti a titolo gratuito.

Infine la ritenuta sarà del 30% a titolo d'imposta anziché di acconto, e si applicherà al 100% dei compensi, se si tratta di soggetti non residenti.

A proposito dell'**applicazione della ritenuta ai non residenti** è utile richiamare la **Risoluzione n. 12 del 9 febbraio 2004** che riguarda i compensi ad artisti, interpreti ed esecutori di opere dell'ingegno, siano esse tutelate o di dominio pubblico, a titolo di diritti connessi all'esercizio del diritto d'autore: per questo tipo di compensi è previsto il pagamento di un "**equo compenso**".

Nel caso esaminato dalla Risoluzione -un artista tedesco - è richiamato il Commentario all'art. 12 del modello di Convenzione OCSE che fornisce

indicazioni sul trattamento fiscale dei compensi derivanti dal diritto d'autore e dai diritti connessi all'esercizio del diritto stesso, corrisposti ad un soggetto residente in uno Stato contraente.

In particolare il Commentario all'art. 12, paragrafo 18, richiama a titolo esemplificativo la prestazione artistica di un direttore d'orchestra e precisa che nel caso in cui la prestazione, in base a contratto, sia stata registrata e l'artista abbia accettato di ricevere compensi sulla vendita dei dischi in forza dei propri diritti sulla registrazione, la parte della remunerazione riferibile a questi compensi rileva ai fini dell'art. 12.

In particolare, la norma distingue i diritti per le "dirette" da quelli dovuti per la registrazione dell'esecuzione e per la successiva distribuzione, definendo i primi di natura artistica e quindi, come tali, ricompresi nell'art. 17 della Convenzione OCSE, e i secondi come canoni rilevanti ai fini dell'art. 12, paragrafo 3, cioè parificando di fatto i compensi relativi ai diritti connessi all'esercizio del diritto d'autore con quelli relativi al diritto d'autore stesso.

In base all'art. 12 della Convenzione Italia-Germania, questi compensi risultano imponibili in Germania e sugli stessi non viene operata in Italia alcuna ritenuta, ma in generale va sempre esaminata la Convenzione contro le doppie imposizioni di volta in volta applicabile al singolo caso concreto. Per i redditi di questo tipo, infatti, l'art. 23 del T.U.I.R. considera tassabili i redditi conseguiti da non residenti, in quanto prodotti nel territorio dello Stato, se questi derivano da attività di lavoro autonomo esercitate, appunto, in territorio italiano.

PARTE QUINTA

5.1. LA DICHIARAZIONE DEI REDDITI - MODELLO 730/2006

A titolo esemplificativo si prende in esame il Modello 730/2006 al fine di, concretamente, esporre la dichiarazione dei redditi.

I proventi dello sfruttamento dei diritti d'autore devono essere dichiarati nel Quadro D del predetto Modello.

Nella colonna 1 del rigo D3 deve essere riportato il tipo di reddito percepito, utilizzando uno specifico codice: il numero 1 identifica i diritti d'autore incassati nel 2005 per l'utilizzazione economica, da parte dell'autore, di brevetti, invenzioni, know-how, libri e articoli per riviste e giornali, anche in via occasionale, salvo che rientrino nell'oggetto proprio dell'attività [Istruzioni al Mod. 730/2006 pag. 18].

Nella colonna 2 deve essere indicato il compenso, che per i diritti d'autore va inserito al lordo della deduzione forfettaria del 25%, che verrà calcolata in sede di liquidazione.

Nella colonna 4 deve essere riportata la ritenuta d'acconto subita, ricavata dalla certificazione rilasciata dal sostituto d'imposta.

Nel caso in cui non si sia ricevuta la certificazione è necessario sollecitarne la consegna al committente e, in caso di inerzia, contestare la mancata spedizione e l'assoggettamento a ritenuta del compenso tramite raccomandata con ricevuta di ritorno, provando con documentazione bancaria il pagamento del compenso al netto della ritenuta d'acconto.

Nel caso di redditi diversi i compensi devono essere dichiarati nel rigo D4, colonna 1, con l'indicazione del codice 6. Per gli acquirenti a titolo gratuito il reddito va dichiarato nell'intera misura, senza deduzioni di spesa, mentre gli acquirenti a titolo oneroso devono dichiarare l'importo percepito forfettariamente ridotto del 25% [Istruzioni -pag. 18].

5.2. APPLICAZIONE DELL'I.V.A.: DIRITTI ESCLUSIVI DI UTILIZZAZIONE DELLE OPERE DELL'INGEGNO

Il D.P.R. n.633/1972 [14] individua all'art. 1 le cessioni di beni e le prestazioni di servizi [oltre alle importazioni da chiunque effettuate] come requisito oggettivo ai fini dell'applicazione dell'Imposta sul Valore Aggiunto [I.V.A.].

L'art. 3, comma 2, n. 2) dello stesso decreto considera tra l'altro come prestazioni di servizi se effettuate verso corrispettivo e sempre che sussista il criterio dell'abitualità -cessioni, concessioni, licenze e simili relative a diritti d'autore, o ad invenzioni industriali, modelli, disegni, processi, formule e simili [cosiddetto know-how] o, ancora, relative a diritti o beni simili ai precedenti [ad esempio, diritti di immagine e di ripresa televisiva].

Sono considerate prestazioni di servizio anche le concessioni ai soci dello sfruttamento del diritto d'autore effettuate da società di ogni tipo o da altri enti pubblici o privati compresi i consorzi, le organizzazioni o le associazioni senza personalità giuridica.

Il comma 4 dello stesso articolo stabilisce alla lettera a) che non sono da considerarsi prestazioni di servizi le cessioni, concessioni, licenze e simili relative a diritti d'autore o diritti simili effettuate dagli autori e da loro eredi e legatari, tranne quelle relative alle opere indicate ai numeri 5) e 6) dell'art. 2 della Legge 22 aprile 1941 n. 633 e alle opere di ogni genere utilizzate da imprese a fini di pubblicità commerciale.

Il comma 4 dell'art. 3 del D.P.R. n.633/72 esclude dunque dal campo di applicazione dell'imposta le operazioni connesse al diritto d'autore o diritti simili se effettuate dall'autore stesso, dai suoi eredi o dagli eventuali legatari [soggetti subentrati nello specifico rapporto patrimoniale che in precedenza faceva capo al *de cuius*].

L'esclusione non si applica ai disegni e alle opere dell'architettura, né alle opere dell'arte cinematografica, muta o sonora. In ogni caso l'esclusione non è applicabile nell'ipotesi in cui le opere siano utilizzate da imprese a fini di pubblicità commerciale.

La **Risoluzione n. 94 del 30 aprile 1997** ha precisato che questa esclusione deve intendersi riferita ai "*diritti esclusivi di utilizzazione delle opere dell'ingegno*", con riferimento a quanto espressamente indicato nell'art. 2 della Legge n. 633/1941 [15], in cui sono individuate le opere protette dal

diritto d'autore.

La ratio dell'esclusione dall'I.V.A. dei diritti d'autore di cui all'art. 3, comma 4 [16], deve essere ricercata nella estrema incertezza nell'individuare l'esercizio concreto di un'attività professionale nel campo delle opere dell'ingegno, riaffermando invece la piena imponibilità quando può ragionevolmente presumersi che questa difficoltà non sussista [come, appunto, per i diritti d'autore sui disegni e opere di architettura e sulle opere cinematografiche, oltre che per i diritti d'autore relativi ad opere di ogni genere utilizzate da imprese a fini di pubblicità commerciale].

L'art. 3, comma 4, lett. e) del D.P.R. n.633/1972 esclude dal campo di applicazione dell' I.V.A. le prestazioni di mandato e di mediazione relative ai diritti d'autore e le prestazioni relative alla protezione dei diritti d'autore di ogni genere, comprese quelle di intermediazione nella riscossione dei proventi [le Risoluzioni n. 362751 del 7 giugno 1979 e n. 381805 del 19 maggio 1980 avevano già escluso l'imponibilità dei proventi connessi alla riscossione dei diritti d'autore]. L'esclusione, ovviamente, non si applica alle prestazioni di mandato e di mediazione relative ai diritti d'autore connessi a disegni e opere dell'architettura, alle opere dell'arte cinematografica, muta o sonora, e alle opere di ogni genere utilizzate da imprese per la pubblicità commerciale.

5.3. IMPONIBILITÀ DEI DIRITTI CONNESSI AL DIRITTO D'AUTORE

La Risoluzione n. 143/E del 19 giugno 1997 ha specificato la **distinzione** esistente tra il **diritto di esecuzione** e il **diritto d'autore in senso stretto**.

In sintesi il testo della Risoluzione: "... I diritti connessi al diritto d'autore riconosciuti agli artisti interpreti ed esecutori per l'utilizzazione da parte di terzi della registrazione delle loro interpretazioni, in assenza di un'esplicita previsione normativa, non sono equiparabili, sotto il profilo fiscale, al diritto d'autore e non rientrano, quindi, nella disciplina di esclusione dall'IVA di cui all'art. 3, quarto comma, del D.P.R. n. 633/72. Tali diritti, essendo considerati corrispettivi di prestazioni di servizi, sono riconducibili, pertanto nella generale

previsione di imponibilità all'IVA ..." ed in particolare "... I due diritti, pertanto, quello dell'autore e quello dell'interprete, continuano ad essere diversi sia cronologicamente, in quanto l'esecuzione, anche se dotata del carattere di creatività e originalità non è essa stessa un'opera di ingegno ma rappresenta la divulgazione dell'opera di ingegno di altri, sia normativamente ... L'Avvocatura, con parere del 25 gennaio 1997, n. CS 6592/96, ha concluso che una norma che si riferisce al diritto d'autore non si può ritenere che comprenda anche il diritto degli artisti interpreti ed esecutori, a meno che non vi siano altri elementi della norma che consentano siffatta interpretazione estensiva. In particolare, l'organo legale ha evidenziato che la richiamata disposizione contenuta nel citato art. 3, quarto comma, che dichiara escluse dal campo di applicazione dell'IVA le cessioni, concessioni, licenze e simili effettuate dagli autori o dai loro eredi o legatari, che abbiano per oggetto i diritti d'autore, esclusi i disegni, le opere di architettura e le opere cinematografiche, pone una eccezione al principio generale di imponibilità delle prestazioni di servizi recato dal precedente primo comma, nella cui accezione è da comprendere qualsiasi obbligazione di fare, non fare, di permettere. Trattandosi di una disposizione avente contenuto derogatorio, come tale da intendere disciplinante una fattispecie delimitata sia sotto l'aspetto soggettivo, in quanto è riferita a contratti stipulati dai soli autori, che sotto quello oggettivo, in quanto esclude i contratti aventi ad oggetto alcuni diritti d'autore, non è suscettibile di interpretazione estensiva nel senso che possa ricomprendere fattispecie non espressamente contemplate. Ne consegue che i diritti connessi al diritto d'autore riconosciuti agli artisti interpreti ed esecutori, pur risultando, a seguito della recente evoluzione normativa, più vicini sul piano sostanziale al diritto d'autore, in assenza di una esplicita previsione normativa, non possono essere equiparati sotto il profilo fiscale al diritto d'autore ...".

Il **diritto di esecuzione**, che ha comunque qualche connotazione di creatività e originalità ed è comunque anch'esso tutelato, rappresenta la divulgazione dell'opera di ingegno di altri ed è considerato "diritto connesso al diritto d'autore". Ne consegue che **i diritti connessi al diritto d'autore**, pur risultando

vicini sul piano sostanziale al diritto d'autore, **non possono essere equiparati al diritto d'autore** sotto il profilo dell'esclusione dell'applicazione dell' I.V.A. poiché manca nell'attuale ordinamento giuridico una esplicita previsione normativa di carattere agevolativo.

L'imponibilità dei diritti connessi ai diritti d'autore sussiste anche se i corrispettivi sono versati dai produttori non direttamente agli artisti ma alle associazioni che agiscono come mandatari senza rappresentanza.

5.4. TERRITORIALITÀ

Per le **prestazioni dei servizi** il requisito della territorialità segue regole particolari.

Secondo quanto stabilito dalla **Circolare Ministeriale n. 147/E del 10 giugno 1998**, rientrano tra le prestazioni simili a quelle relative a diritti d'autore i servizi di traduzione ed interpretariato che in precedenza erano considerati esclusi.

In generale, **queste prestazioni si considerano effettuate nel territorio dello Stato quando** sono rese:

- ad un soggetto nazionale che le utilizza in Italia o in altro Stato membro. In tal caso l'assoggettamento ad Iva prescinde dal fatto che il prestatore di servizio sia soggetto comunitario o non comunitario.
- ad un privato consumatore residente in altro Stato comunitario.
- ad un soggetto non comunitario che le utilizza in Italia.

Queste prestazioni devono essere invece escluse dal campo di applicazione del tributo se sono rese:

- ad un soggetto nazionale che le utilizza in territorio non comunitario;
- ad un soggetto identificato, ai fini Iva, in altro Stato comunitario;
- ad un soggetto non comunitario che le utilizza in territorio estero, comunitario e non.

Per **luogo di utilizzazione** delle prestazioni di servizi si deve intendere il luogo in cui il committente acquisisce nella sua sfera giuridico-patrimoniale il servizio reso, indipendentemente dalle successive eventuali operazioni cui può riferirsi il servizio stesso [così la Risoluzione Ministeriale 1 ottobre 1976 n. 360162].

5.5.ESCLUSIONE DAL TRIBUTO DEL CONTRASSEGNO S.I.A.E.

Gli **articoli 171-bis e 171-ter** della **Legge n. 633/41** stabiliscono una particolare protezione per i prodotti informatici e audiovisivi. L'art. 181-bis assegna inoltre alla S.I.A.E. il compito di apporre un contrassegno sui prodotti in questione, quale «segno distintivo di opera dell'ingegno». A fronte di questa prestazione viene riconosciuto alla S.I.A.E. un rimborso forfettario per le spese sostenute.

La **Risoluzione n. 381 del 5 dicembre 2002** ha riconosciuto che la S.I.A.E. svolge un'attività tesa a tutelare e a proteggere da eventuali illecite riproduzioni i supporti che contengono le opere [o parti di esse] citate all'art. 1 della Legge n. 633 del 1941 [opere dell'ingegno di carattere creativo che appartengono alla letteratura, alla musica, alle arti figurative, all'architettura, al teatro ed alla cinematografia, oltre che programmi per elaboratore come opere letterarie e le banche di dati che costituiscono una creazione intellettuale dell'autore].

L'attività della S.I.A.E. è finalizzata principalmente alla tutela e alla protezione delle opere dell'ingegno. Il servizio effettuato dalla S.I.A.E. si configura pertanto come un'operazione rientrante tra quelle previste dall'art. 3, comma 4, del D.P.R. n. 633 del 1972, e più specificamente tra le prestazioni relative alla protezione dei diritti d'autore.

L'esclusione dal tributo risulta limitata all'attività di apposizione del contrassegno, ai fini della tutela dei diritti d'autore, sui supporti che contengono opere o programmi, espressamente indicati dal comma 1 del citato art. 181-bis della Legge n. 633 del 1941.

NOTE:

1. Legge 18-08-2000, n. 248: Nuove norme di tutela del Diritto di Autore (G.U. 04-09-2000, n. 206, Serie Generale)

2 Numero modificato dall'art. 22, comma 1, lett. a), D.Lgs. 2 febbraio 2001, n. 95, a sua volta abrogato dall'art. 246, comma 1, lett. gg), D.Lgs. 10 febbraio 2005, n. 30.

3 Numero aggiunto dall'art. 1, D.P.R. 8 gennaio 1979, n. 19.

4 Numero aggiunto dall'art. 2, D.Lgs. 29 dicembre 1992, n. 518.

5 Numero aggiunto dall'art. 2, comma 1, D.Lgs. 6 maggio 1999, n. 169, a decorrere dal giorno successivo a quello della sua pubblicazione nella G.U.

6 Numero aggiunto dall'art. 22, comma 1, lett. b), D.Lgs. 2 febbraio 2001, n. 95, a sua volta abrogato dall'art. 246, comma 1, lett. gg), D.Lgs. 10 febbraio 2005, n. 30.

7 D.P.C.M. 11-07-2001, n. 338: Regolamento di esecuzione delle disposizioni relative al contrassegno della Società italiana degli autori e degli editori (S.I.A.E.) di cui all'articolo 181-bis della legge 22 aprile 1941, n. 633, come introdotto dall'articolo 10 della legge 18 agosto 2000, n. 248, recante nuove norme di tutela del diritto d'autore (G.U. 22-08-2001, n. 194, Serie Generale)

8 D.P.C.M. 25-10-2002, n. 296: Regolamento concernente modifiche al decreto del Presidente del Consiglio dei Ministri 11 luglio 2001, n. 338, recante regolamento di esecuzione delle disposizioni relative al contrassegno della Società italiana autori e degli editori (S.I.A.E.) di cui all'articolo 181-bis della legge 22 aprile 1941, n. 633, e successive modificazioni (G.U. 10-01-2003, n. 7, Serie Generale)

9 Art. 25 - (Ritenuta sui redditi di lavoro autonomo e su altri redditi) [1]

I soggetti indicati nel primo comma dell'art. 23, che corrispondono a soggetti residenti nel territorio dello Stato compensi comunque denominati, anche sotto forma di partecipazione agli utili, per prestazioni di lavoro autonomo, ancorché non esercitate abitualmente ovvero siano rese a terzi o nell'interesse di terzi o per l'assunzione di obblighi di fare, non fare o permettere devono operare all'atto del pagamento una ritenuta del 20 per cento a titolo di acconto dell'imposta sul reddito delle persone fisiche dovuta dai percipienti, con l'obbligo di rivalsa. La predetta ritenuta deve essere operata dal condominio quale sostituto d'imposta anche sui

compensi percepiti dall'amministratore di condominio. La stessa ritenuta deve essere operata sulla parte imponibile delle somme di cui alla lettera b) e sull'intero ammontare delle somme di cui alla lettera c) del comma 2 dell'articolo 49 del testo unico delle imposte sui redditi, approvato con decreto del Presidente della Repubblica 22 dicembre 1986, n. 917. La ritenuta è elevata al venti per cento per le indennità di cui alle lettere c) e d) del comma 1 dell'articolo 16 dello stesso testo unico, concernente tassazione separata. La ritenuta non deve essere operata per le prestazioni effettuate nell'esercizio di imprese . [2]

Salvo quanto disposto nell'ultimo comma del presente articolo, se i compensi e le altre somme di cui al comma precedente sono corrisposti a soggetti non residenti, deve essere operata una ritenuta a titolo d'imposta nella misura del 30 per cento, anche per le prestazioni effettuate nell'esercizio di imprese. Ne sono esclusi i compensi per prestazioni di lavoro autonomo effettuate all'estero e quelli corrisposti a stabili organizzazioni in Italia di soggetti non residenti. [3]

Le disposizioni dei precedenti commi non si applicano ai compensi di importo inferiore a lire cinquantamila corrisposti dai soggetti indicati nella lettera c) dell'art. 2 del D.P.R. 29 settembre 1973, n. 598, per prestazioni di lavoro autonomo non esercitato abitualmente e sempre che non costituiscano acconto di maggiori compensi.

I compensi di cui all'articolo 23, comma 2, lettera c), del testo unico delle imposte sui redditi, di cui al decreto del Presidente della Repubblica 22 dicembre 1986, n. 917, corrisposti a non residenti sono soggetti ad una ritenuta del trenta per cento a titolo di imposta sulla parte imponibile del loro ammontare. E' operata, altresì, una ritenuta del trenta per cento a titolo di imposta sull'ammontare dei compensi corrisposti a non residenti per l'uso o la concessione in uso di attrezzature industriali, commerciali o scientifiche che si trovano nel territorio dello Stato. Ne sono esclusi i compensi corrisposti a stabili organizzazioni nel territorio dello Stato di soggetti non residenti. [4]

[1 Articolo modificato dall'art.12, commi c. 1 e 2, L. 13 aprile 1977, n. 114 e successivamente sostituito dall'art. 43, D.P.R. 30 dicembre 1980, n. 897.

2 Comma modificato dall'art. 33, D.L. 2 marzo 1989, n. 69, convertito, con modificazioni, dalla L. 27 aprile 1989, n. 154, dall'art. 21, comma c. 11, lettera b), numero 1), L. 27 dicembre 1997, n. 449 , dall'art. 34, comma c. 2, lett. c), L. 21

novembre 2000, n. 342, con la decorrenza prevista dal comma c. 4 del medesimo art. 34 e, successivamente, dall'art. 36, comma c. 24, D.L. 4 luglio 2006, n. 223, convertito, con modificazioni, dalla L. 4 agosto 2006, n. 248.

3 Comma modificato dall'art. 21, comma c. 11, lettera b), numero 2), L. 27 dicembre 1997, n. 449.

4 Comma modificato dall'art. 1, comma c. 6, lett. b), D.L. 31 dicembre 1996, n. 669, convertito, con modificazioni, dalla legge 28 febbraio 1997, n. 30 e, successivamente, sostituito dall'art. 1, comma c. 1, lett. a), D.Lgs. 30 maggio 2005, n. 143, a decorrere dal 26 luglio 2005].

10 D.Lgs. 09-04-2003, n. 68 Attuazione della direttiva 2001/29/CE sull'armonizzazione di taluni aspetti del diritto d'autore e dei diritti connessi nella società dell'informazione (G.U. 14-04-2003, n. 87, Supplemento Ordinario)

11. Legge 27-12-2002, n. 289: Disposizioni per la formazione del bilancio annuale e pluriennale dello Stato (legge finanziaria 2003) (G.U. 31-12-2002, n. 305, Supplemento Ordinario)

Art. 43 - (Norme in materia di E.N.P.A.L.S.)

1. Nell'ambito del processo di armonizzazione dell'Ente nazionale di previdenza e di assistenza per i lavoratori dello spettacolo (E.N.P.A.L.S.) al regime generale, con effetto dal 1° gennaio 2003:

a) l'aliquota di finanziamento in vigore per tutti gli assicurati di cui all'articolo 1 del decreto legislativo 30 aprile 1997, n. 182, è quella in vigore nel Fondo pensioni lavoratori dipendenti dell'I.N.P.S.;

b) l'E.N.P.A.L.S. non è tenuto al contributo di cui all'articolo 25 della legge 28 febbraio 1986, n. 41; gli effetti si estendono anche alle eventuali partite debitorie pregresse a carico dell'Ente definite alla data di entrata in vigore della presente legge; [1]

c) la disciplina prevista all'articolo 3 del decreto legislativo 30 giugno 1994, n. 479, e successive modificazioni, è estesa all'E.N.P.A.L.S., con applicazione, relativamente agli organi, dei criteri di composizione e di nomina previsti per l'Istituto di previdenza per il settore marittimo (IPSEMA), salvo che per il collegio dei revisori dei conti, per il

quale continua ad applicarsi la vigente disciplina, senza oneri aggiuntivi per la finanza pubblica.

2. L'articolo 3, secondo comma, del decreto legislativo del Capo provvisorio dello Stato 16 luglio 1947, n. 708, è sostituito dal seguente:

"Con decreto del Ministro del lavoro e delle politiche sociali, di concerto con il Ministro dell'economia e delle finanze, sentite le organizzazioni sindacali dei datori di lavoro e dei lavoratori maggiormente rappresentative a livello nazionale, su eventuale proposta dell'E.N.P.A.L.S., che provvede periodicamente al monitoraggio delle figure professionali operanti nel campo dello spettacolo e dello sport, sono adeguate le categorie dei soggetti assicurati di cui al primo comma. Con decreto del Ministro del lavoro e delle politiche sociali, di concerto con il Ministro dell'economia e delle finanze, può essere, altresì, integrata o ridefinita, ai sensi dell'articolo 2, comma 1, del decreto legislativo 30 aprile 1997, n. 181, la distinzione in tre gruppi dei lavoratori dello spettacolo iscritti all'E.N.P.A.L.S.. Dalle disposizioni del presente comma non devono derivare nuovi o maggiori oneri a carico della finanza pubblica".

3. Al fine di perseguire l'obiettivo di ridurre il contenzioso contributivo, i compensi corrisposti ai lavoratori appartenenti alle categorie di cui all'articolo 3, primo comma, numeri da 1 a 14, del decreto legislativo del Capo provvisorio dello Stato 16 luglio 1947, n. 708, e successive modificazioni, a titolo di cessione dello sfruttamento economico del diritto d'autore, d'immagine e di replica, non possono eccedere il 40 per cento dell'importo complessivo percepito per prestazioni riconducibili alla medesima attività. Tale quota rimane esclusa dalla base contributiva e pensionabile. La disposizione si applica anche per le posizioni contributive per le quali il relativo contenzioso in essere non è definito alla data di entrata in vigore della presente legge.

4. All'articolo 1, comma 15, del decreto legislativo 30 aprile 1997, n. 182, i periodi terzo, quarto e quinto sono soppressi.

Note:1) Lettera modificata dall'art. 1, comma 592, L. 27 dicembre 2006, n. 296, a decorrere dal 1° gennaio 2007.

12 Legge 21-11-2000, n. 342: Misure in materia fiscale (G.U. 25-11-2000, n. 276, Supplemento Ordinario)

Art. 34. - (Disposizioni in materia di redditi di collaborazione coordinata e continuativa)

1. Al testo unico delle imposte sui redditi, approvato con decreto del Presidente della Repubblica 22 dicembre 1986, n. 917, sono apportate le seguenti modificazioni:

a) nell'articolo 20, concernente applicazione dell'imposta ai non residenti, al comma 2, la lettera b) è sostituita dalla seguente:

"b) i redditi assimilati a quelli di lavoro dipendente di cui alle lettere c), c-bis), f), h), h-bis), i) e l) del comma 1 dell'articolo 47;"

b) all'articolo 47, concernente redditi assimilati a quello di lavoro dipendente, al comma 1, dopo la lettera c), è inserita la seguente:

"c-bis) le somme e i valori in genere, a qualunque titolo percepiti nel periodo d'imposta, anche sotto forma di erogazioni liberali, in relazione agli uffici di amministratore, sindaco o revisore di società, associazioni e altri enti con o senza personalità giuridica, alla collaborazione a giornali, riviste, enciclopedie e simili, alla partecipazione a collegi e commissioni, nonché quelli percepiti in relazione ad altri rapporti di collaborazione aventi per oggetto la prestazione di attività svolte senza vincolo di subordinazione a favore di un determinato soggetto nel quadro di un rapporto unitario e continuativo senza impiego di mezzi organizzati e con retribuzione periodica prestabilita, sempreché gli uffici o le collaborazioni non rientrino nei compiti istituzionali compresi nell'attività di lavoro dipendente di cui all'articolo 46, comma 1, concernente redditi di lavoro dipendente, o nell'oggetto dell'arte o professione di cui all'articolo 49, comma 1, concernente redditi di lavoro autonomo, esercitate dal contribuente;"

c) all'articolo 13, concernente altre detrazioni, al comma 2-ter, le parole: ", il reddito di lavoro autonomo derivante da rapporti di collaborazione coordinata e continuativa" sono soppresse;

d) all'articolo 49, concernente redditi di lavoro autonomo, al comma 2, la lettera a) è abrogata;

e) all'articolo 50, concernente determinazione del reddito di lavoro autonomo, al comma 8, il primo periodo è soppresso;

f) all'articolo 50, concernente determinazione del reddito di lavoro autonomo, al comma 8, secondo periodo, le parole: "dello stesso comma" sono sostituite dalle seguenti: "del comma 2 dell'articolo 49".

2. Al decreto del Presidente della Repubblica 29 settembre 1973, n. 600, recante disposizioni comuni in materia di accertamento delle imposte sui redditi, sono apportate le seguenti modificazioni:

a) all'articolo 24, concernente ritenuta sui redditi assimilati a quelli di lavoro dipendente, al comma 1 è aggiunto, in fine, il seguente periodo: "Sulla parte imponibile dei redditi di cui all'articolo 16, comma 1, lettera c), del medesimo testo unico, la ritenuta è operata a titolo di acconto nella misura del 20 per cento.";

b) all'articolo 24, dopo il comma 1-bis, è inserito il seguente:

"1-ter. Sulla parte imponibile dei redditi di cui all'articolo 47, comma 1, lettera c-bis), del testo unico delle imposte sui redditi, approvato con decreto del Presidente della Repubblica 22 dicembre 1986, n. 917, in materia di redditi assimilati a quelli di lavoro dipendente, corrisposti a soggetti non residenti, deve essere operata una ritenuta a titolo d'imposta nella misura del 30 per cento";

c) all'articolo 25, concernente ritenuta sui redditi di lavoro autonomo e su altri redditi, al primo comma, terzo periodo, le parole: "di cui alle lettere a) e c) del terzo comma dell'articolo 49 del decreto del Presidente della Repubblica 29 settembre 1973, n. 597" sono sostituite dalle seguenti: "di cui alla lettera c) del comma 2 dell'articolo 49 del testo unico delle imposte sui redditi, approvato con decreto del Presidente della Repubblica 22 dicembre 1986, n. 917." e al quarto periodo, le parole: "di cui alle lettere f) e g) dell'articolo 12 del decreto stesso" sono sostituite dalle seguenti: "di cui alle lettere c) e d) del comma 1 dell'articolo 16 dello stesso testo unico, concernente tassazione separata".

3. Tutti i riferimenti all'articolo 49, comma 2, lettera a), del testo unico delle imposte sui redditi, approvato con decreto del Presidente della Repubblica 22 dicembre 1986, n. 917, concernente redditi di lavoro autonomo, contenuti in disposizioni legislative emanate anteriormente alla data di entrata in vigore della presente

legge devono intendersi come effettuati all'articolo 47, comma 1, lettera c-bis), del medesimo testo unico, concernente redditi assimilati a quelli di lavoro dipendente.

4. Le disposizioni di cui al presente articolo si applicano a decorrere dal 1° gennaio 2001.

13 D.P.R. 29-09-1973, n. 600: Disposizioni comuni in materia di accertamento delle imposte sui redditi (G.U. 16-10-1973, n. 268, Supplemento Ordinario). Il testo attualmente vigente dell'art.23:

Art. 23 - (Ritenute sui redditi di lavoro dipendente)

1. Gli enti e le società indicati nell'articolo 87, comma 1, del testo unico delle imposte sui redditi, approvato con decreto del Presidente della Repubblica 22 dicembre 1986, n. 917, le società e associazioni indicate nell'articolo 5 del predetto testo unico e le persone fisiche che esercitano imprese commerciali, ai sensi dell'articolo 51 del citato testo unico, o imprese agricole, le persone fisiche che esercitano arti e professioni, il curatore fallimentare, il commissario liquidatore nonché il condominio quale sostituto d'imposta, i quali corrispondono somme e valori di cui all'articolo 48 dello stesso testo unico, devono operare all'atto del pagamento una ritenuta a titolo di acconto dell'imposta sul reddito delle persone fisiche dovuta dai percipienti, con obbligo di rivalsa. Nel caso in cui la ritenuta da operare sui predetti valori non trovi capienza, in tutto o in parte, sui contestuali pagamenti in denaro, il sostituto è tenuto a versare al sostituto l'importo corrispondente all'ammontare della ritenuta.

1-bis I soggetti che adempiono agli obblighi contributivi sui redditi di lavoro dipendente prestato all'estero di cui all'articolo 48, concernente determinazione del reddito di lavoro dipendente, comma 8-bis, del testo unico delle imposte sui redditi, approvato con decreto del Presidente della Repubblica 22 dicembre 1986, n. 917, devono in ogni caso operare le relative ritenute.

14 D.P.R. 26-10-1972, n. 633: Istituzione e disciplina dell'imposta sul valore aggiunto (G.U. 11-11-1972, n. 292, Supplemento Ordinario)

15 Legge 22-04-1941, n. 633, Art. 2: In particolare sono comprese nella protezione:

- 1) le opere letterarie, drammatiche, scientifiche, didattiche, religiose, tanto se in forma scritta quanto se orale;
- 2) le opere e le composizioni musicali, con o senza parole, le opere drammatico-musicali e le variazioni musicali costituenti di per sé opera originale;
- 3) le opere coreografiche e pantomimiche, delle quali sia fissata la traccia per iscritto o altrimenti;
- 4) le opere della scultura, della pittura, dell'arte del disegno, della incisione e delle arti figurative similari, compresa la scenografia; [1]
- 5) i disegni e le opere dell'architettura;
- 6) le opere dell'arte cinematografica, muta o sonora, sempreché non si tratti di semplice documentazione protetta ai sensi delle norme del capo quinto del titolo secondo;
- 7) le opere fotografiche e quelle espresse con procedimento analogo a quello della fotografia sempre che non si tratti di semplice fotografia protetta ai sensi delle norme del capo V del titolo II [2] .
- 8) i programmi per elaboratore, in qualsiasi forma espressi purché originali quale risultato di creazione intellettuale dell'autore. Restano esclusi dalla tutela accordata dalla presente legge le idee e i principi che stanno alla base di qualsiasi elemento di un programma, compresi quelli alla base delle sue interfacce. Il termine programma comprende anche il materiale preparatorio per la progettazione del programma stesso [3] .
- 9) Le banche di dati di cui al secondo comma dell'articolo 1, intese come raccolte di opere, dati o altri elementi indipendenti sistematicamente o metodicamente disposti ed individualmente accessibili mediante mezzi elettronici o in altro modo. La tutela delle banche di dati non si estende al loro contenuto e lascia impregiudicati diritti esistenti su tale contenuto. [4]
- 10) Le opere del disegno industriale che presentino di per sé carattere creativo e valore artistico. [5]

Note: 1 Numero modificato dall'art. 22, comma 1, lett. a), D.Lgs. 2 febbraio 2001, n. 95, a sua volta abrogato dall'art. 246, comma 1, lett. gg), D.Lgs. 10 febbraio 2005, n. 30.

2 Numero aggiunto dall'art. 1, D.P.R. 8 gennaio 1979, n. 19.

3 Numero aggiunto dall'art. 2, D.Lgs. 29 dicembre 1992, n. 518.

4 Numero aggiunto dall'art. 2, comma 1, D.Lgs. 6 maggio 1999, n. 169, a decorrere dal giorno successivo a quello della sua pubblicazione nella G.U..

5 Numero aggiunto dall'art. 22, comma 1, lett. b), D.Lgs. 2 febbraio 2001, n. 95, a sua volta abrogato dall'art. 246, comma 1, lett. gg), D.Lgs. 10 febbraio 2005, n. 30.

16 ART.3, comma IV del D.P.R. n. 633/1972: “[4] Non sono considerate prestazioni di servizi:

a) le cessioni, concessioni, licenze e simili relative a diritti d'autore effettuate dagli autori e loro eredi o legatari, tranne quelle relative alle opere di cui ai nn. 5) e 6) dell'art. 2 della legge 22 aprile 1941, n. 633, e alle opere di ogni genere utilizzate da imprese a fini di pubblicità commerciale;

b) i prestiti obbligazionari;

c) le cessioni dei contratti di cui alle lettere a), b) e c) del terzo comma dell'art. 2;

d) i conferimenti e i passaggi di cui alle lettere e) ed f) del terzo comma dell'art. 2;

e) le prestazioni di mandato e di mediazione relative ai diritti d'autore, tranne quelli concernenti opere di cui alla lettera a), e le prestazioni relative alla protezione dei diritti d'autore di ogni genere, comprese quelle di intermediazione nella riscossione dei proventi;

f) le prestazioni di mandato e di mediazione relative ai prestiti obbligazionari;

g) Lettera soppressa dall'art. 34, comma 3, lett. c), D.L. 2 marzo 1989, n. 69.

h) le prestazioni dei commissionari relative ai passaggi di cui al n. 3) del secondo comma dell'art. 2 e quelle dei mandatari di cui al terzo comma del presente articolo

CAPITOLO OTTAVO

MODULISTICA CONTRATTUALE

1. patto di opzione e contratto di cessione di diritti cinematografici e televisivi
2. scrittura privata tra artista e produttore
3. contratto di scrittura artistica
4. contratto preliminare di prestazione artistica
5. contratto di rappresentazione teatrale
6. contratto di produzione discografica
7. contratto di prestazione artistica
8. contratto di esecuzione di spettacoli musicali
9. contratto di edizione
10. cessione temporanea di diritto di autore
11. cessione diritto di autore
12. accordo tra artista e suo rappresentante
13. contratto di collaborazione musicale e di licenza esclusiva
14. modello dichiarazione liberatoria S.I.A.E.
15. modello domanda di iscrizione Autori S.I.A.E.
16. modello domanda Mandato S.I.A.E.

PATTO DI OPZIONE E CONTRATTO DI CESSIONE DI DIRITTI CINEMATOGRAFICI E TELEVISIVI

Con la presente scrittura privata, redatta in duplice originale, tra le sottoscritte parti:

- società, in persona di, con sede in, codice fiscale/partita Iva, d'ora innanzi denominato "cedente";
- società, in persona di, con sede in, codice fiscale/partita Iva, d'ora innanzi denominata "acquirente";

PREMESSO

-che il Cedente, in persona di con tutti i poteri di firma ai fini della efficace sottoscrizione del presente atto, è titolare dei diritti di sfruttamento cinematografico e televisivo dell'opera (d'ora innanzi denominata l'"Opera") per il periodo, in virtù di contratto stipulato in data tra

-che il Cedente, intende cedere, previo esercizio della facoltà di opzione, i diritti di sfruttamento predetti, vincolandone l'esercizio al termine essenziale di seguito indicato;

-che parte acquirente, in persona di con tutti i poteri di firma ai fini della efficace sottoscrizione del presente atto, intende esercitare il diritto di opzione alla cessione dei detti diritti nel termine essenziale individuato nell'art. 1.2 del Patto di opzione;

-che parte acquirente ha manifestato l'intenzione, altresì, di stipulare, successivamente al patto di opzione la cessione dei diritti di sfruttamento dei diritti cinematografici e televisivi, di cui il Cedente è titolare;

-che il cedente, solo in ragione dell'esercizio della opzione così come dichiarato, intende con il presente atto accogliere tale richiesta.

Tutto ciò premesso tra i predetti componenti

SI CONVIENE E SI STIPULA

quanto segue:

Patto di opzione

1.1] La premessa costituisce parte integrante e sostanziale del presente atto e deve intendersi qui integralmente riportata e trascritta così come gli allegati inclusi nella

presente contratto così come indicati all'art. 1.9 del Patto, ed in calce elencati.

1.2]-Il cedente concede all'acquirente il diritto esclusivo di opzione della durata di ... mesi a partire dalla data della presente scrittura e scadente il giorno Del mese di ... dell'anno, per procedere all'acquisto dei diritti esclusivi di adattamento, riduzione e utilizzazione cinematografica e televisiva dell'opera per tutte le lingue e per tutti i Paesi del mondo.

1.3]-L'acquirente dovrà esercitare il diritto di opzione entro il predetto termine mediante comunicazione scritta al cedente, a mezzo lettera raccomandata.

1.4]-Qualora l'acquirente eserciti l'opzione esclusiva qui concessa, l'acquirente verserà al cedente, contestualmente alla firma del presente accordo, una somma lorda e forfettaria di euro

1.5]-Qualora l'acquirente non eserciti l'opzione nel termine sopra indicato, ovvero non la rinnovi secondo quanto previsto al punto F), il presente accordo non avrà ulteriore seguito e il cedente non sarà tenuto a restituire la somma di cui al punto 1.4) che resterà pertanto definitivamente da lui acquisita. Il cedente inoltre potrà disporre liberamente dei diritti di sfruttamento cinematografico e televisivo dell'opera.

1.6]-Qualora l'acquirente decida di esercitare l'opzione, la somma versata a fronte dell'opzione stessa, menzionata al punto 1.4), verrà dedotta dall'ammontare finale per la cessione dei diritti, quale indicata alla clausola n. 2) del contratto di cessione allegato al presente accordo.

1.7]-L'opzione concessa all'acquirente con il presente accordo potrà essere rinnovata una sola volta per un periodo non superiore a ... mesi dietro versamento di un ulteriore compenso di, La richiesta di rinnovo dell'opzione dovrà pervenire al cedente mediante lettera raccomandata entro i due mesi antecedenti la scadenza del termine di cui al punto 1.2).

1.8]-Qualora l'acquirente eserciti l'opzione con le modalità e alle condizioni previste dal presente accordo, diverrà automaticamente efficace il contratto di cessione qui di seguito interamente trascritto.

1.9]Lista Allegati

A.contratto stipulato in data tra

B......

1.10] Foro Competente Per qualunque controversia derivante dal presente contratto sarà competente in via esclusiva il foro ove ha sede

Ovvero

CLAUSOLA COMPROMISSORIA

Qualsiasi controversia che dovesse insorgere fra le parti in relazione al presente contratto, regolato dalla legge sostanziale italiana comprese quelle inerenti alla sua validità, interpretazione, esecuzione e risoluzione, sarà deferita alla decisione in via rituale di un Collegio Arbitrale formato da tre arbitri da nominarsi: uno per ciascuno da ciascuna delle parti ed il terzo dagli arbitri così nominati con funzione di Presidente. In ipotesi di difetto di accordo sul nome del terzo arbitro, ai sensi dell'art. 810 c.p.c., lo stesso verrà nominato dal sig. Presidente del Tribunale di Sede dell'arbitrato sarà la città di Il Collegio arbitrale deciderà, nel termine di legge, secondo diritto. Al Presidente e a ciascun componente del Collegio Arbitrale deve essere corrisposto un onorario pari ad Euro da ciascuna parte, oltre al rimborso delle spese.

Le spese saranno anticipate egualmente da ciascuna delle parti salvo il diritto per la parte vittoriosa di ripetere nei confronti della parte soccombente le somme già corrisposte.

CONTRATTO DI CESSIONE DI DIRITTI CINEMATOGRAFICI E TELEVISIVI

1. Oggetto del contratto

Il cedente, titolare dei diritti di sfruttamento cinematografico e televisivo dell'opera (d'ora innanzi denominata l'"Opera"), cede all'acquirente i diritti esclusivi di adattamento, riduzione e utilizzazione cinematografica e televisiva dell'opera, per tutte le lingue e per tutti i Paesi del mondo.

A titolo esemplificativo, i diritti ceduti comprendono la facoltà di riprodurre l'opera mediante adattamento cinematografico e/o televisivo, di realizzare un film e/o un telefilm e/o un'elaborazione sceneggiata per una o più diffusioni televisive e/o proiezioni cinematografiche in tutto il mondo, di procedere alla realizzazione cinematografica e/o televisiva anche in coproduzione con terzi, italiani e stranieri. Essi comprendono inoltre il diritto di sfruttare il film in tutto il mondo con ogni mezzo meccanico audiovisivo e su videocassette, su supporto digitale quale, ad esempio, il

DVD, nonché la trasmissione e la comunicazione al pubblico, via etere, via satellite o via cavo.

Sono invece esplicitamente esclusi dalla cessione i diritti di adattamento e rappresentazione teatrale e i diritti radiofonici.

2. Compenso

A titolo di compenso per la cessione dei diritti di cui alla clausola n. 1) l'acquirente corrisponderà al cedente, contestualmente all'esercizio dell'opzione, la somma di, dalla quale dovrà essere dedotto l'importo già versato per l'opzione e per il suo eventuale rinnovo.

3. Mancato pagamento del compenso

Il mancato pagamento della somma di cui alla clausola n. 2) entro il termine stabilito impedirà il trasferimento dei diritti oggetto del contratto.

4. Durata della cessione

La cessione dei diritti viene fatta in via esclusiva ed assoluta per tutto il mondo per un periodo di anni a partire dalla data di esercizio della opzione.

Dopo la scadenza del contratto l'acquirente potrà continuare a utilizzare e diffondere l'opera realizzata, in via non esclusiva, per una durata non inferiore a quella di protezione legale quale attualmente prevista in ciascun Paese del mondo e/o quale potrà essere stabilita in futuro.

5. Termini

La cessione si intende effettuata senza limite di spazio, ma con il preciso obbligo da parte dell'acquirente di realizzare il film entro anni dalla data di esercizio dell'opzione e di effettuare la prima proiezione pubblica e/o diffusione televisiva dell'opera entro anni dalla data stessa.

In caso di inosservanza dei termini di cui sopra, il contratto si intenderà automaticamente risolto e tutti i diritti ceduti torneranno di piena ed esclusiva spettanza del cedente, il quale tratterà a titolo di penale i corrispettivi ricevuti.

6. Rispetto dell'opera originale

La riduzione cinematografica rispetterà l'opera originale. Il titolo del film verrà concordato con il cedente, al quale dovranno essere comunicati, prima dell'inizio delle riprese, i nomi del regista e dei principali interpreti.

7. Obbligo di citazione

Nei titoli di testa dell'opera realizzata verrà chiaramente indicato che il film e/o telefilm e/o sceneggiato è "tratto da di, pubblicato da". Identica menzione dovrà ricorrere anche nella pubblicità (cataloghi, locandine, prospetti, ecc...).

Il cedente avrà tuttavia la facoltà di chiedere, se lo riterrà opportuno, che l'opera realizzata venga indicata come "liberamente ispirata all'opera di".

8. Inizio della lavorazione

In nessun caso la lavorazione e/o diffusione dell'opera cinematografica e/o televisiva potrà iniziare o avvenire prima che sia stato versato al cedente l'intero ammontare del compenso di cui alla clausola n. 2) del presente contratto.

9. Trasferimento dei diritti a terzi

L'acquirente ha la facoltà di cedere a terzi, in tutto o in parte, i diritti acquisiti, informando il cedente mediante lettera raccomandata, ferma restando la responsabilità solidale nei confronti del cedente per tutte le obbligazioni assunte con il presente contratto.

10. Comunicazioni obbligatorie

L'acquirente si impegna a comunicare al cedente qualunque mutamento di denominazione sociale e/o di indirizzo entro trenta giorni dal momento in cui si è verificato, intendendosi tale obbligo di comunicazione valido per tutto il periodo di cessione esclusiva di cui alla clausola n. 4).

11. Foro competente

Per qualunque controversia derivante dal presente contratto sarà competente in via esclusiva il foro ove ha sede

Ovvero

CLAUSOLA COMPROMISSORIA

Qualsiasi controversia che dovesse insorgere fra le parti in relazione al presente contratto, regolato dalla legge sostanziale italiana comprese quelle inerenti alla sua validità, interpretazione, esecuzione e risoluzione, sarà deferita alla decisione in via rituale di un Collegio Arbitrale formato da tre arbitri da nominarsi: uno per ciascuno da ciascuna delle parti ed il terzo dagli arbitri così nominati con funzione di Presidente. In ipotesi di difetto di accordo sul nome del terzo arbitro, ai sensi dell'art. 810 c.p.c., lo stesso verrà nominato dal sig. Presidente del Tribunale di

Sede dell'arbitrato sarà la città di Il Collegio arbitrale deciderà, nel termine di legge, secondo diritto. Al Presidente e a ciascun componente del Collegio Arbitrale deve essere corrisposto un onorario pari ad Euro ... da ciascuna parte, oltre al rimborso delle spese.

Le spese saranno anticipate egualmente da ciascuna delle parti salvo il diritto per la parte vittoriosa di ripetere nei confronti della parte soccombente le somme già corrisposte.

12. Lista Allegati

A. contratto stipulato in data tra e documenti allegati;

B.

Letto, confermato e sottoscritto.

Redatto in duplice originale a, il

Cedente Acquirente

Vengono specificamente approvate, ai sensi e agli effetti dell'art. 1341 codice civile, le clausole numero 3 (mancato pagamento del compenso), 5 (termini), 8 (inizio della lavorazione), 11 (foro competente).

Redatto in duplice originale a, il

Cedente Acquirente

SCRITTURA PRIVATA TRA ARTISTA E PRODUTTORE

Tra la società in persona del sottoscritto legale rappresentante signor, con sede in _____. Partita IVA e Codice Fiscale qui di seguito denominato "Produttore", da una parte.

E

Sig.....nato a:.....Residente in:..... Codice Fiscale:.....Qui di seguito denominato "Artista" dall' altra parte,

PREMESSO

-che il Produttore, in persona di con tutti i poteri di firma ai fini della efficace sottoscrizione del presente atto, intende realizzare registrazioni fonografiche, sonore ed eventualmente audiovisive, di composizioni musicali, idonee al trasferimento su dischi, nastri, videodischi, videonastri ed ogni altro analogo mezzo di riproduzione del suono e/o dell'immagine attuale e futuro (qui di seguito talvolta detti "supporti").

-che il Produttore intende esercitare la predetta attività anche in Collaborazione con altro/i Produttori, ognuno per la propria parte di attività, all'interno, anche di un unico spettacolo;

-che l'Artista si dichiara di essere libero da qualsiasi impegno analogo a quello oggetto del presente contratto e, contestualmente, si dichiara interessato ed ha manifestato l'intenzione a prestare la propria attività per il Produttore, vincolandosi, in esclusiva, per il periodo di tempo fissato dal presente contratto all'art. 2);

-che il Produttore, solo in ragione dell'espressa volontà di vincolarsi formulata dall'Artista, così come dichiarata, intende con il presente atto accogliere tale richiesta.

Tutto ciò premesso i predetti componenti

CONVENGONO E STIPULANO

quanto segue:

La premessa costituisce parte integrante e sostanziale del presente atto e deve intendersi qui integralmente riportata e trascritta così come gli allegati inclusi nella presente contratto ed in calce elencati.

ART.1. Oggetto

L'Artista, che dichiara di essere libero da qualsiasi impegno analogo a quello oggetto del presente contratto, si obbliga a prestare a favore esclusivo del Produttore e per tutto il mondo la propria attività artistica per la realizzazione di registrazioni fonografiche, sonore ed eventualmente audiovisive, di composizioni musicali, idonee al trasferimento su dischi, nastri, videodischi, videonastri ed ogni altro analogo mezzo di riproduzione del suono e/o dell'immagine attuale e futuro (qui di seguito talvolta detti "supporti").

Per tutta la durata del presente contratto l'Artista si impegna a non effettuare altre registrazioni per se o per qualsiasi terzo, in ogni mezzo e modo, essendo tale attività riservata in esclusiva al Produttore per tutta la durata dei presenti accordi.

ART.2. Durata e obblighi

Ferma la definitività della cessione di cui all'art.4, il presente contratto ha durata:

Dalla data di sottoscrizione del presente contratto Alla data del

Il contratto stesso si intenderà prorogato di due altri anni qualora il Produttore non ne dia disdetta scritta con lettera raccomandata spedita almeno tre mesi prima della scadenza originaria; nel caso di proroga la percentuale di cui all'art.7 lettera a (beninteso, limitatamente alle "registrazioni" effettuate durante tale periodo di proroga) sarà aumentata al: __.__.____

Scaduto il periodo prorogato di cui sopra, il presente contratto si intenderà tacitamente rinnovato alle medesime condizioni in corso, di due anni in due anni, salvo che una delle due parti non ne dia disdetta scritta con lettera raccomandata consegnata alle poste almeno tre mesi prima della scadenza prorogata come sopra o di ciascun successivo rinnovo.

Per ogni anno di durata del presente contratto l'Artista si obbliga a rendere prestazioni che consentono la produzione di un numero minimo di 15 (quindici) brani.

Le esecuzioni dello stesso brano effettuate dall'Artista in lingue diverse saranno considerate ad ogni effetto una sola esecuzione e il Produttore avrà il diritto esclusivo di sfruttamento e di riproduzione di tutte le versioni a norma del presente contratto.

ART.3. Scelta delle composizioni e sedute di registrazione

Le opere da incidere saranno scelte di comune accordo dal Produttore e dall'Artista. Il Produttore sceglierà la migliore esecuzione dell'Artista e l'Artista si impegna a ripetere l'esecuzione finché necessario al fine di pervenire ad un risultato artistico e tecnico soddisfacente, a giudizio del Produttore stesso.

Le date di registrazione saranno stabilite di comune accordo fra le parti.

ART.4. Cessione diritti

L'Artista cede e trasferisce al Produttore tutti indistintamente i suoi diritti di Artista, interprete ed esecutore relativi alle registrazioni, per l'Italia e per tutti i paesi del mondo, quali sono stabiliti dalle leggi, dalle disposizioni e dalle convenzioni internazionali attuali e future.

Il Produttore si intende pertanto sostituito all'Artista in tutto e dovunque, per quanto concerne la sua qualità di interprete/esecutore ed ha la proprietà piena ed esclusiva delle registrazioni nonché dei nastri relativi e delle matrici che ne verranno tratti, con piena spettanza di tutti gli inerenti diritti di utilizzazione economica.

Conseguentemente, e a titolo indicativo, il Produttore ha il diritto esclusivo di riprodurre le registrazioni su dischi, nastri, compact dischi, mini dischi, dat., videodischi, videonastri, ed altri analoghi ritrovati. attuali e futuri; di diffonderle e trasmetterle in pubblico e via radio, telefoni, televisione, colonne sonore ed altri analoghi ritrovati, attuali e futuri; di fabbricare, distribuire e vendere qualsiasi oggetto e mezzo atto alla riproduzione, diffusione, trasmissione e in genere utilizzazione delle registrazioni; nonché di adattare, modificare e reincidere le registrazioni medesime.

ART.5. Obbligazione del Produttore

Il Produttore si obbliga:

- 1) A realizzare ogni anno di durata del presente contratto il numero minimo di 2 (due) registrazioni.
- 2) A pagare gli studi per la realizzazione delle registrazioni stesse.
- 3) A remunerare tutte le persone che presteranno le opere e/o i servizi per la

realizzazione delle registrazioni (direttore d'orchestra, cantanti, musicisti, tecnici, arrangiatori, ecc.)

4) A sostenere tutte le spese per la realizzazione dei "provini" .

5) A sostenere tutte le spese per la realizzazione dei "pre master", dei "master" .

ART.6. Utilizzazioni

Spetta al Produttore di stabilire tutti i tempi e le modalità di riproduzione delle registrazioni, ivi inclusi il tipo di supporto/i, i prezzi di vendita, il tempo della messa in commercio e del relativo ritiro, sia temporaneo sia definitivo, dal commercio stesso.

In particolare spetta al Produttore di stabilire, a proprio giudizio ogni modalità inerente alla vendita o alla presentazione delle registrazioni; gli accoppiamenti dei brani registrati sia con altri brani dell'Artista sia eventualmente con brani di artisti diversi, nonché l'entità, le modalità e l'epoca dell'eventuale propaganda dell'Artista e delle registrazioni.

Allo scopo, l'Artista autorizza il Produttore a fare, direttamente o tramite terzi, riprese fotografiche e cinematografiche dell' Artista stesso e ad usare le relative foto ed i relativi films (questi ultimi anche per la visualizzazione di eventuali videodischi e/o videonastri), nonché il nome, le notizie biografiche ed artistiche e, se del caso, la riproduzione della firma autografa, senza che ciò dia diritto ad alcun specifico compenso a favore dell'Artista

Quanto al presente contratto ed a questo ART.6. vale specificamente anche per la utilizzazione delle registrazioni per pubblicità (vedi *) e promozione commerciale di prodotti e servizi di qualsiasi settore, in ogni forma e modo. L'Artista si obbliga, ove avesse ad assumere impegni in campo pubblicitario, a fare salve espressamente le attribuzioni sopra concesse al Produttore in tale ambito.

* In ogni caso all'Artista su ogni introito pubblicitario spetterà un compenso specifico (o royalty) da stabilire di volta in volta.

ART.7. Partecipazione alla vendita e liquidazione diritti

1) Quale compenso per la produzione e vendita dei supporti riproducenti le registrazioni il Produttore corrisponderà all'Artista, indipendentemente dalla scadenza del periodo di cui all'ART.9. e per tutta la durata di protezione nei vari paesi dei diritti di cui all'ART.4, la percentuale del 6 % (sei per cento) per ciascun supporto venduto, riproducente le registrazioni dell'Artista, da conteggiarsi sulle

royalties nette percepite dal Produttore.

Nessun compenso sarà dovuto all'Artista sui supporti venduti o distribuiti dagli esercenti dei juke-box, di discoteche, di sale cinematografiche ovvero agli editori, alle stazioni televisive, ai critici, ai giornali ed inoltre utilizzati per operazioni di carattere promozionale, comprese quelle sui punti di vendita (inclusi sconti in natura).

2) Sui supporti venduti in Italia ed all'estero tramite una campagna pubblicitaria televisiva, cinematografica, radiofonica, e/o qualsiasi altro mezzo, la percentuale sarà ridotta del 50%(cinquanta per cento) di quella indicata al precedente numero 1).

3) Le percentuali di cui sopra sono state così determinate forfettariamente e assorbono ogni compenso per l'Artista; talché null'altro sarà dovuto dal Produttore e propri aventi causa, quali che abbiano ad essere le utilizzazioni delle esecuzioni.

4) Le spese di viaggio e di soggiorno sostenute dall'Artista per effettuare delle registrazioni, ivi comprese quelle effettuate a titolo di prova, saranno a carico del Produttore.

5) Delle percentuali sarà dato rendiconto all'Artista al 30 Giugno e al 31 Dicembre di ogni anno, nei tre mesi successivi a tali date. Le somme maturate a suo favore saranno versate dopo l'invio del rendiconto, a presentazione della regolare fattura ed al netto delle ritenute di legge. Le competenze a favore dell'Artista saranno liquidabili secondo le scadenze di cui sopra, ma con riferimento alle date di ricezione dei corrispettivi del Produttore.

6) Nulla sarà dovuto ove il presente contratto avesse ad essere risolto per inadempienza dell'Artista, restando tuttavia impregiudicata qualsiasi pretesa del Produttore per il risarcimento danni.

ART.8. Esclusiva ulteriore

L'Artista si impegna a non registrare, per sé e/o per chiunque altro, le opere che egli avrà registrato per conto del Produttore, per una durata di 5 (cinque) anni dall'effettuazione di ciascuna incisione.

ART.9. Prelazione

L'Artista si obbliga ad offrire al Produttore la prelazione su ogni eventuale offerta contrattuale avente per oggetto ogni attività dell'Artista in campo fonografico, che

ad esso Artista pervenga nel periodo di durata originaria o prorogata di cui al precedente ART.2. e nel triennio successivo alla scadenza originaria o prorogata nel medesimo periodo e che l'Artista intenda accettare.

La prelazione deve essere offerta per iscritto dall'Artista, con indicazione del corrispettivo, da quantificare in ogni caso in denaro, ed accompagnata dalla documentazione comprovante la natura e la realtà delle condizioni offerte; essa si intende quale proposta irrevocabile e deve essere accettata dal Produttore, a pena di decadenza, con lettera raccomandata consegnata alle poste nei trenta giorni dal ricevimento dell'offerta.

Resta per altro inteso che, qualora si trattasse di offerte pervenute e sottoposte prima della scadenza originaria o prorogata, del periodo in cui al precedente ART.2., il Produttore godrà del maggior termine tra quello di cui sopra (trenta giorni dal ricevimento dell'offerta) e la scadenza originaria o prorogata, del citato periodo di cui al precedente ART.2.

Il Produttore, esercitando la prelazione, è in ogni caso soltanto tenuto a riservare all'Artista prestazioni con effetti patrimoniali equivalenti rispetto alle offerte. All'esercizio della prelazione basta comunque la relativa dichiarazione di volontà.

In caso di mancato esercizio della prelazione da parte del Produttore:

1) Le intese con il terzo offerente dovranno perfezionarsi ed essere eseguite senza modificazione alcuna rispetto alle offerte e detta esecuzione dovrà essere documentata al Produttore; tale documentazione si riterrà mancata, e l'offerta pertanto fittizia, qualora il Produttore non sia in grado di produrre l'estratto dei libri contabili del proprio contraente dal quale risultino le conformi registrazioni.

2) Qualora gli accordi col terzo offerente non si perfezionassero entro un mese dalle scadenze del termine per l'esercizio della prelazione da parte della Produttore, le intese relative (od altre successive, pur se di analogo contenuto) dovranno essere nuovamente offerte in prelazione al Produttore alle condizioni sopra stabilite.

ART.10. Propaganda e pubblicità

L'Artista si impegna a prestare gratuitamente la sua collaborazione artistica, qualora il Produttore glielo chiedesse, per scopi di propaganda, promozione e stampa. Le spese di viaggio e di soggiorno sostenute dall'Artista per effettuare la propaganda e la pubblicità, saranno a carico del Produttore.

ART.11. Opzione editoriale

Per tutta la durata, originaria o prorogata, del presente contratto, l'Artista dovrà sottoporre al Produttore e alla collegata società editoriale tutte le opere che egli avesse composto (da solo o in collaborazione con altri, in qualità di autore, compositore, compositore melodista, paroliere o arrangiatore) e che intendesse pubblicare. Entro trenta giorni dalla relativa comunicazione, il Produttore avrà l'opzione per l'acquisto di tutti i diritti di utilizzazione economica dell'opera (ovvero, in caso di pluralità di tutte o parte di esse) come praticate nei consimili contratti della società editoriale predetta ed in particolare con la percentuale del 50% (cinquanta per cento) sui diritti fonomeccanici, la quota di 12/24 (dodici ventiquattresimi) su diritti di esecuzione e l'8% (otto per cento) sulle vendite della edizioni a stampa; tali percentuali riferite complessivamente a testo e musica.

L'acquisto è inteso per il contenuto e la durata massima consentiti dalla legge.

Al verificare della condizione, il Produttore si impegna a corrispondere, in acconto sui compensi contrattualmente previsti, la somma di Euro 100.00 (cento).

La presente scrittura privata è da ritenersi sottoposta a condizione, operante esclusivamente a favore del Produttore, ritenendosi comunque l'Artista immediatamente vincolato a far tempo dalla data di sottoscrizione del presente atto. Al riguardo si precisa che il Produttore si riserva la facoltà di attribuire piena validità ed operatività agli accordi sopra descritti soltanto decorsi giorni 60 (sessanta) dalla data di sottoscrizione, periodo entro cui saranno effettuate tutte le indagini di mercato e tutte le azioni promozionali atte a predisporre nel migliore dei modi il lancio pubblicitario e la conoscenza dell'Artista. o degli Artisti, nel panorama nazionale od internazionale.

Decorso il termine di cui sopra. senza che intervenga comunicazione di conferma della operatività da parte del Produttore a mezzo di lettera raccomandata con ricevuta di ritorno, la condizione dovrà intendersi come non avverata ed il contratto resterà privo di qualsivoglia efficacia, senza possibilità alcuna di pretesa, richiesta o domanda, da parte dell' Artista, per risarcimento danno, od anche soltanto per rimborso delle spese.

Il presente accordo è da ritenersi sottoposto ad una condizione: nel caso il Produttore non riuscisse a vendere effettivamente un minimo di copie 1.000 (mille) di

ogni maxi singolo dell'Artista entro i 12 (dodici) mesi seguenti la messa in commercio, l'Artista e il Produttore si potrebbero considerare liberi di ogni tipo di impegno. In questo caso il Produttore procederà alla liquidazione di tutti i conti a favore dell'Artista, e comunque spetterà al Produttore di comunicare all'Artista i resoconti successivi delle sue vendite e di liquidarli come previsto all'ART.7 No.5).

Nel non creduto caso di disparere, tali condizioni saranno stabilite da un arbitratore designato d'accordo (o, in difetto, designato dal Presidente del Tribunale di _____) con funzione e potere di comune mandatario a contrarre e definire.

ART.12. Clausola risolutiva espressa e penale in caso inadempimenti

La violazione, anche parziale, da parte vostra. del patto di esclusiva contenuto in questa scrittura privata importerà di pieno diritto la risoluzione di questo contratto.

Nel caso ipotizzato di risoluzione di questo contratto per vostro inadempimento anche di uno solo dei patti di esclusiva, provocatosi in conseguenza dell'inutile decorrenza del termine concesso con la diffida, Voi pagherete al Produttore, a titolo di penale e salvo il risarcimento degli ulteriori danni, la somma di Euro 25.000.00 (venticinquemila).

ART.13. Domicilio

L'Artista e il Produttore dichiarano che il domicilio da essi indicato in premessa è da considerare valido ai fini di ogni comunicazione relativa al contratto per tutta la durata del rapporto. Eventuali mutamenti dovranno essere comunicati per iscritto.

ART.14. Legge e Foro competente

Il presente contratto è soggetto alla legge Italiana. Per qualunque controversia derivante dal presente contratto sarà competente in via esclusiva il foro ove ha sede il

Ovvero

CLAUSOLA COMPROMISSORIA

Qualsiasi controversia che dovesse insorgere fra le parti in relazione al presente contratto, regolato dalla legge sostanziale italiana comprese quelle inerenti alla sua validità, interpretazione, esecuzione e risoluzione, sarà deferita alla decisione in via rituale di un Collegio Arbitrale formato da tre arbitri da nominarsi: uno per ciascuno da ciascuna delle parti ed il terzo dagli arbitri così nominati con funzione di Presidente. In ipotesi di difetto di accordo sul nome del terzo arbitro, ai sensi dell'art.

810 c.p.c., lo stesso verrà nominato dal sig. Presidente del Tribunale di
Sede dell'arbitrato sarà la città di Il Collegio arbitrale deciderà, nel
termine di legge, secondo diritto. Al Presidente e a ciascun componente del
Collegio Arbitrale deve essere corrisposto un onorario pari ad Euro da ciascuna
parte, oltre al rimborso delle spese.

Le spese saranno anticipate egualmente da ciascuna delle parti salvo il diritto per la
parte vittoriosa di ripetere nei confronti della parte soccombente le somme già
corrisposte.

Per qualsiasi controversia è esclusivamente competente il Foro di _____

Art. 15 Lista Allegati:

A.

B.

Letto, approvato e sottoscritto

_____ il __.__.____

L'ARTISTA

IL PRODUTTORE

I contraenti dichiarano di approvare quanto sopra scritto e di accettare senza
riserve di sorta, dopo attenta lettura, ai sensi degli artt. 1341 e 1342 c.c., tutte le
condizioni convenute.

Letto, approvato e sottoscritto.

_____ il: __.__.____

L'ARTISTA

IL PRODUTTORE

CONTRATTO DI SCRITTURA ARTISTICA

Con la presente scrittura in duplice originale con ogni effetto di legge tra:

- il Teatro, nella persona del Legale Rappresentante munito dei necessari poteri più avanti denominato semplicemente "Teatro"
- l'Artista, Codice Fiscale, numero E.N.P.A.L.S., documento di identità valido, più avanti denominato semplicemente "Artista"

Premesso che

- tra l'Artista [rappresentato dal Sig.] ed il Teatro è intercorsa una trattativa avente ad oggetto la produzione di
- il Teatro ha ritenuto idoneo l'Artista a sostenere il ruolo di nella suddetta produzione mediante audizione del (oppure per comprovata fama dell'Artista);
- l'Artista si è dichiarato interessato e disponibile a partecipare alla stessa produzione.

Quanto sopra premesso, tra le parti intestate

si conviene e si stipula

quanto segue:

La premessa costituisce parte integrante e sostanziale del presente atto e deve intendersi qui integralmente riportata e trascritta così come gli allegati inclusi nella presente contratto ed in calce elencati.

1. Oggetto e durata della scrittura.

1.1. L'Artista si obbliga a prestare la propria opera per il Teatro per la produzione di opera lirica [concerto, recital, balletto, etc.] in qualità di (voce, strumento, attività) mediante l'esecuzione di n..... recite da realizzarsi nel seguente periodo: dal..... al

Le suddette recite si svolgeranno nei giorni;.....;.....;..... (...), ma il Teatro si riserva la facoltà di modificare tali date, pur nell'ambito del periodo di durata della scrittura e non oltre n..... giorni prima del suo inizio.

1.2. L'Artista si obbliga a sostenere anche le prove necessarie per la messa in scena della suddetta produzione, che si svolgeranno nei giorni e con gli orari stabiliti dal Teatro con apposito «piano prove», da comunicarsi — per iscritto — all'Artista entro n..... giorni prima dell'inizio del contratto (ovvero piano prove pubblicato

periodicamente all'Albo del teatro).

1.3. L'Artista concede al Teatro l'opzione di n..... recite ulteriori ed eventuali da eseguirsi sempre nel periodo di impegno contrattuale; l'opzione dovrà essere esercitata dal Teatro entro n.....giorni dall'inizio del contratto.

1.4. Il Teatro si riserva la facoltà di aprire al pubblico la prova «generale» anche con biglietto di ingresso a pagamento.

1.5. Il Teatro si riserva la facoltà di sostituire il titolo della produzione oggetto della presente scrittura con altro titolo tra quelli presenti nel repertorio dell'Artista che da questi sottoscritto viene allegato.

2. Compenso della scrittura.

2.1. Il Teatro si obbliga a corrispondere all'Artista un compenso di Europer ogni recita dal medesimo sostenuta, comprensivo del compenso spettante per il periodo delle prove e per il complessivo periodo di disponibilità a favore del Teatro; detto importo è pattuito al lordo delle ritenute fiscali, previdenziali ed assistenziali e di ogni altro emolumento cui la prestazione artistica è assoggettata dalla legge.

2.2. Nella ipotesi che la prova generale venga aperta «al pubblico» a pagamento, il Teatro si obbliga a corrispondere all'Artista un compenso integrativo pari adel compenso pattuito per ciascuna recita.

2.3. Il Teatro si impegna a rimborsare all'Artista le spese direttamente sostenute e documentalmente provate per l'adempimento della presente scrittura.

Il rimborso sarà effettuato dietro presentazione dei relativi titoli giustificativi ed al lordo delle ritenute fiscali, previdenziali ed assistenziali.

3. Modalità e termini dei pagamenti.

Il corrispettivo pattuito sarà pagato dal Teatro, al netto delle ritenute di legge, entro e non oltre n..... giorni dall'ultima recita mediante(salva previsione specifica degli acconti).

4. Obbligazioni particolari dell'Artista.

Ai fini del corretto e diligente adempimento della propria obbligazione, l'Artista si impegna altresì a:

a) presentarsi in Teatro ovvero in altro luogo indicato dal Teatro e comunicato con congruo anticipo entro le ore del giorno di inizio del periodo contrattuale;

b) osservare con puntualità il piano prove prestabilito dal Teatro;

- c) a comunicare il numero di telefono e l'indirizzo del proprio soggiorno;
- d) a truccarsi e a vestirsi come indicato dalla regia in tempo utile all'esecuzione delle recite, ovvero della prova generale e anche della prova ante-generale, se richiesto dalla Direzione Artistica;
- e) a non prendere parte a riprese radiotelevisive e a non consentire la fissazione di supporti fonografici e/o audiovisivi aventi ad oggetto esecuzioni di parti musicali identiche a quelle oggetto della presente scrittura, salva previa autorizzazione scritta della Direzione Artistica;
- f) a consegnare al Teatro entro n..... giorni dall'inizio del contratto il proprio curriculum artistico-professionale, il proprio repertorio sottoscritto e n..... fotografie;
- g) a presentare — se di nazionalità extra UE — il nullaosta al lavoro per i lavoratori dello spettacolo, come previsto dall'art. 40, comma 14, del D.P.R. n. 394/1999, come modificato dal D.P.R. n. 334/2004;
- h) a presentare — se di nazionalità italiana — il libretto E.N.P.A.L.S. aggiornato;
- i) a presentare -- se di nazionalità italiana e con residenza fiscale all'estero — il certificato di iscrizione all'anagrafe speciale [A. I. R. E.];
- l) a usare la sua migliore diligenza nell'adempimento della prestazione, nonché a tenere un comportamento di buona fede nei confronti del Teatro.

4.1. L'inadempimento anche ad uno soltanto dei suddetti obblighi particolari costituisce, per espressa pattuizione delle parti, inadempimento grave e quindi causa di risoluzione del contratto *de jure* senza necessità di preventiva costituzione in mora ai sensi dell'articolo 1456 c.c.

5. *Obbligazioni particolari del Teatro.*

- a) mettere a disposizione dell'Artista il personale, i mezzi necessari per lo svolgimento della prestazione ed il luogo perfettamente agibile ed a norma delle disposizioni vigenti in materia di sicurezza sul lavoro;
- b) mettere a disposizione dell'Artista un «camerino », ovvero altro luogo idoneo per vestirsi e truccarsi, nonché per il suo necessario ristoro;
- c) utilizzare correttamente e tempestivamente il nominativo dell'Artista in tutto il materiale informativo e pubblicitario dello spettacolo;
- d) editare un libretto di sala completo del curriculum e fotografia dell'Artista, rispettando il decoro della sua immagine;

e) comunicare all'Artista nei termini di cui al presente contratto, il piano prove.

5.1. L'inadempimento anche ad uno soltanto dei suddetti obblighi particolari costituisce, per espressa pattuizione delle parti, inadempimento grave e quindi causa di risoluzione del contratto *de jure* senza necessità di preventiva costituzione in mora ai sensi dell'articolo 1456 c.c.

6. *Diritto di protesta.*

E clausola risolutiva espressa ai sensi e per gli effetti dell'articolo 1456 c.c., la facoltà del Teatro di protestare l'Artista quando la sua prestazione artistica non sia ritenuta sufficiente, ovvero idonea a giudizio discrezionale del Direttore Artistico/Sovrintendente su proposta del Direttore d'Orchestra quanto alla parte musicale ovvero del Regista quanto alla parte scenica.

La protesta dovrà essere comunicata per iscritto entro la prova generale, ovvero anche al termine di ciascuna recita sempre su proposta del Direttore d'Orchestra ovvero del Regista, ma integrata dalla manifesta disapprovazione del pubblico.

7. *Inadempimenti e clausole penali.*

7.1. Nel caso di inadempimento, anche parziale, o ritardo nell'adempimento da parte dell'Artista il presente contratto si risolve di diritto ai sensi dell'articolo 1456 c.c. mediante semplice comunicazione scritta e senza previa costituzione in mora; in tal caso l'Artista dovrà corrispondere al Teatro a titolo di penale una somma di denaro pari al compenso previsto per tutte le recite stabilite nel contratto e restituire le anticipazioni del compenso già percepite, salvi gli ulteriori maggiori danni per inadempimento.

7.2. Nel caso di inadempimento del Teatro e quindi nel caso in cui non fosse realizzato il numero di recite previste dal presente contratto, ovvero ne fosse realizzato un numero inferiore, l'Artista avrà diritto al pagamento dell'intero corrispettivo, salvi gli eventuali maggiori danni che lo stesso dovesse dimostrare.

8. *Malattia dell'Artista.*

In caso di malattia o altro impedimento incolpevole dell'Artista, il Teatro non corrisponderà il compenso per le recite non effettuate, salvo che il Teatro ritenga a suo esclusivo giudizio di recuperare le recite fissando altre recite nel corso del periodo contrattuale.

L'Artista è tenuto a comunicare al Teatro la propria malattia ovvero il proprio

impedimento quanto prima ed entro le ore del giorno della recita, salvi eventi di tale natura assolutamente imprevedibili.

La malattia dovrà essere certificata da idoneo certificato medico recante l'indicazione della specifica patologia.

9. Causa di forza maggiore.

Qualora per comprovate cause di forza maggiore (a titolo esemplificativo ma non esaustivo: ordine dell'autorità, lutto nazionale, danneggiamento), per caso fortuito (a titolo esemplificativo: incendio, alluvione), ovvero per scioperi generali a carattere nazionale o locale il Teatro venisse a trovarsi in condizioni di inagibilità tali da non potersi effettuare le recite prestabilite, il presente contratto si risolve per impossibilità sopravvenuta e quindi senza diritto dell'Artista a compenso alcuno.

Nella ipotesi in cui a causa di scioperi o astensioni dal lavoro del personale interno del Teatro e sia data prova che tale sciopero o astensione è da imputarsi al comportamento colpevole del Teatro stesso, tutte o parte delle recite programmate non dovessero essere effettuate, il Teatro è tenuto a corrispondere l'intero compenso all'Artista, salvi i maggiori danni di cui all'articolo 7.2.

10. Incisioni e registrazioni.

10.1. L'Artista si impegna a cedere i diritti della propria esecuzione nelle registrazioni delle recite diffuse per radio e/o televisione purché nell'ambito del territorio nazionale ed in questo caso il Teatro riconosce al medesimo i seguenti compensi integrativi:

a) diretta e/o differita con un massimo di n..... passaggi, il.....% del compenso per recita;

b).... diffusione via cavo o con *pay-television* o con qualsiasi altro mezzo o strumento di diffusione senza limitazione di passaggi, il % del compenso per recita.

10.2. I diritti di riproduzione su dischi, nastri, videocassette, videodischi o su qualunque altro supporto sarà oggetto di contrattazione separata.

10.3. Resta comunque libera la diffusione della esecuzione dell'Artista ai fini e nei tempi di legge per il diritto di cronaca.

11. Perfezionamento della scrittura.

11.1. Il presente contratto è concluso con l'accettazione della proposta del Teatro da parte dell'Artista e pertanto lo stesso dovrà essere restituito dall'Artista

debitamente sottoscritto entro il..... termine essenziale nell'interesse del Teatro, decorso il quale la proposta si intenderà decaduta.

11.2. Le parti danno atto che la presente scrittura è stata conclusa con l'intervento del Sig..... quale rappresentante/agente dell'Artista.

12.Clausola risolutiva e condizione di efficacia.

Poiché il Teatro fruisce di contributo statale per oltre il% delle sue entrate, la presente scrittura andrà risolta qualora il Ministero dei Beni Culturali ed Ambientali - Dipartimento Spettacolo non eroghi detto contributo.

12.1. Il Teatro ha facoltà di recedere dalla presente scrittura senza niente dovere all'Artista, qualora il Consiglio di Amministrazione non approvi il bilancio di previsione ed il programma di attività che includano la messa in scena della produzione oggetto del contratto e che siano relativi al periodo contrattuale.

12.2. Tale facoltà potrà essere esercitata dal Teatro entro n. mesi prima dell'inizio del periodo contrattuale. L'approvazione del bilancio di previsione e del programma artistico dovrà essere comunicata all'Artista entro n..... giorni, in caso contrario, l'Artista sarà libero di recedere anticipatamente e *ad nutum* dal presente contratto.

13.Foro Competente Per qualunque controversia derivante dal presente contratto sarà competente in via esclusiva il foro ove ha sede

Ovvero

CLAUSOLA COMPROMISSORIA

Qualsiasi controversia che dovesse insorgere fra le parti in relazione al presente contratto, regolato dalla legge sostanziale italiana comprese quelle inerenti alla sua validità, interpretazione, esecuzione e risoluzione, sarà deferita alla decisione in via rituale di un Collegio Arbitrale formato da tre arbitri da nominarsi: uno per ciascuno da ciascuna delle parti ed il terzo dagli arbitri così nominati con funzione di Presidente. In ipotesi di difetto di accordo sul nome del terzo arbitro, ai sensi dell'art. 810 c.p.c., lo stesso verrà nominato dal sig. Presidente del Tribunale di Sede dell'arbitrato sarà la città di Il Collegio arbitrale deciderà, nel termine di legge, secondo diritto. Al Presidente e a ciascun componente del Collegio Arbitrale deve essere corrisposto un onorario pari ad Euro da ciascuna parte, oltre al rimborso delle spese.

Le spese saranno anticipate egualmente da ciascuna delle parti salvo il diritto per la

parte vittoriosa di ripetere nei confronti della parte soccombente le somme già corrisposte.

Letto, approvato e sottoscritto

_____ il __.__.____

IL TEATRO

L'ARTISTA

I contraenti dichiarano di approvare quanto sopra scritto e di accettare senza riserve di sorta, dopo attenta lettura, ai sensi degli artt. 1341 e 1342 c.c., tutte le condizioni convenute.

Letto, approvato e sottoscritto.

_____ il: __.__.____

IL TEATRO

L'ARTISTA

CONTRATTO PRELIMINARE DI PRESTAZIONE ARTISTICA

Con la presente scrittura in duplice originale con ogni effetto di legge tra:
il Sig., il quale stipula il presente contratto in nome e per conto della Società ...,
sita in ..., P. IVA ..., di seguito per brevità denominato

"Direzione"

e la Società ... – via ... – P. IVA ..., di seguito per brevità denominata ..., la quale
agisce nel presente atto in nome e per conto del/della Sig./Sig.ra..., in arte ..., di
seguito per brevità denominato/a

"Artista,

PREMESSO

-che la Direzione, in persona di con tutti i poteri di firma ai fini della efficace
sottoscrizione del presente atto, gestisce la discoteca/locale..... in virtù di
contratto sottoscritto in data tra..... e

-che la Direzione intende effettuare degli spettacoli "a tema" nei giorni determinati
nel calendario del locale e che verranno anche stabiliti in virtù del presente
contratto;

-che l'Artista, per mezzo della Società ... – via ... – P. IVA ..., che agisce nel presente
contratto in nome e per conto del/della Sig./Sig.ra..., in arte ..., ha manifestato
l'intenzione di prestare la propria attività artistica a favore della Direzione;

-che la Direzione intende con il presente atto accogliere tale richiesta.

Tutto ciò premesso tra i predetti componenti

si conviene e si stipula

quanto segue:

La premessa costituisce parte integrante e sostanziale del presente atto e deve
intendersi qui integralmente riportata e trascritta così come gli allegati inclusi nella
presente contratto ed in calce elencati.

1 – La Direzione si impegna a scritturare l'Artista per n. prestazione/i da effettuarsi
nel/i giorno/i , presso la discoteca/locale..... , sita in.....

2 – La Direzione si impegna a versare all'Artista, o al suo rappresentante indicato nel
presente contratto la somma di Euro..... , al netto da tasse di qualsiasi genere

almeno trenta minuti prima dell'esibizione, in contanti ed Euro pari al 50% a titolo di deposito cauzionale alla firma del presente contratto.

3 – La Direzione garantisce che l'attività è in regola con le normative comunali e commerciali, e che non sussistono motivi di impedimento alcuno per l'accesso al locale sia al pubblico che all'Artista.

4 – La Direzione si impegna affinché l'Artista non effettui altre prestazioni 10 giorni prima e 10 giorni dopo la data accordata, in luoghi destinati a pubblici spettacoli, la cui distanza sia inferiore a km 10 dal locale sopraindicato.

5 – Per sopraggiunti impegni radiofonici, discografici, televisivi e cinematografici, in Italia o all'estero, o per gravi motivi di salute, l'Artista sarà esonerato dall'obbligo di eseguire la prestazione qui convenuta.

6 – Nel caso in cui la prestazione dell'Artista non possa avere luogo per ragioni di forza maggiore, ad esempio: cattive condizioni atmosferiche, interruzione dell'energia elettrica, etc., e comunque in tutti i casi di disdetta da parte della Direzione, la stessa dovrà comunque corrispondere un importo pari al 50% del compenso prestabilito, più eventuali spese sostenute dall'Artista per la medesima.

7 – Resta inteso che la Direzione si impegna ad attuare, prima della data fissata, tutte le procedure previste per il collocamento e l'utilizzo di prestazioni artistiche sul territorio italiano presso il competente ufficio di lavoro [valido esclusivamente per i lavoratori extra UE — il nullaosta al lavoro per i lavoratori dello spettacolo, come previsto dall'art. 40, comma 14, del D.P.R. n. 394/1999, come modificato dal D.P.R. n. 334/2004] , E.N.P.A.L.S., e nel caso di artisti stranieri, presso le autorità di pubblica sicurezza, essendo la Direzione il diretto fruitore delle prestazioni di cui sopra.

8 – L'Artista si esibirà in n..... uscita/e della durata di minuti.

9 – La Direzione non è responsabile dell'eventuale uso illecito del materiale promozionale da lei fornito alla Direzione.

10 – Per ogni controversia attinente al presente accordo le parti riconoscono la competenza esclusiva del foro di

Ovvero

CLAUSOLA COMPROMISSORIA

Qualsiasi controversia che dovesse insorgere fra le parti in relazione al presente

contratto, regolato dalla legge sostanziale italiana comprese quelle inerenti alla sua validità, interpretazione, esecuzione e risoluzione, sarà deferita alla decisione in via rituale di un Collegio Arbitrale formato da tre arbitri da nominarsi: uno per ciascuno da ciascuna delle parti ed il terzo dagli arbitri così nominati con funzione di Presidente. In ipotesi di difetto di accordo sul nome del terzo arbitro, ai sensi dell'art. 810 c.p.c., lo stesso verrà nominato dal sig. Presidente del Tribunale di Sede dell'arbitrato sarà la città di Il Collegio arbitrale deciderà, nel termine di legge, secondo diritto. Al Presidente e a ciascun componente del Collegio Arbitrale deve essere corrisposto un onorario pari ad Euro da ciascuna parte, oltre al rimborso delle spese.

Le spese saranno anticipate egualmente da ciascuna delle parti salvo il diritto per la parte vittoriosa di ripetere nei confronti della parte soccombente le somme già corrisposte.

11 – La che ha favorito la stipula del presente accordo, non sarà ritenuta responsabile di eventuali inadempimenti delle parti, salvo non si dimostri la sua diretta e dolosa colpa. Pertanto in caso di vertenza saranno sempre la Direzione da una parte e l'Artista dall'altra.

12 - Lista Allegati

- a. Copia contratto
- b. Copia Planimetria Locale.....
- c.....

Letto, confermato e sottoscritto.

Redatto in duplice originale a, il

Direzione

Artista

I contraenti dichiarano di approvare quanto sopra scritto e di accettare senza riserve di sorta, dopo attenta lettura, ai sensi degli artt. 1341 e 1342 c.c., tutte le condizioni convenute.

Redatto in duplice originale a, il

Direzione

Artista

CONTRATTO DI RAPPRESENTAZIONE TEATRALE

Con la presente scrittura privata, in duplice originale avente ogni valore di legge, tra le sottoscritte parti:

- società, con sede in, via, codice fiscale, partita Iva n., rappresentata dal suo legale rappresentante, che dichiara di avere ogni potere alla firma, denominata nel presente contratto "**l'organizzatore**", da una parte;
- società, con sede in, via, codice fiscale, partita Iva n., rappresentata dal suo legale rappresentante, che dichiara di avere ogni potere alla firma, denominata nel presente contratto la "**compagnia**", dall'altra parte;

PREMESSO CHE:

- L'organizzatore programma a, nel periodo, la manifestazione
- La compagnia sta producendo la nuova creazione di di cui dichiara di possedere i diritti di esecuzione e rappresentazione validi negli Stati di e per il periodo
- L'organizzatore ha chiesto con lettera del alla compagnia di presentare nella propria manifestazione, in via esclusiva, uno spettacolo di a cura di
- La compagnia a seguito di trattativa verbale e con lettera del ha accolto la richiesta dell'organizzatore ed ha confermato la propria disponibilità ad eseguire lo spettacolo predetto;
- Le parti intendono presentare assieme lo spettacolo in prima nazionale a

SI CONVIENE E SI STIPULA

quanto segue:

Art. 1) Premesse

Le premesse fanno parte integrante del presente contratto, ne costituiscono condizione essenziale e devono intendersi qui integralmente riportate e trascritte così come gli allegati inclusi nel presente contratto ed in calce elencati.

Art. 2) Oggetto

L'organizzatore impegna la compagnia, che accetta, a rappresentare, presso lo spazio, di seguito indicato come il teatro, il giorno, con inizio alle ore, lo/gli spettacolo/i di (genere); (titolo/i) - (autore/i) - (traduzioni, riduzioni) - (regia o

coreografia) - (scene, costumi, musiche) - (interpreti principali), indicato di seguito nel presente contratto come lo spettacolo.

Art. 3) Programma e nomi d'obbligo

Il programma dello spettacolo prevede la rappresentazione delle opere (brani, coreografie) indicate nell'allegato A) e non potrà essere cambiato in alcuna parte, pena l'annullamento del contratto. La durata dello spettacolo sarà di circa minuti escluso intervallo di

Sono considerati nomi d'obbligo i seguenti artisti interpreti

Art. 4) Obblighi dell'organizzatore

Sono a carico dell'organizzatore:

- la fornitura del teatro in stato di funzionamento, provvisto delle attrezzature di base e del personale necessario all'uso del palcoscenico e della sala;
- la fornitura dell'equipaggiamento scenotecnico, illuminotecnico, fonico e vario, unitamente al personale tecnico e di servizio concordato sulla base della scheda tecnica approvata dalle parti posta all'allegato B) del presente contratto;
- la messa a disposizione del teatro alla compagnia per il montaggio e le prove nei giorni, negli orari e secondo le modalità stabilite nell'accluso programma di cui all'allegato C);
- la pubblicizzazione e promozione dello spettacolo utilizzando materiali ed informazioni della compagnia di seguito precisati;
- il disbrigo di tutti gli adempimenti amministrativi connessi all'organizzazione delle recite di cui all'art. 2) ed al funzionamento del teatro ed in ogni caso l'organizzatore dichiara di essere in possesso di tutti i permessi ed agibilità previste a norma di legge per l'effettuazione di pubblici spettacoli e se ne assume la responsabilità;
- il pagamento di imposte erariali e dei diritti d'autore e musicali;
- la stipula di adeguate polizze assicurative.

Art. 5) Teatro

La compagnia dichiara di conoscere le dimensioni e l'equipaggiamento del teatro, incluse caratteristiche dei locali e degli impianti di servizio e che esse corrispondono alle proprie necessità per l'esecuzione dello spettacolo. La capacità del teatro è di posti così ripartiti

Art. 6) Obblighi della compagnia

Sono a carico della compagnia:

- tutti i compensi, le diarie e gli emolumenti del proprio personale artistico, tecnico ed organizzativo impegnato, inclusi gli accompagnatori a vario titolo, ed i relativi oneri fiscali, previdenziali, assistenziali ed assicurativi;
 - la fornitura delle scenografie, dei costumi e degli accessori debitamente ignifucati e conformi alla normativa vigente, con relativi certificati da esibire all'ingresso in teatro;
 - la registrazione e la riproduzione o l'esecuzione dal vivo delle musiche previste nello spettacolo;
 - il trasporto di tutti i materiali relativi allo spettacolo;
 - l'organizzazione diretta dei viaggi andata e ritorno per tutta la compagnia, gli alloggi, la ristorazione ed i trasferimenti interni (se non demandato all'organizzatore).
- La compagnia precisa che impegnerà per gli spettacoli oggetto del presente contratto numero persone, tra artisti, tecnici ed accompagnatori. La compagnia dichiara di essere in possesso del diritto di esecuzione e rappresentazione delle opere e delle musiche dello spettacolo, valido nel paese sede del teatro e per il periodo indicato nell'art. 2) e se ne assume tutte le responsabilità sollevando l'organizzatore da ogni eventuale addebito.

Art. 7) Termini economici

L'organizzatore corrisponderà alla compagnia per la prestazione di cui all'articolo 2):

- (se a cachet) la somma forfetaria onnicomprensiva complessiva di (compenso lordo in cifre e lettere) più Iva%.

Oppure:

- (se a %) una percentuale sugli incassi nella misura massima del%, al netto di imposte, diritti d'autore e musicali e spese (precisare le spese che vengono ripartite in percentuale). Si precisa che il teatro ha una capienza di numero di posti, di cui vendibili e riservati alle autorità di legge, stampa ed aventi diritto. Si precisa altresì che i prezzi di vendita dei biglietti per ciascun posto saranno i seguenti:
- il rimborso (o pagamento diretto) dei costi di (viaggi, alloggi, diarie, pubblicità, indennità per km, ecc...) secondo le seguenti modalità

Le parti convengono che le somme di cui sopra saranno liquidate nel seguente modo:

Si intende che con il pagamento delle suddette somme si esaurisce ogni obbligo economico dell'organizzatore nei confronti della compagnia che pertanto si assume totalmente qualsiasi altra spesa o maggior onere dovesse sostenere nel corso dell'esecuzione del presente contratto. Il pagamento di cui sopra è subordinato alla presentazione da parte della compagnia di:

- a) un documento fiscalmente valido con l'importo di cui sopra;
- b) l'attestazione da parte della competente autorità dalla quale risulti che per tutto il personale della compagnia sono stati regolarmente formalizzati tutti gli adempimenti in materia di avviamento al lavoro ed assicurazioni obbligatorie (liberatoria E.N.P.A.L.S., modelli, permessi di lavoro per i minori);
- c) la certificazione di ignifugazione dei materiali scenici, costumi ed attrezzature della compagnia;
- d) il nullaosta per l'ingresso ai minori di anni 18 o 14 (per teatro).

La documentazione di cui ai punti b) e c) dovrà pervenire all'organizzatore entro il

(eventuale)

L'organizzatore prenderà inoltre a suo diretto carico:

- numero viaggi (aerei, ferroviari, nave), con partenza da (località di partenza) a (località di arrivo sede del teatro) in data e ritorno il, in classe
- numero pernottamenti per giorni dal al in hotel situato in prossimità del teatro, con alloggio in camere

Art. 8) Esclusività

Lo spettacolo di cui all'art. 2) sarà presentato in prima (locale, italiana, europea, mondiale).

La compagnia si impegna a non effettuare per la durata di alcuna replica dello spettacolo entro un raggio di km. dalla città dove ha sede il teatro utilizzato dall'organizzatore per lo spettacolo di cui al presente contratto.

Art. 9) Riprese televisive e radiofoniche

L'organizzatore potrà realizzare o far realizzare riprese televisive e radiofoniche dello

spettacolo da liberamente utilizzare per una durata massima di minuti (.....) senza nulla dovere alla compagnia, assolvendo il diritto di cronaca. Oltre il tempo indicato l'organizzatore negozierà con la compagnia l'autorizzazione alla registrazione radiotelevisiva, le modalità di ripresa e diffusione ed i relativi compensi connessi.

Art. 10) Promozione

La compagnia si impegna a fornire all'organizzatore nei tempi da esso definiti tutto il materiale promozionale e fotografico, libero da ogni diritto, necessario per la pubblicizzazione dello spettacolo, inclusa rassegna stampa, notizie biografiche, videotape.

In particolare essa fornirà:

- numero manifesti, formato, entro il
- numero locandine, formato, entro il
- numero depliant o programmi di sala, entro il
- numero fotografie di scena B/N e colore (slide e stampe), entro il

La compagnia dovrà altresì precisare con lettera firmata da inviare entro e non oltre il gli eventuali "nomi, titoli e marchi d'obbligo" relativamente allo spettacolo di cui all'art. 2), completi di misure ed ordine di posizionamento, da citare in ogni forma di pubblicità da parte dell'organizzatore che altrimenti sarà libero di indicare nella propria campagna promozionale ciò che riterrà più opportuno. La compagnia si impegna a favorire le operazioni di informazione e pubblicizzazione dello spettacolo, consentendo fotografie ed interviste e partecipando ad eventuali trasmissioni radiotelevisive, previo accordo con l'organizzatore.

Art. 11) Incassi - merchandising - sponsorizzazioni

Gli incassi della vendita dei biglietti, dei programmi di sala, e di tutti gli altri introiti direttamente o indirettamente collegati allo spettacolo, inclusi proventi dal guardaroba, bar e ristoro, vendita spazi pubblicitari interni al teatro, contributi pubblici e sponsorizzazioni, sono di esclusiva competenza e beneficio dell'organizzatore [questo solo nei casi in cui il contratto sia a percentuale sugli incassi].

Alla compagnia è consentito esporre e vendere del proprio materiale editoriale (specificare se programmi di sala, gadget, cd, ecc...) nel foyer del teatro ad un

prezzo ed in un posizionamento scelto dall'organizzatore secondo modalità che saranno concordate ed utilizzando propri incaricati, purché detto materiale e tale vendita non comporti pregiudizio per l'organizzatore stesso o per i suoi partner pubblici e privati.

In questo caso la compagnia dovrà assolvere tutti gli adempimenti in materia amministrativa e fiscale connessi a tale vendita.

L'organizzatore è libero di apporre marchi e logotipo di suoi sponsor o partner privati in occasione dello spettacolo, su qualsiasi materiale pubblicitario e documentativo e gadget ad esso riferito, nessuno escluso e nel teatro, inclusa distribuzione di prodotti, senza alcun preavviso, né autorizzazione da parte della compagnia.

Art. 12) Biglietti omaggio

L'organizzatore metterà a disposizione della compagnia numero posti gratuiti complessivi per ciascuna replica dello spettacolo. Oltre tale numero la compagnia potrà disporre di biglietti a riduzione nella misura del% del prezzo fino ad un massimo di ingressi a replica.

Art. 13) Spettacoli all'aperto

Nel caso in cui le rappresentazioni previste in questo contratto si debbano tenere all'aperto, è formalmente inteso che qualora uno o più repliche dello spettacolo non siano realizzabili per pioggia l'organizzatore fornirà la soluzione alternativa al chiuso.

Nel caso in cui lo spettacolo non possa essere effettuato la sera prevista, l'organizzatore e la compagnia di comune accordo cercheranno di assicurare la rappresentazione il giorno seguente. Le spese di soggiorno supplementari saranno a carico dell'organizzatore e nell'impossibilità dello spostamento, l'organizzatore corrisponderà ugualmente per intero il cachet stabilito.

Art. 14) Forza maggiore e penalità

Il presente contratto potrà essere rescisso ed annullato, senza obbligo di risarcimento per le parti solo nei casi di forza maggiore previsti dalla legge. In caso di incidenti gravi non imputabili ai contraenti, le parti cercheranno di individuare ragionevolmente una soluzione per l'effettuazione comunque dello spettacolo (spostamento di date, noleggi di materiali alternativi, sostituzione di artisti). La rescissione unilaterale del presente accordo comporterà il risarcimento alla controparte di una penale nella misura del ed ogni infrazione alle clausole di

questo contratto sarà penalizzata con il pagamento a cura della parte inadempiente dei danni materiali e morali causati alla parte lesa.

Art. 15) *Foro Competente* Per qualunque controversia derivante dal presente contratto sarà competente in via esclusiva il foro ove ha sede....

Ovvero

CLAUSOLA COMPROMISSORIA

Qualsiasi controversia che dovesse insorgere fra le parti in relazione al presente contratto, regolato dalla legge sostanziale italiana comprese quelle inerenti alla sua validità, interpretazione, esecuzione e risoluzione, sarà deferita alla decisione in via rituale di un Collegio Arbitrale formato da tre arbitri da nominarsi: uno per ciascuno da ciascuna delle parti ed il terzo dagli arbitri così nominati con funzione di Presidente. In ipotesi di difetto di accordo sul nome del terzo arbitro, ai sensi dell'art. 810 c.p.c., lo stesso verrà nominato dal sig. Presidente del Tribunale di Sede dell'arbitrato sarà la città di Il Collegio arbitrale deciderà, nel termine di legge, secondo diritto. Al Presidente e a ciascun componente del Collegio Arbitrale deve essere corrisposto un onorario pari ad Euro da ciascuna parte, oltre al rimborso delle spese.

Le spese saranno anticipate egualmente da ciascuna delle parti salvo il diritto per la parte vittoriosa di ripetere nei confronti della parte soccombente le somme già corrisposte.

Art. 16) *Lingua e legge di riferimento*

Le parti dichiarano di aver preso attenta visione delle clausole di questo contratto, nessuna esclusa, che approvano e si impegnano a rispettare e far rispettare e che per ogni aspetto non disciplinato nel presente contratto il riferimento normativo sarà solo ed esclusivamente alla legge italiana

17) *Lista Allegati*

- a. Copia contratto
- b. Copia Planimetria Locale.....
- c.....

Letto, confermato e sottoscritto.

Redatto in duplice originale a, il

Organizzatore

Compagnia

Ai sensi degli artt. 1341 e 1342 c.c., si approvano specificamente le clausole contrattuali n. 3), 8), 14), 15) 16).

Redatto in duplice originale a, il

Organizzatore

Compagnia

CONTRATTO DI PRODUZIONE DISCOGRAFICA

Con la presente scrittura in duplice originale con ogni effetto di legge tra:
Società ..., con sede in ..., via ..., P. IVA ... più avanti denominato semplicemente
«Società»

e

Sig. ..., residente in ..., via, C.F. ... più avanti denominato semplicemente
«Produttore»

PREMESSO

A]-Che il Produttore ha effettuato la registrazione fonomeccanica delle composizioni musicali dal titolo: ... più avanti denominata semplicemente «Registrazioni» eseguito da ... più avanti denominato semplicemente **«Artista»**;

B]-Che il produttore è l'unico assoluto esclusivo proprietario delle Registrazioni ed è altresì titolare, assoluto ed esclusivo, di tutti ed ognuno indistintamente i diritti di utilizzazione economica, con qualsiasi mezzo attuabile, delle registrazioni medesime, per tutto il mondo;

C]-Che al Produttore è stata riconosciuta espressa facoltà di cedere tali diritti a terzi, senza alcuna limitazione o sindacabilità da parte dell'Artista con i più ampi poteri in merito;

D]-Che il Produttore intende vendere, cedere e trasferire fin d'ora alla Società la proprietà delle registrazioni, nonché tutti ed ognuno indistintamente i diritti di utilizzazione economica delle medesime;

E]-Che per fonogrammi si intendono i dischi fonografici di qualunque formato e velocità, i nastri magnetici di qualunque tipo, i compact disc, nonché ogni altro congegno e/o apparecchio tecnico riproduttore di suoni e/o voci attualmente conosciuto o sconosciuto, presente o futuro, sui quali sono o verranno riversate le Registrazioni;

F]-Che:

a. con il termine NP si intende il disco fonografico di cm. 17 a 45gg. contenente su ognuna delle due facciate una incisione fonografica della durata di circa 3';

b. con il termine LP s'intende il disco fonografico di cm. 30 a 33gg. contenente su

ognuna delle due facciate una incisione fonografica della durata minima complessiva di circa 15';

c. che con il termine Disco Mix si intende il disco fonografico di cm. 30 a 45 o 33gg. contenente su ognuna delle due facciate una incisione fonografica della durata minima di circa 5';

d. che con il termine MC7 si intendono i nastri preregistrati di durata pari a quella dei dischi di cm. 30 a 33gg.;

e. con il termine CD si intendono i Compact Disc il cui programma musicale sia di durata pari ad un LP;

f. con il termine CD Single (3 inch) si intendono i Compact Disc il cui programma musicale sia di durata pari ad un Disco Mix;

G]-Che per costo confezioni si intende le percentuali, qui sotto specificate, da detrarsi dal prezzo netto di vendita al rivenditore dei fonogrammi, a fronte del costo della confezione, e che vengono determinate nella seguente forma:

a. NP: 5% (cinque per cento)

b. LP: 15% (quindici per cento)

c. Disco Mix: 10% (dieci per cento)

d. MC7 – ST8: 15% (quindici per cento)

e. Disco Compact e CD Single: 25% (venticinque per cento)

H]-Che per prezzo netto di vendita al rivenditore dei fonogrammi, si intende il prezzo di fattura dei fonogrammi in base al prezzo di listino della Società al netto delle voci fiscali e dell'eventuale sovrapprezzo per il cosiddetto «Ticket TV»;

I]-Che per prezzo effettivo di vendita dei fonogrammi, deve intendersi il prezzo di fattura dei fonogrammi con deduzione dei costi indicati nella precedente lettera H) a titolo di container-charge;

J]-Che il prezzo netto fatturato all'importatore straniero deve intendersi il prezzo di fattura dei fonogrammi (escluse le voci fiscali ed al netto delle commissioni bancarie e delle spese di trasferimento della valuta) con deduzione, per ogni fonogramma fatturato, dei costi indicati nella precedente lettera G)

K]-Che per fonogrammi venduti a basso o medio prezzo dalla Società o dai suoi aventi causa, debbono intendersi i fonogrammi venduti ad un prezzo di vendita al rivenditore, inferiore di almeno 1/4 (un quarto) a quello massimo fissato dalla Società

nel proprio listino ufficiale per i fonogrammi dello stesso tipo e della stessa serie;

L]-Che per fonogrammi effettivamente venduti debbono intendersi i fonogrammi venduti in ciascun periodo di conto in conformità agli usi praticati sul mercato e cioè con deduzione di quelli che, anche se precedentemente distribuiti, non siano poi stati venduti e siano restituiti alla Società; nonché con deduzione di quelli che formino oggetto di sconti in natura agli acquirenti dei fonogrammi;

M]che la Società, in persona di [eventualmente, delegato dall'A.U. sig.come da delega sottoscritta in data...] ha tutti i poteri di firma ai fini della efficace sottoscrizione del presente atto,

SI CONVIENE E SI STIPULA

quanto segue:

1]-Le premesse fanno parte integrante e sostanziale della presente scrittura e devono intendersi qui integralmente riportate e trascritte così come gli allegati inclusi nel presente contratto ed in calce elencati.

2]-Il Produttore cede alla Società la proprietà delle registrazioni oggetto del presente contratto, nonché tutto il materiale di registrazione e/o di riproduzione, a titolo esemplificativo: fili, nastri, matrici, acetati, etc. che resteranno di libera ed esclusiva assoluta proprietà della con piena sua spettanza di tutti gli inerenti diritti di utilizzazione. Il Produttore cede e trasferisce altresì alla Società, che accetta in via esclusiva anche tutti i diritti di artista interprete e/o esecutore spettanti all'artista sulle registrazioni, ciò per l'Italia e per tutti i Paesi del mondo, quali sono stabiliti dalle leggi, regolamenti e convenzioni nazionali ed internazionali, presenti e future. Il Produttore altresì cede e conferisce alla Società, senza che per il medesimo sorga alcun diritto ad ulteriore compenso, indennizzo o altro oltre a quelli già stabiliti agli artt. 8 e 9 della presente scrittura, il diritto di utilizzare pubblicamente il proprio nome, la propria fotografia o altra sua immagine purché connesse con la vendita dei fonogrammi. Del pari il Produttore autorizza specificatamente la Società ad eseguire tutte le riprese ritenute opportune e ad usare le relative fotografie ed i relativi film, il tutto per la promozione del disco e con l'approvazione del produttore. Il Produttore consente inoltre alla Società il diritto di usare e pubblicare liberamente il nome d'arte o di famiglia dello stesso nonché la riproduzione della sua firma autografa sempre ai fini esclusivi della promozione dei fonogrammi. Subito dopo la firma della presente

scrittura il Produttore consegnerà alla Società i master recording originali contenenti le registrazioni.

3]-Nella cessione di cui al precedente art. 2) sono altresì compresi i diritti (che sono stati acquisiti precedentemente dal Produttore), spettanti a tutti gli artisti interpreti e/o esecutori e, più in generale, a tutti i partecipanti alla effettuazione delle registrazioni. Il Produttore a tal'uopo dichiara di aver già corrisposto agli aventi titolo i compensi loro dovuti per l'attività prestata ed anche in conseguenza della utilizzazione delle registrazioni da parte della e dei propri aventi causa in forza del presente atto; di ciò se ne è tenuto conto specifico nella determinazione dei compensi successivamente indicati.

4]-Il Produttore trasferisce alla Società altresì il diritto, precedentemente acquisito, di usare o riprodurre, in relazione alla utilizzazione delle registrazioni, il nome degli esecutori, dati biografici ed il fac-simile della firma autografa e le fotografie di ciascuno di essi.

5]-Il Produttore dichiara e garantisce che le registrazioni sono state riprodotte con il consenso dei titolari dei diritti d'autore sulle composizioni musicali che ne fanno oggetto e che l'utilizzazione delle registrazioni medesime da parte della Società e dei suoi aventi causa, ai sensi del presente contratto, può liberamente aver luogo col solo pagamento dei diritti fonomeccanici nella misura usuale; pagamento che si intende a carico della Società e dei suoi aventi causa. Inoltre il Produttore dichiara e garantisce che l'utilizzazione delle registrazioni, ai sensi del presente contratto, è perfettamente libera ed esente da qualsiasi altro diritto o gravame a favore di chicchessia e assicura alla Società il pacifico godimento dei diritti a lei ceduti talché la terrà sollevata ed indenne da qualsivoglia contraria pretesa di terzi. Il Produttore attesta che gli eventuali campionamenti presenti nelle registrazioni oggetto del presente contratto sono tutti autorizzati da chi di competenza. Pertanto la Società è esonerata da ogni e qualsiasi responsabilità a riguardo rimanendo ad esclusivo carico del produttore la responsabilità verso i terzi. Qualora sorgesse una disputa, in riferimento ad eventuali campionamenti contenuti nel master, il pagamento di tutte le somme dovute al Produttore sarà sospeso fino alla risoluzione della disputa tra le parti in causa. Alla risoluzione di tale disputa tutti i pagamenti dovuti saranno distribuiti come stabilito in tale risoluzione e qualsiasi costo legale incorso dalla

Società in tale disputa sarà dedotto da tali pagamenti.

6]-Tutti i diritti di cui al presente atto possono, dalla Società, essere ceduti a terzi in tutto o in parte, definitivamente o temporaneamente, per tutto il mondo o limitatamente ad uno o più Paesi. Resta altresì riservato alla <...> ed ai suoi aventi causa, il diritto di provvedere a scegliere l'accoppiamento delle registrazioni su fonogrammi prodotti dalla Società e/o da terzi.

7]-Spetta alla Società ed ai suoi aventi causa, stabilire indistintamente le modalità di sfruttamento delle registrazioni ed in particolare quelle per la loro riproduzione su fonogrammi, nonché di deciderne l'epoca di riproduzione sotto qualsiasi marchio ed etichetta, il prezzo di vendita dei fonogrammi ed altri mezzi di riproduzione, il tempo della loro messa in commercio e del loro ritiro sia temporaneo che definitivo, dal commercio stesso, nonché ogni altra modalità inerente la loro vendita, presentazione ed eventuale propaganda.

8]-Qualsiasi determinazione circa l'entità, l'epoca, il luogo, i mezzi ed ogni altra modalità della pubblicità, promozione e propaganda riguardanti le registrazioni cedute e l'artista, sarà di esclusiva competenza della A corrispettivo totale e definitivo di tutto quanto alla presente scrittura, la Società riconosce al Produttore:

a)-Euro (Euro.....) a titolo di rimborso forfettario delle spese sostenute per la realizzazione del master e per la conseguenziale cessione dello stesso;

b)-Il 25% (venticinque per cento) del prezzo base royalties per fonogrammi prodotti ed effettivamente venduti direttamente o tramite suoi aventi causa in Italia o all'estero;

c)-Il 50% (cinquanta per cento) delle somme nette effettivamente incassate dalla Società per i fonogrammi prodotti ed effettivamente venduti all'estero su licenza della Società;

d)-Il 12,5% (dodici virgola cinque per cento) del prezzo base royalties per fonogrammi prodotti in Italia e venduti all'estero su distribuzione esclusiva;

e)-Il 25% (venticinque per cento) delle somme nette effettivamente incassate dalla Società per i master venduti su licenza per uso compilation o miscelanee. Si specifica che il calcolo delle royalties sarà effettuato sulla base del cosiddetto prezzo PPD. Qualora tale prezzo subisse delle variazioni, le stesse verranno

comunicate al Produttore, ed il calcolo delle royalties dovute avverrà sulla base del nuovo prezzo così comunicato;

f)-Euro (Euro ...) a titolo di minimo garantito di vendita dei supporti fonografici, quale anticipo non rimborsabile, ma recuperabile sulle royalties maturate secondo le percentuali sopraindicate.

La percentuale qui sopra pattuita alle lettere b) e d) sarà calcolata sulla quantità totale dei fonogrammi effettivamente venduti in ciascun periodo di conto previa deduzione forfettaria del 10% (dieci per cento) delle quantità dei singoli fonogrammi venduti, così calcolati a fronte delle singole e/o speciali iniziative previste al successivo punto 9). Le medesime causali del comma precedente hanno espressamente e consensualmente limitato il conteggio delle percentuali previste alle lettere c) ed e) spettanti al produttore sul 100% (cento per cento) delle somme nette realmente incassate dalla Società.

Nel caso che un fonogramma contenente le registrazioni contenesse anche altre incisioni fonografiche non formanti oggetto del presente contratto, le stabilite percentuali saranno calcolate pro-rata numeris (cioè avendo riguardo alla proporzione rappresentata dalle registrazioni rispetto al numero complessivo delle incisioni fonografiche riprodotte sul fonogramma medesimo).

9]-Per i fonogrammi venduti in Italia o in qualsiasi altro Paese del mondo dalla Società o dai suoi aventi causa, attraverso speciali iniziative, quali a titolo veramente esemplificatorio, Record club, Selezione del Reader's Digest, vendite al pubblico effettuate attraverso edicole e/o rivenditori di giornali o riviste o pubblicazioni a stampa la Società corrisponderà al Produttore la metà delle convenute percentuali che saranno calcolate con gli stessi criteri più sopra stabiliti. Nessun compenso sarà dovuto al Produttore e in proposito fin d'ora egli manifesta ampia ed irrevocabile rinuncia per i fonogrammi destinati a gruppi musicali, esercenti di juke-box, whisky a gogo, discoteche o dancing, agli editori, alla Associazione Nazionale D.J. Il Produttore dà espressamente atto alla Società che le rinunzie ricordate in quest'art. 9) sono state accettate in considerazione della obiettiva circostanza che in particolari sfruttamenti indicati, hanno lo scopo di maggiormente diffondere le registrazioni e di attuare la pubblicità più efficace possibile in favore delle stesse.

10]-La Società invierà al Produttore entro il 31 Marzo per il semestre che scade il 31

Dicembre del precedente anno ed entro il 30 Settembre per il semestre che scade il 30 Giugno dello stesso anno il rendiconto delle somme dovute gli secondo le lettere b) e d) del precedente art. 8, delle percentuali di cui alle lettere c) ed e) del suddetto punto, sarà inviato al Produttore il rendiconto con il rendiconto immediatamente successivo alla ricezione, da parte della Società, dei rendiconti e dei relativi pagamenti, ad essa dovuti dai Produttori fonografici licenziatari. Le somme maturate a favore del Produttore saranno versate successivamente all'invio dei rendiconti, entro 30 gg. dalla presentazione della fattura emessa dal Produttore sulla base dei rendiconti medesimi. Tutti i pagamenti saranno soggetti ad I.V.A., e nel caso di persone fisiche, al lordo della ritenuta d'acconto. Dai proventi derivanti in virtù della succitata lettera c), la Società avrà, se dal caso, la facoltà di detrarre le somme necessarie per imposte, tasse e/o oneri vari eventualmente imposti dai Governi dei rispettivi Paesi nei quali i fonogrammi sono stati prodotti e/o venduti. Sulle somme dovute al Produttore, in esecuzione del presente contratto saranno operate, a suo carico, le ritenute fiscali in applicazione della legislazione vigente al momento di ogni singolo pagamento. La Società avrà la facoltà di effettuare, in occasione di ogni singolo rendiconto, una trattenuta provvisoria del 15% (quindici per cento) dell'importo netto delle somme maturate a favore del Produttore in conto degli addebiti dipendenti dalle rese dei fonogrammi con conguaglio da effettuarsi in occasione del rendiconto immediatamente successivo; il Produttore ha la facoltà di controllare presso la sede della Società almeno 30 (trenta) giorni prima della data prevista per l'ispezione. La Società concederà al delegatario del Produttore l'ispezione dei libri contabili attinenti al rapporto di cui al presente contratto. La facoltà di controllo di cui sopra potrà essere esercitata durante gli orari di lavoro della società ed i costi relativi saranno a carico del Produttore. Resta espressamente convenuto che ciascun rendiconto si terrà accettato dal Produttore, e non più soggetto a contestazione, se non verificato entro il perentorio termine di tre mesi dalla data di ricezione del medesimo.

11]-Lo pseudonimo artistico resterà di proprietà del Produttore. Il Produttore altresì, avendone titolo, con la sottoscrizione del presente accordo, concede alla Società ex art. 1331 c.c., il diritto di prima opzione sul successivo prodotto realizzato (EP e/o LP) del medesimo artista. Tale diritto dovrà essere esercitato dalla Società entro 30

gg. dal ricevimento del master in forma scritta ed, in tal caso, rimarranno valide le pattuizioni previste nella presente scrittura in ordine a compensi, rendiconti e quant'altro regoli le pattuizioni tra le parti.

12]-Il Produttore elegge il suo domicilio, ai fini della presente scrittura, nel luogo indicato in epigrafe, ove la Società potrà inviare ogni liquidazione o comunicazione ed anche notificare atti giudiziari o stragiudiziali. Il Produttore comunicherà alla Società mediante lettera Raccomandata A.R. eventuali variazioni di sede o domicilio; in difetto di tali comunicazioni la società potrà fare riferimento, agli effetti contrattuali, al recapito del contratto ovvero, in via sussidiaria al più recente recapito ad essa altrimenti noto.

13]-Qualsiasi patto che modifichi e/o integri in contenuto della presente scrittura dovrà avere, a pena di nullità, la forma scritta.

14]-Le parti si danno reciprocamente atto che le percentuali sopra pattuite assorbono ogni compenso per il Produttore e sono state forfettariamente determinate nel convenuto ammontare tenendosi particolare conto della cessione definitiva del master e del diritto di opzione.

15]-La legge regolatrice di questo contratto è la legge italiana. Per qualsiasi controversia potesse insorgere per l'interpretazione e/o l'esecuzione del presente contratto sarà esclusivamente competente il foro di ...

Ovvero

CLAUSOLA COMPROMISSORIA

Qualsiasi controversia che dovesse insorgere fra le parti in relazione al presente contratto, regolato dalla legge sostanziale italiana comprese quelle inerenti alla sua validità, interpretazione, esecuzione e risoluzione, sarà deferita alla decisione in via rituale di un Collegio Arbitrale formato da tre arbitri da nominarsi: uno per ciascuno da ciascuna delle parti ed il terzo dagli arbitri così nominati con funzione di Presidente. In ipotesi di difetto di accordo sul nome del terzo arbitro, ai sensi dell'art. 810 c.p.c., lo stesso verrà nominato dal sig. Presidente del Tribunale di Sede dell'arbitrato sarà la città di Il Collegio arbitrale deciderà, nel termine di legge, secondo diritto. Al Presidente e a ciascun componente del Collegio Arbitrale deve essere corrisposto un onorario pari ad Euro da ciascuna parte, oltre al rimborso delle spese.

Le spese saranno anticipate egualmente da ciascuna delle parti salvo il diritto per la parte vittoriosa di ripetere nei confronti della parte soccombente le somme già corrisposte.

16]Lista Allegati

- a. Copia contratto
- b. Copia Planimetria Locale.....
- c.....

Letto, confermato e sottoscritto.

Redatto in duplice originale a, il

Società

Produttore

Si approvano specificatamente, ex art. 1341, secondo comma, codice civile, le seguenti clausole:

art. 1) e 2) cessione dei diritti in via di esclusiva;

art. 7) facoltà ivi riconosciute alla Società;

art. 8) patti relativi al computo ed al pagamento delle percentuali;

art. 9) patti particolari e speciali, facoltà concesse alla Società e manifestate dal Produttore;

art. 10) rinuncia in caso di mancata contestazione dei rendiconti;

art. 12) proprietà esclusiva dello pseudonimo e opzioni della Società;

art. 15) forma particolare dei patti aggiunti;

art. 16) competenza giudiziaria.

Redatto in duplice originale a, il

Società

Produttore

CONTRATTO DI PRESTAZIONE ARTISTICA

TRA LE PARTI :

A) Sig. in nome, vece, conto e interesse del locale sito in in seguito, per comodità, chiamata la *DIREZIONE*.

B) Sig.legale rappresentante del gruppo..... con sede legale inin seguito per comodità chiamato l'*ARTISTA*.

PREMESSO

-che la Direzione, in persona di con tutti i poteri di firma ai fini della efficace sottoscrizione del presente atto, gestisce la discoteca/locale..... in virtù di contratto sottoscritto in data tra..... e

-che la Direzione intende effettuare degli spettacoli nei giorni determinati nel calendario del locale e che verranno anche stabiliti in virtù del presente contratto;

-che l'Artista ha manifestato l'intenzione di prestare la propria attività artistica a favore della Direzione;

-che la Direzione intende con il presente atto accogliere tale richiesta.

Tutto ciò premesso tra i predetti comparenti

SI CONVIENE E SI STIPULA

quanto segue :

Le premesse fanno parte integrante e sostanziale della presente scrittura e devono intendersi qui integralmente riportate e trascritte così come gli allegati inclusi nel presente contratto ed in calce elencati.

1) La DIREZIONE impegna e scrittura l'ARTISTA per n° prestazioni da effettuarsi il giorno: presso

2) Durata della prestazione: minuti da eseguirsi a scelta della DIREZIONE, fra le ore.... e le ore oppure dalle ore .../..... alle ore .../.....

3) La DIREZIONE verserà all'ARTISTA la somma di Euro a prestazione, per un totale di Euro. + IVA.

come segue: Euro...../..... alla firma del presente contratto per deposito cauzionale Euro. alla fine di ogni singola prestazione.

- 4) Formazione del gruppo:
- 5) L'ARTISTA si impegna a far pervenire n° manifesti alla DIREZIONE .
- 6) L'ARTISTA si impegna a non effettuare altre prestazioni gg. .../..... prima della data concordata, la cui distanza sia inferiore a Km. .../..... da/.....
- 7) Palco: m. X m. h. m. .../..... fonico e mixer ... monitor aste e microfoni. energia elettrica camerini.: n° provvisti di acqua fredda e calda, lavabo, specchio e corrente.
- 8) Qualora l'ARTISTA non fosse in grado di tenere lo "spettacolo" a causa di sopraggiunti impegni televisivi, radiofonici, cinematografici, di registrazione fonografica o di tournées all'estero debitamente comunicati alla DIREZIONE, il presente contratto deve intendersi consensualmente risolto; in tale eventualità l'ARTISTA si obbliga a restituire l'eventuale deposito versatogli, rimanendo, per altro, esclusa ogni pretesa da parte della DIREZIONE al risarcimento del danno o al pagamento di alcun indennizzo o altro per qualsiasi ragione, titolo o causa. E' altresì facoltà dell'ARTISTA recedere da questo contratto, senza nulla dovere ad alcun titolo o ragione alla DIREZIONE, salvo la restituzione dell'eventuale deposito, nell'ipotesi in cui, per malattia, infortunio o altro impedimento, l'ARTISTA o eventualmente anche un componente del suo gruppo non fosse in grado di adempiere agli impegni contemplati in questa scrittura; in tale ipotesi di recesso deve essere comunicato alla DIREZIONE per iscritto (lettera raccomandata o telegramma), e diviene immediatamente operante.
- 9) Nel caso in cui lo spettacolo non possa essere effettuato per maltempo e il palco sia reso inagibile a causa di condizioni tecniche o atmosferiche verificatesi precedentemente in giornata, la DIREZIONE si obbliga a corrispondere all'ARTISTA, a titolo di indennizzo la somma corrispondente all'80% dell'intero compenso pattuito.
- 10) La DIREZIONE e l'ARTISTA garantiscono di essere muniti di tutte le autorizzazioni, licenze, permessi, misure di sicurezza necessarie alla realizzazione in loco della prestazione.
- 11) L'ARTISTA riconosce all'Agenzia Teatrale una provvigione minima pari al 10% sull'importo lordo del cachet, salvo accordi diversi presi precedentemente. La stessa

dovrà percepire la sua spettanza anche in caso di riconferma o di rientrèe.

12) L'Agenzia Teatrale che avrà favorito la stipulazione di questo contratto non sarà ritenuta responsabile, in caso di contestazioni, salvo colpa sua.

13) In base all'art. 54 del D.P.R. n° 492 del 25/6/52 il presente contratto è esente da bollo e tassa di registro.

14) *Foro Competente* Per qualunque controversia derivante dal presente contratto sarà competente in via esclusiva il foro ove ha sede

Ovvero

CLAUSOLA COMPROMISSORIA

Qualsiasi controversia che dovesse insorgere fra le parti in relazione al presente contratto, regolato dalla legge sostanziale italiana comprese quelle inerenti alla sua validità, interpretazione, esecuzione e risoluzione, sarà deferita alla decisione in via rituale di un Collegio Arbitrale formato da tre arbitri da nominarsi: uno per ciascuno da ciascuna delle parti ed il terzo dagli arbitri così nominati con funzione di Presidente. In ipotesi di difetto di accordo sul nome del terzo arbitro, ai sensi dell'art. 810 c.p.c., lo stesso verrà nominato dal sig. Presidente del Tribunale di Sede dell'arbitrato sarà la città di Il Collegio arbitrale deciderà, nel termine di legge, secondo diritto. Al Presidente e a ciascun componente del Collegio Arbitrale deve essere corrisposto un onorario pari ad Euro da ciascuna parte, oltre al rimborso delle spese.

Le spese saranno anticipate egualmente da ciascuna delle parti salvo il diritto per la parte vittoriosa di ripetere nei confronti della parte soccombente le somme già corrisposte.

Letto, confermato e sottoscritto.

Redatto in duplice originale a, il

Direzione

Artista

I contraenti dichiarano di approvare quanto sopra scritto e di accettare senza riserve di sorta, dopo attenta lettura, ai sensi degli artt. 1341 e 1342 c.c., tutte le condizioni convenute.

Redatto in duplice originale a, il

Direzione

Artista

CONTRATTO DI ESECUZIONE DI SPETTACOLI MUSICALI

Con il presente contratto di esecuzione di spettacoli musicali, tra le sottoscritte parti:

-... con sede in ..., via ..., P.IVA ..., qui di seguito chiamato *Produttore*;

-..., via ..., c.f. ..., P.IVA ..., rappresentato/a ai fini del presente contratto dal Sig. ..., via ..., c.f. ..., P.IVA ..., qui di seguito chiamato *Promotore*;

PREMESSO:

-che il Produttore, in persona di con tutti i poteri di firma ai fini della efficace sottoscrizione del presente atto, ha allestito ed organizzato in esclusiva l'esibizione/concerto interpretata dal complesso musicale denominato ...;

-che il Produttore intende avvalersi della capacità professionale del Promotore, per consentire l'effettuazione dello spettacolo musicale dell'artista;

-che il Promotore, rappresentato/a ai fini del presente contratto dal Sig. ..., con tutti i poteri di firma ai fini della efficace sottoscrizione del presente atto, si obbliga a prestare la propria attività professionale consultiva ed organizzativa;

SI STIPULA E SI CONVIENE

quanto segue:

Le premesse fanno parte integrante e sostanziale della presente scrittura e devono intendersi qui integralmente riportate e trascritte così come gli allegati inclusi nel presente contratto ed in calce elencati.

ART. 1. OGGETTO DEL CONTRATTO

Il Promotore si obbliga a rendere eseguibile la rappresentazione dello spettacolo da effettuarsi a ..., il giorno ..., presso ..., con inizio tra le ore ... e le ore

Il Produttore garantisce che l'artista renderà le proprie prestazioni artistico-professionali per lo svolgimento del suddetto spettacolo.

Il Produttore garantisce che ciascuno spettacolo dell'artista non avrà durata inferiore a ... minuti consecutivi.

Il Promotore prende atto ed accetta che all'artista spetta la scelta esclusiva del repertorio e delle modalità di esecuzione e che al Produttore spetta l'accettazione del luogo prescelto dal Promotore per l'esibizione.

Il Produttore garantisce che l'artista si presenterà nel luogo concordato in tempo

utile e munito di quanto necessario per la regolare esecuzione dello spettacolo.

Il Produttore garantisce che l'artista non terrà alcun spettacolo in ritrovi o locali pubblici nel raggio di Km ... dal luogo indicato al primo comma del presente art. 1, per periodo di ... giorni consecutivi o precedenti alla data sopraindicata.

Il Promotore si impegna ad evitare che alcun altro artista si esibisca prima, durante, e dopo lo spettacolo in oggetto del presente contratto, salva espressa autorizzazione scritta del Produttore.

ART. 2. COMPENSO

A fronte delle obbligazioni assunte dal Produttore in forza del presente accordo, il Promotore si obbliga a corrispondere al produttore la somma complessiva di Euro ... (...), più IVA.

La somma sopraindicata deve essere versata con le seguenti modalità:

-Euro ... (...) oltre IVA, viene corrisposta a titolo di deposito cauzionale contestualmente alla sottoscrizione del presente contratto, ovvero entro il ...

-Euro ... (...), dovrà essere versata per contanti 30 minuti prima dell'inizio dello spettacolo.

ART. 3. CARATTERISTICHE DEL LUOGO DI LAVORO

Il Promotore si obbliga a predisporre un palco di esibizione avente: larghezza m. 12, profondità m. 10, più due alette laterali di m. 3 x 2, il tutto perfettamente in piano e con altezza da terra compresa tra il minimo di m. 1,5 e il massimo di m. 2.

Il Promotore si obbliga, inoltre, a riservare e predisporre un'area di m. 4 x 4 completamente transennata, tale da consentire la sistemazione del mixer luci, suono e voce necessari per l'effettuazione del concerto; l'area dovrà essere sistemata a circa 20 metri dal centro del palco di esibizione, di fronte allo stesso. Inoltre uno spazio adiacente o retro al palco, riservato per la sistemazione delle autovetture dell'artista.

Il palco e le aree di cui sopra, debbono essere disponibili già dalle ore 10 antimeridiane del giorno di svolgimento del concerto, rigorosamente liberi di cose o persone. Il palco dovrà essere completo di permesso d'agibilità delle autorità competenti, transennato e con luci di emergenza (minimo 2.000 Watt) per carico notturno.

Il Promotore si obbliga a fornire 80 Kw a 320 V di energia elettrica trifase più neutro e

messa a terra nella parte posteriore e centrale del palco, il tutto con morsetteria e interruttore salvavita a norme ENPI. Nel caso la fornitura di energia elettrica derivasse da un generatore di corrente, sarà necessaria un'ulteriore fornitura con allacciamento Enel di 20 Kw per emergenza.

In ogni caso il Promotore si obbliga, a proprie esclusive spese, a mettere e tenere a disposizione dei tecnici al seguito un elettricista a conoscenza degli impianti elettrici del luogo di effettuazione dello spettacolo dal momento dell'arrivo dei tecnici del service, fino alla fine del concerto.

ART. 4 CARICO E SCARICO

Il Promotore si obbliga, a proprie spese, se gli automezzi con le strutture sceniche e gli strumenti dell'artista non possono arrivare al palco, a fornire almeno ... facchini per il trasbordo del materiale dal camion al palco e viceversa, prima dello spettacolo e alla fine dello stesso: in caso di dislivelli, se necessario, il Promotore dovrà fornire anche muletti; in caso di distanze superiori ai 100 metri, sarà necessario – a spese del Promotore – far ritrovare n. 2. camioncini o motofurgoni con autisti per il trasbordo delle attrezzature.

ART. 5 MISURE DI SICUREZZA

Il Promotore si obbliga a fare tutto quanto possibile affinché nel luogo ove si svolge il concerto siano adottate le più opportune misure atte ad assicurare l'incolumità dell'artista e la protezione degli impianti e delle strumentazioni. A tale fine il promotore si obbliga a predisporre un adeguato servizio d'ordine e di transennature necessarie al fine di prevenire ed impedire l'accesso del pubblico nello spazio riservato al palco di esibizione, delle strutture laterali, dei palchetti, dei camerini, dell'area per gli autoveicoli, se non espressamente a ciò autorizzate dalla produzione. Tutte le indicate misure di sicurezza devono essere approvate dalla produzione o da un suo rappresentante o incaricato a loro insindacabile giudizio.

ART. 6. CAMERINI

Il Produttore si obbliga a mettere e mantenere a disposizione della produzione n. ... camerini con capacità ricettiva e dotati di tavoli e sedie per 6 persone ciascuno, provvisti inoltre di servizi, specchi, lavabi e energia elettrica. Tali camerini debbono essere forniti di serrature le cui chiavi devono essere consegnate al produttore, al suo rappresentante o incaricato. In caso di effettuazione dello spettacolo all'aperto, o

qualora i camerini siano inagibili oppure distanti dal palco di esibizione, il Promotore si obbliga a proprie spese a mettere a disposizione dietro il palco una roulotte o camper adeguatamente attrezzati e dotati di servizi igienici funzionanti.

ART. 7. DIVIETO DI REGISTRAZIONI

È diritto del Produttore fare registrare il concerto; in tal caso il Promotore non potrà pretendere alcuna contropartita, né apporre alcun divieto.

Il concerto non può essere filmato, registrato né riprodotto da chicchessia, neppure parzialmente per nessuna ragione, scopo o motivo. Pertanto il Promotore si obbliga a fare quanto in suo potere al fine di non consentire l'accesso al luogo di svolgimento del concerto, a persone (compresi i propri collaboratori o dipendenti o organizzatori) munite di registratori, apparecchi per videotapes o di qualsiasi altro apparecchio, e/o strumento analogo, idoneo alla incisione, registrazione analogica o digitale, riproduzione del suono, della voce o dell'immagine.

Il Promotore, quindi, è tenuto al risarcimento di tutti i danni che il Produttore dovesse eventualmente subire in conseguenza delle soprammenzionate incisioni, registrazioni o riproduzioni del concerto o parte di esso.

ART. 8. RECESSO PER IMPEDIMENTI DELL'ARTISTA

Qualora l'artista non fosse in grado di tenere il concerto pattuito a causa di sopraggiunti impegni televisivi, radiofonici, cinematografici, di registrazione fonografica o di tournèes all'estero debitamente comunicati al Promotore, il presente contratto deve intendersi consensualmente risolto: in tale eventualità, che non viene considerata inadempimento, il Produttore si obbliga a restituire il deposito cauzionale versatogli, rimanendo peraltro esclusa ogni pretesa da parte del Promotore al risarcimento del danno o al pagamento di alcun indennizzo o altro per qualsiasi ragione, titolo o causa.

È altresì facoltà del Produttore recedere da questo contratto, senza nulla dovere ad alcun titolo o ragione al Promotore, salva la restituzione del deposito cauzionale nell'ipotesi in cui, per malattia, infortunio, o altro impedimento l'artista – o eventualmente anche un componente del suo gruppo – non fosse in grado di adempiere gli impegni contemplati in questa scrittura: in tale ipotesi la risoluzione deve essere comunicata al Promotore per iscritto (lettera raccomandata o telegramma) e diviene immediatamente operante.

ART. 9. MANCATA EFFETTUAZIONE O SOSPENSIONE DELLO SPETTACOLO

Nel caso in cui il concerto non possa essere effettuato a causa del maltempo, il Promotore si obbliga a corrispondere al Produttore a titolo di indennizzo per lo spettacolo non eseguito la somma corrispondente alla metà dell'intero compenso pattuito al primo comma del precedente art. 2.

Se lo spettacolo è iniziato e deve essere interrotto anche dopo pochi minuti a causa di pioggia o altro, il Promotore è tenuto a versare al produttore l'intero compenso pattuito al primo comma del precedente art. 2.

Resta tuttavia inteso che il concerto non effettuato a mente del capoverso precedente potrà esser tenuto, con il consenso delle parti, nel medesimo luogo, entro il termine della tournèe in atto, con l'obbligo del Promotore di corrispondere al Produttore l'intero compenso previsto al primo comma del precedente art. 2 per lo spettacolo così recuperato e senza diritto da parte del Promotore a ripetere l'indennizzo indicato al comma precedente. Qualora la mancata effettuazione del concerto sia dovuta a cause di forza maggiore o comunque non addebitabili a responsabilità di una delle parti, il Promotore è obbligato a corrispondere al Produttore a titolo di indennizzo la somma pari alla metà dell'intero compenso pattuito al primo comma del precedente art. 2. Rimane convenuto che il concerto non effettuato a mente del capoverso precedente potrà esser tenuto nel medesimo luogo, con il consenso delle parti, entro il tour in atto, con l'obbligo del Promotore di corrispondere al Produttore l'intero compenso previsto al primo comma del precedente art. 2 per il concerto in tal modo recuperato.

ART. 10. RISOLUZIONE DI DIRITTO DEL CONTRATTO

Il presente contratto potrà esser risolto di diritto senza necessità di intestazione di mora o di pronunciamento del Magistrato, nelle seguenti tassative ipotesi:

A) Per fatto e colpa del Produttore qualora l'artista abbia violato l'obbligo di esclusiva pattuito all'ultimo comma dell'art. 1, a condizione che il Promotore abbia contestato al Produttore tale inadempimento per iscritto entro il termine perentorio di ventiquattro ore dal verificarsi di detto inadempimento.

B) Per fatto e colpa del Promotore qualora:

-il Promotore non assicuri l'effettuazione del concerto come previsto dall'art. 1 del contratto;

- il Promotore non provveda al pagamento di parte o di tutti i compensi pattuiti;
- non siano rispettate tutte le condizioni tecniche con modalità e termini indicati negli artt. 3, 4, 6;
- non siano rispettate le misure di sicurezza indicate nell'art. 5;
- il Promotore violi le obbligazioni da esso assunte a mente dei successivi artt. 15 e 16;
- il Promotore non adempia al successivo art. 14.

C) per fatto e colpa del Produttore qualora:

- il Produttore non provveda al pagamento del compenso pattuito all'art. 2 e nei termini in esso previsti;
- non siano rispettate tutte le condizioni tecniche di cui all'art. 3;
- non siano rispettate tutte le opportune misure di sicurezza indicate nell'art. 4;
- il Produttore violi le obbligazioni da esso assunte negli art. 5, 7 e 8, nonché nell'art. 9;
- il Produttore non adempia alle obbligazioni previste ai successivi art. 13 e 15.

Resta comunque convenuto che, verificandosi le ipotesi previste nel presente art. 10, la parte inadempiente è obbligata al pagamento a favore dell'altra parte della somma pari all'intero compenso previsto al primo comma dell'art. 2 a titolo di penale, con espressa rinuncia a far valere gli eventuali maggiori danni.

ART. 11. OBBLIGO DI RESTITUZIONE DI COPIA SOTTOSCRITTA DEL CONTRATTO

Il Promotore si obbliga a far tenere alla produzione un esemplare del presente contratto debitamente sottoscritto entro il perentorio termine di 15 (quindici) giorni dalla data apposta in calce allo stesso. In caso contrario il contratto sarà da ritenersi nullo.

ART. 12. CORREZIONI – MODIFICAZIONI

È espressamente esclusa ed assolutamente non valida ogni modificazione o correzione dei patti contenuti nella presente scrittura.

ART. 13. AUTORIZZAZIONI PER IL CONCERTO

Il Produttore e il Promotore garantiscono di essere muniti di tutte le autorizzazioni necessarie per la effettuazione del concerto. A tale riguardo ciascuna parte si obbliga a tenere l'altra sollevata ed indenne da ogni onere e responsabilità patrimoniale che dovesse derivare in conseguenza dalla non veridicità di quanto assicurato al comma precedente.

Il Promotore ha l'obbligo di chiedere alle Autorità competenti tutte le autorizzazioni

ed agibilità.

ART. 14. PERMESSI DI CIRCOLAZIONE AUTOVEICOLI

Il Promotore si impegna ad inoltrare alle competenti autorità la domanda – fornita dal Produttore – per l'ottenimento del permesso di circolazione per gli autoveicoli nei giorni ed orari vietati; il permesso sarà consegnato il giorno dello spettacolo. Se l'autorità competente nega i permessi di circolazione agli automezzi del "service" ed il concerto non può svolgersi, il caso sarà considerato "causa di forza maggiore".

Se l'artista dovrà esibirsi il giorno successivo, il Promotore si impegna ad inoltrare alle competenti autorità la richiesta di circolazione, per gli automezzi del "service", per il trasferimento alla località successiva.

ART. 15. PUBBLICITÀ

Il Promotore ha la facoltà di utilizzare il nome e/o lo pseudonimo dell'artista esclusivamente per la propaganda del concerto. A tal fine il Promotore si impegna a predisporre un'adeguata pubblicità al concerto per il periodo di tempo di almeno sette giorni precedenti la data del concerto medesimo.

Il Produttore, da parte sua, si impegna a far pervenire al Promotore almeno 25 giorni precedenti la data di effettuazione del concerto n. 100 manifesti e/o cartelloni pubblicitari che devono essere affissi a cura e spese del Promotore nel luogo dove viene tenuto il concerto e nelle vicinanze.

Il Promotore si obbliga inoltre, nel modo più ampio ed incondizionato, a che la presenza, o il nome, o lo pseudonimo, o la figura dell'artista non siano utilizzati, neppure indirettamente, per forme e/o modi di pubblicità audiovisiva, fotografica, cinematografica o di qualsiasi altro genere, forma o modo.

ART. 16. RESPONSABILITÀ PER AFFISSIONI ABUSIVE

Il Produttore è sin d'ora sollevato da qualsiasi responsabilità (d'ogni tipo e natura), anche e soprattutto economica, qualora il promotore decida di affiggere o permetta siano affissi abusivamente i manifesti pubblicitari dello spettacolo. Sarà a carico esclusivo del Promotore ogni responsabilità (penale, civili, amministrativa), onere e/o multa che vengano addebitati al Produttore o all'artista o alla sua società.

ART. 17. COMPETENZA GIUDIZIARIA

Per qualunque controversia derivante dal presente contratto sarà competente in via

esclusiva il foro ove ha sede

Ovvero

CLAUSOLA COMPROMISSORIA

Qualsiasi controversia che dovesse insorgere fra le parti in relazione al presente contratto, regolato dalla legge sostanziale italiana comprese quelle inerenti alla sua validità, interpretazione, esecuzione e risoluzione, sarà deferita alla decisione in via rituale di un Collegio Arbitrale formato da tre arbitri da nominarsi: uno per ciascuno da ciascuna delle parti ed il terzo dagli arbitri così nominati con funzione di Presidente. In ipotesi di difetto di accordo sul nome del terzo arbitro, ai sensi dell'art. 810 c.p.c., lo stesso verrà nominato dal sig. Presidente del Tribunale di Sede dell'arbitrato sarà la città di Il Collegio arbitrale deciderà, nel termine di legge, secondo diritto. Al Presidente e a ciascun componente del Collegio Arbitrale deve essere corrisposto un onorario pari ad Euro da ciascuna parte, oltre al rimborso delle spese.

Le spese saranno anticipate egualmente da ciascuna delle parti salvo il diritto per la parte vittoriosa di ripetere nei confronti della parte soccombente le somme già corrisposte.

ART. 18. LEGGE REGOLATRICE DEL CONTRATTO

La legge regolatrice di questo contratto è quella italiana.

ART. 19. BIGLIETTI OMAGGIO

I biglietti omaggio o tessere dovranno essere rilasciati in accordo con il Promotore. Rappresentanti del Promotore dovranno avere la possibilità di controllo e di essere presenti alle porte ed alla biglietteria e ad accedere alla documentazione S.I.A.E. nel giorno dello spettacolo. Tutte le matrici e i biglietti invenduti dovranno essere riservati alla S.I.A.E. dopo lo spettacolo per permettere ad un rappresentante del promotore ogni possibile controllo. Nell'eventualità che vi fossero biglietti contraffatti, il Produttore sarà responsabile di tali biglietti ed in nessun modo al promotore deriverà una perdita in termini economici.

ART.20. CATERING

Il Promotore si impegna a proprie spese, a far trovare nei camerini o sul palco ... bottiglie di acqua minerale, ... bibite, ... bottiglie di acqua minerale e ... bibite all'arrivo dei tecnici.

ART. 21. ULTERIORI CONDIZIONI PARTICOLARI

...

ART. 22. CESSIONE DEL CONTRATTO

Il Produttore che volesse cedere a terzi il diritto acquisito con la presente scrittura privata di fare eseguire lo spettacolo, dovrà ottenere il consenso scritto del Promotore. Resta inteso che in caso di cessione a terzi, accettata dal Promotore, i compensi specificati all'art. 2 non potranno essere maggiorati oltre il 10%; in caso contrario il Promotore avrà diritto di risolvere la scrittura privata con effetto immediato, salvo il diritto a trattenere l'anticipo versato. La presente scrittura privata non può essere ceduta più di una volta.

ART. 23. REGISTRAZIONE

La registrazione del contratto verrà eseguita da ... La relativa spesa per imposta di registro e bolli sarà ripartita fra le parti come segue ...

ART. 24. Lista Allegati

- a. Copia contratto
- b. Copia Planimetria Locale.....
- c.....

Letto, confermato e sottoscritto.

Redatto in duplice originale a, il

Produttore

Promotore

Ai sensi e per gli effetti degli artt. 1341 e 1342 c.c. ed in quanto occorra, le parti danno specifica approvazione delle clausole contrattuali: Art. 4 scarico e carico; Art. 5 misure di sicurezza; Art. 7 divieto di registrazione; Art. 8 recesso per impedimenti dell'artista; Art. 9 mancata effettuazione e sospensione dello spettacolo; Art. 10 risoluzione di diritto del contratto; Art. 11 obbligo di restituzione copia sottoscritta del contratto; Art. 15 pubblicità; Art. 16 responsabilità per affissioni abusive; Art. 17 competenza giudiziaria; Art. 18 legge regolatrice del contratto; Art. 20 catering; Art. 21 ulteriori condizioni particolari; Art. 22 cessione del contratto; Art. 23 registrazione.

Redatto in duplice originale a, il

Produttore

Promotore

CONTRATTO DI EDIZIONE

Con la presente scrittura in duplice originale con ogni effetto di legge tra:
il Sig., nato a, il, residente a, via, c.f., di qui in avanti
chiamato "l'Autore", che determina, ai fini del presente contratto il suo domicilio
eletto nella città sede della casa editrice,

e

la casa editrice , con sede in, via, c.f., di qui in avanti chiamata
"l'Editore", in persona del suo legale rappresentante Sig.

PREMESSO

- che l'Autore ha intenzione di pubblicare l'opera intitolata di cui è l'ideatore;
- che l'Autore garantisce la paternità dell'opera predetta;
- che l'Editore, in persona di con tutti i poteri di firma ai fini della efficace
sottoscrizione del presente atto, ha manifestato l'intenzione di accogliere la
predetta richiesta

Tutto ciò premesso

SI CONVIENE E SI STIPULA

quanto segue:

Le premesse fanno parte integrante e sostanziale della presente scrittura e devono
intendersi qui integralmente riportate e trascritte così come gli allegati inclusi nel
presente contratto ed in calce elencati.

1. Contratto di edizione per edizione

L'autore agendo per sè, eredi ed aventi causa a qualsiasi titolo, concede all'editore
il diritto esclusivo di pubblicare per la stampa e vendere per il periodo di dalla
consegna completa della copia del manoscritto o del dattiloscritto n. edizioni
dell'opera intitolata, di qui in avanti chiamata l'opera. Il numero massimo di
esemplari per edizioni è di

Dopo aver effettuato la prima edizione l'editore ha la facoltà insindacabile di valersi
a sua scelta di una delle altre ipotesi che qui si prospettano circa il numero delle
restanti edizioni e circa il corrispondente numero degli esemplari:

n. edizioni, con un massimo di esemplari ed un minimo di

n. edizioni, con un massimo di esemplari ed un minimo di

L'editore è libero di distribuire le edizioni nel numero di ristampe che stimi conveniente.

ovvero:

1. Contratto di edizione a termine

L'Autore agendo per sé, eredi ed aventi causa a qualsiasi titolo, concede all'Editore il diritto di pubblicare per la stampa e vendere entro anni dalla consegna della copia del manoscritto, il numero delle edizioni che stimi necessarie dell'opera intitolata, di qui in avanti chiamata l'opera. Il numero minimo di esemplari per edizione è di

L'editore è libero di distribuire le edizioni nel numero di ristampe che stimi conveniente.

2. Diritto di opzione

L'Autore concede all'editore un diritto di opzione per le sue future opere, opzione che avrà la durata di anni dalla data del presente contratto.

3. Trasferimento dei diritti

L'Editore ha il diritto di trasferire ad altri i diritti acquistati per la pubblicazione delle edizioni e ristampe previste nel presente contratto.

4. Pacifico godimento dei diritti

L'Autore dichiara di essere l'unico autore ed esclusivo proprietario dell'opera e di avere tutte le facoltà necessarie a stipulare il presente contratto. L'Autore garantisce, per tutta la durata del contratto, il pacifico godimento dei diritti ceduti, ivi compreso quello relativo al titolo dell'opera, e assicura che la pubblicazione dell'opera non violerà, né in tutto, né in parte, diritti di terzi, facendo salvo l'Editore da tutti i danni e spese che potessero provenirgli.

In particolare l'Autore non potrà pubblicare o far pubblicare né in proprio, né in collaborazione con altri, né sotto anonimo, né pseudonimo, altra opera che per la sua natura possa fare diretta concorrenza a quella di cui al presente contratto.

L'Autore si impegna a porre l'Editore in condizione di assolvere speditamente, sia in Italia che all'estero, alle modalità che l'Editore riterrà opportune per ottenere il riconoscimento dei diritti d'autore, o per rafforzarne la difesa.

Le spese per il deposito e per la registrazione, a termine dell'art. 105 della legge

italiana sul diritto d'autore, e a termine delle disposizioni vigenti in altri Stati, saranno divise a metà tra l'Autore e l'Editore, esclusa ogni responsabilità di entrambi le parti per il mancato adempimento delle relative formalità.

5. Consegna dell'opera

L'Autore dichiara che l'opera conterà di circa pagine di testo manoscritto (o dattiloscritto) di formato normale.

L'Autore si impegna a consegnare copia definitiva del manoscritto (o dattiloscritto), completo e pronto per la stampa, entro il termine di da oggi: se la consegna non avverrà entro la data fissata, l'Editore non sarà obbligato a rispettare il termine di pubblicazione previsto. Se entro tre mesi dal ricevimento della diffida scritta dall'Editore all'Autore o ai suoi rappresentanti, la consegna non sarà ancora avvenuta, l'Editore avrà la facoltà di considerare sciolto il contratto e di recuperare tutte le somme che fossero state versate come anticipo all'Autore, in base al seguente contratto.

L'Autore si impegna a fornire prontamente e a proprie spese, le fotografie, i disegni, le carte e gli indici necessari per il completamento del manoscritto (o dattiloscritto); ma se l'Autore ometterà di fornirli, l'Editore avrà il diritto di procurarsi dette fotografie, disegni, carte ed indici e di dedurne il costo dalle somme che matureranno a favore dell'Autore a termini del presente contratto.

Poiché il manoscritto (o dattiloscritto) non viene consegnato in originale, in caso di perdita o distruzione, l'Editore sarà tenuto a rimborsare all'Autore solamente il costo materiale della nuova copia. La copia del manoscritto (o dattiloscritto) rimane in proprietà dell'Editore.

6. Correzioni delle bozze e modificazioni

L'Autore si impegna a correggere e prontamente restituire le bozze di stampa dell'opera. L'Autore ha diritto, a sua richiesta, ad una seconda revisione delle bozze. Se l'Autore ometterà di restituire le prime o le seconde bozze entro il termine di l'Editore avrà diritto di presentare l'opera nelle condizioni in cui è stata presentata dall'Autore ed accettata dall'Editore, ritenendosi bastanti l'ordinaria revisione editoriale e la normale correzione di bozze effettuata a cura dell'Editore.

L'Autore si impegna a pagare per contanti – o a scelta dell'Editore – mediante trattenuta sulle somme che maturano a suo favore in base al presente contratto, il

corso delle eventuali modificazioni da apportarsi ai sensi dell'art. 129 della legge, su richiesta del medesimo Autore, nonché il costo delle modificazioni provenienti da errori di stampa da attribuire all'Autore, sempre che detti costi eccedano il% del costo della composizione, e purché un resoconto di questi oneri sia inviato all'Autore entro 30 giorni dopo il ricevimento della fattura del tipografo o la compilazione del conto di costo della tipografia editoriale, e a condizione che le bozze corrette siano sottoposte al controllo dell'Autore, se egli ne ha fatto richiesta. La richiesta dell'Autore relativa al controllo delle bozze deve essere presentata entro 30 giorni dopo il ricevimento del resoconto dei predetti oneri.

7. Formula e termine della pubblicazione

L'Editore si impegna a pubblicare l'opera entro dalla data di ricevimento della copia definitiva del manoscritto, o delle fotografie, disegni, carte ed indici, previsti dal n. 5.

Il termine sarà però prolungato di un periodo di tempo corrispondente ai ritardi derivanti da forza maggiore, o per omessa o ritardata restituzione delle bozze da parte dell'Autore.

All'Editore è riservata la scelta del tipo di edizione (carta, caratteri, ecc...), nonché la fissazione o modificazione del prezzo di copertina. Il titolo dell'opera può essere numerato solo col consenso delle parti.

8. Formula di partecipazione a percentuale o a diritto fisso per copia venduta

L'Editore si impegna a pagare all'Autore o ai suoi mandatari, ai suoi eredi o aventi causa, una percentuale del% sul prezzo di copertina di ogni copia venduta (oppure un diritto di euro per ogni copia venduta).

La sopraddetta percentuale del% sarà in ogni caso calcolata sul prezzo di copertina della copia in brossura.

Ovvero:

Formula di compenso a stralcio

L'Editore si impegna a pagare all'Autore, ai suoi mandatari, ai suoi eredi o aventi causa, quale compenso globale per la cessione, la somma a stralcio di euro, che sarà versata entro

9. Anticipo

L'Editore corrisponderà l'anticipo totale di euro, che sarà pagato Tale

anticipo sarà scontato da quanto sia di spettanza dell'Autore.

10. Modificazione della compartecipazione

Allo scopo di porre l'Editore in condizioni di mantenere l'opera in stampa o in diffusione il più a lungo possibile la percentuale (oppure la somma per ogni copia venduta) spettante all'Autore in base al punto 8. sarà ridotta a a partire dalla copia venduta.

Nel caso dell'Editore allestisca un'edizione a carattere popolare dell'opera, la percentuale (oppure la somma per ogni copia venduta) stabilita dal punto 8. rimane modificata in limitatamente alla suddetta edizione di lusso.

11. Vendita delle copie dopo la scadenza del contratto a partecipazione

L'Editore ha la facoltà di continuare dopo la scadenza del contratto per un periodo di tempo non superiore a lo spaccio delle copie stampate prima della scadenza corrispondendo all'autore il compenso in base alla partecipazione pattuita a termine del presente contratto.

Oppure: Vendita delle copie dopo la scadenza del contratto a stralcio

L'Editore ha la facoltà di continuare, dopo la scadenza del contratto, per un periodo di tempo non superiore a lo spaccio delle copie stampate prima della scadenza, corrispondendo all'Autore un compenso esattamente proporzionale a quello originario e riferito al numero delle copie vendute durante il periodo della durata del contratto a stralcio.

12. Rendiconti

I rendiconti per i pagamenti delle spettanze saranno presentati all'Autore entro il mese d'aprile di ogni anno, chiusi il 31 dicembre precedente.

Resterà a carico dell'Autore l'importo di qualsiasi tributo afferente alle sue spettanze.

13. Ripartizione dei proventi derivati da altre utilizzazioni

L'Editore avrà i seguenti diritti esclusivi, nei riguardi dei quali l'Editore solamente potrà concludere i necessari accordi, sia nel suo interesse che nell'interesse dell'Autore.

La divisione degli utili netti derivanti dalla cessazione o da altro esercizio di questi diritti avverrà nel modo seguente:

a) per la pubblicazione di parti separate, o nell'intera opera, in due o più puntate su riviste o giornali anteriormente alla prima pubblicazione in volume% all'Autore e% all'Editore;

b) per la pubblicazione di parti riassunte dell'opera dopo la pubblicazione in volume, in uno o più numeri della rivista o di un giornale; per la pubblicazione in dispense o a puntate successive alla pubblicazione in volume; per la pubblicazione di riduzioni, estratti, riassunti o singole parti dell'opera, in antologie o altri volumi; per la lettura in pubblico:% all'Autore e% all'Editore;

c) per i diritti cinematografici, teatrali, per esecuzioni alla radio o televisione, per le riproduzioni sonore e le incisioni fotografiche:% all'Autore e% all'Editore;

d) per la concessione del diritto di traduzione:% all'Autore e% all'Editore.

Per quanto riguarda i diritti di traduzione l'Autore con apposita dichiarazione di pari data del presente contratto rende noti all'Editore gli eventuali accordi fatti per una parziale o totale pubblicazione in altra lingua.

14. Gratuita pubblicazione di scelte dell'opera

L'Editore può pubblicare o permettere ad altri di pubblicare, senza alcun suo onere verso l'Autore, brevi scelte dell'opera, ritenute opportune nell'interesse della diffusione.

15. Contrassegno

Nei casi e nelle modalità previste dalla legge sul diritto d'autore e dal relativo regolamento, e cioè allorché si tratti di compenso a compartecipazione, si procederà all'applicazione del contrassegno. In ogni caso le spese per il contrassegno fanno carico all'Autore

16. Copie gratuite

L'Autore riceverà dall'Editore n. copie gratuite ed avrà diritto allo sconto librario su quelle che intendesse acquistare successivamente. L'Editore potrà inviare in omaggio altre copie gratuite, per servizio stampa, o comunque per promuovere la diffusione (le quali non potranno superare il% della tiratura).

17. Edizioni successive

Se il presente contratto prevede più edizioni, l'Editore avviserà l'Autore dell'epoca presumibile dell'esaurimento dell'edizione in corso entro un congruo termine prima dell'epoca stessa e contemporaneamente dichiarerà all'autore se intende o meno procedere ad una nuova edizione.

Se l'Editore dichiara di voler procedere ad una nuova edizione, l'Autore è tenuto a far conoscere nel termine di 30 giorni dal ricevimento della dichiarazione se intende

o meno valersi delle facoltà di apportare modificazioni all'opera, ai sensi dell'art. 129 della legge.

Qualora il presente contratto sia basato sulla formula della partecipazione, il compenso di cui ai punti 8) e 10) si intende comprensivo anche del compenso per gli aggiornamenti. In caso contrario spetterà all'Autore un compenso proporzionale all'entità dell'aggiornamento, e alla somma stralcio percepita per la presente cessione. L'Autore in sede d'aggiornamento dovrà tener presente la necessità dell'Editore di distruggere la minor quantità possibile di materiale.

Se la natura dell'opera esige che essa sia aggiornata e l'Autore rifiuti di aggiornarla, l'Editore può farla aggiornare da altri, avendo cura, della nuova edizione, di segnalare e distinguere l'opera dell'aggiornatore.

Se l'Editore ha dichiarato di rinunciare ad una nuova edizione, il contratto si intende risolto. L'Autore dichiara sin d'ora di rinunciare ad ogni pretesa di indennizzo per la mancata edizione.

18. Vendita sottoprezzo o al macero

Qualora, trascorsi due anni dalla data della prima pubblicazione, l'Editore giudicherà l'opera difficilmente smerciabile, previa comunicazione all'Autore, potrà vendere l'opera a prezzi di rimanenza, cioè con lo sconto del 70% o più sul prezzo di copertina. L'Editore dovrà darne previa comunicazione all'Autore e questo avrà la facoltà di rilevare gli esemplari a prezzo di rimanenza, depurato, nel solo caso che il presente contratto si basi sulla formula di compenso a partecipazione, della percentuale indicata nel comma successivo.

Ove ciò non avvenga, e sempre che il seguente contratto si basi sulla formula del compenso a partecipazione, l'Autore riceverà sul ricavo di ogni copia venduta a prezzi di rimanenza un compenso esattamente proporzionale alla partecipazione fissata al punto 8. Qualora l'opera non risulti vendibile, l'Editore potrà inviarla al macero dopo averne tuttavia preventivamente offerto a tal prezzo il rilievo all'Autore. Il ricavo del macero è esente da spettanze dell'Autore.

Tanto nel caso di vendita sottoprezzo, quanto nel caso di vendita al macero, il contratto si intende risolto.

19. Trasferimento delle pattuizioni con terzi

Nei casi di risoluzione del presente contratto previsti ai punti 17. e 18., ogni

pattuizione fatta dall'Editore con terzi in armonia alle norme del presente contratto, e non abbia ancora avuto termine al momento della risoluzione - se l'Autore lo richiede - sarà a lui immediatamente trasferita a condizione che egli assuma gli impegni previsti dalla detta pattuizione.

20. Registrazione del contratto

Le spese della registrazione del presente contratto saranno divise a metà fra le parti, qualunque sia la parte che provvederà all'adempimento.

21. Foro competente

Per qualunque controversia derivante dal presente contratto sarà competente in via esclusiva il foro ove ha sede

Ovvero

CLAUSOLA COMPROMISSORIA

Qualsiasi controversia che dovesse insorgere fra le parti in relazione al presente contratto, regolato dalla legge sostanziale italiana comprese quelle inerenti alla sua validità, interpretazione, esecuzione e risoluzione, sarà deferita alla decisione in via rituale di un Collegio Arbitrale formato da tre arbitri da nominarsi: uno per ciascuno da ciascuna delle parti ed il terzo dagli arbitri così nominati con funzione di Presidente. In ipotesi di difetto di accordo sul nome del terzo arbitro, ai sensi dell'art. 810 c.p.c., lo stesso verrà nominato dal sig. Presidente del Tribunale di Sede dell'arbitrato sarà la città di Il Collegio arbitrale deciderà, nel termine di legge, secondo diritto. Al Presidente e a ciascun componente del Collegio Arbitrale deve essere corrisposto un onorario pari ad Euro ... da ciascuna parte, oltre al rimborso delle spese.

Le spese saranno anticipate egualmente da ciascuna delle parti salvo il diritto per la parte vittoriosa di ripetere nei confronti della parte soccombente le somme già corrisposte.

21. Lista Allegati

- a. Copia contratto
- b. Copia Planimetria Locale.....
- c.....

Redatto in duplice originale a, il

Letto, confermato e sottoscritto.

Autore

Editore

Ai sensi degli articoli 1341 e 1342 del codice civile, le parti dichiarano di approvare specificamente, dopo attenta lettura, le clausole:

- n. 2 – diritto di opzione;
- n. 3 – trasferimento dei diritti;
- n. 4 – pacifico gradimento dei diritti;
- n. 5 – consegna dell'opera;
- n. 11 – vendita delle copie dopo la scadenza del contratto;
- n. 14 – gratuita pubblicazione di scelte dell'opera;
- n. 17 – edizioni successive;
- n. 18 – vendita sottoprezzo o al macero;
- n. 19 – trasferimento delle pattuizioni con i terzi.

Redatto in duplice originale a, il

Autore

Editore

CESSIONE TEMPORANEA DI DIRITTO DI AUTORE

Con la presente scrittura privata, da valersi ad ogni effetto di legge, viene stipulato il presente contratto di cessione temporanea dei diritti di autore tra le seguenti parti:

- sig. ..., nato a ..., il ..., residente in ..., via ..., c.f. ..., da una parte;
- sig. ..., nato a ..., il ..., residente in ..., via ..., c.f. ..., dall'altra parte;

PREMESSO

- che il sig. ... è l'autore del libro edito da ... nel ...;
 - che il sig. ... dichiara di essere l'esclusivo titolare dei diritti di utilizzazione economica della suddetta opera dell'ingegno;
 - che tra le parti è intervenuto un accordo verbale avente per oggetto la cessione temporanea e per un periodo temporale ben definito, dei diritti di riproduzione e/o elaborazione e di commercializzazione di parti dell'opera di cui è autore il sig. ...;
 - che le parti, in ottemperanza all'art. 107 della L. 22 aprile 1941 n. 633, intendono riprodurre ora e per iscritto il contenuto dell'accordo verbale a suo tempo intercorso;
- Tutto ciò premesso

si conviene e si stipula

quanto segue:

Premessa

1. Le premesse fanno parte integrante e sostanziale della presente scrittura e devono intendersi qui integralmente riportate e trascritte così come gli allegati inclusi nel presente contratto ed in calce elencati.

2. Oggetto

Ai sensi dell'art. 2581 c.c. e dell'art. 107 e segg. L. 22 aprile 1941 n. 633, il sig. ... dichiara di cedere temporaneamente, come in effetti cede sino al ..., alcuni diritti di utilizzazione economica della sua opera ..., edita da ...

Detti diritti, in ogni caso ceduti nei limiti della L. 22 aprile 1941 n. 633 e successivi aggiornamenti, vengono infra indicati unitamente ai modi e alle forme del loro esercizio:

a) diritto di riprodurre e/o elaborare parti del contenuto dell'opera ... nel volume

..., che il sig. ... ha pubblicato con la casa editrice ... nel ...;

b) diritto di distribuzione avente per oggetto la messa in commercio o comunque a disposizione del pubblico delle parti riprodotte e/o elaborate omettendo l'indicazione della paternità delle stesse;

c) detti diritti di riproduzione e/o elaborazione e di commercializzazione, si intendono ceduti dall'autore limitatamente ed esclusivamente per quanto concerne la prima edizione del volume ... ut supra.

3. Durata

La cessione dei diritti di cui al punto 2), nelle forme e nei modi riportati nel presente contratto, si intende limitata al ... e con esclusivo riferimento alla commercializzazione della sopraindicata prima edizione del volume ..., commercializzazione che, in ogni caso, non dovrà superare gli anni ... (...) a decorrere da ..., data di stampa del volume stesso.

4. Esclusiva

I diritti di utilizzazione economica di cui al punto 2) si intendono ceduti in esclusiva al sig. ... limitatamente al periodo di cui al punto 3) e con esclusivo riferimento alla commercializzazione del volume ... prima edizione ut supra.

Il rispetto del termine di cui al punto 3) è da intendersi presupposto essenziale del consenso prestato dalle parti. Di conseguenza, allo spirare dello stesso termine, il ... tornerà nella piena disponibilità di tutti i diritti di utilizzazione economica oggetto di cessione nel presente contratto, senza vincolo alcuno e con riserva del loro utilizzo futuro anche per eventuali nuove edizioni del volume di cui egli è o sarà autore.

Si intende che il sig. ..., allo scadere del termine di cui al punto 3), riacquisterà il pieno potere di disposizione di tutti i diritti ceduti attraverso il presente contratto e non subirà alcun vincolo e/o pregiudizio per le cessioni temporanee di cui al punto 2).

5. Corrispettivo

A fronte della cessione oggetto del contratto, il sig. ... corrisponderà in una unica soluzione la somma di euro ... (...), da versarsi al sig. ... il quale, con la sottoscrizione del presente atto e con il buon fine del pagamento, rilascia debita accettazione e quietanza.

6. Foro Competente

Per qualunque controversia derivante dal presente contratto sarà competente in via esclusiva il foro ove ha sede il

Ovvero

CLAUSOLA COMPROMISSORIA

Qualsiasi controversia che dovesse insorgere fra le parti in relazione al presente contratto, regolato dalla legge sostanziale italiana comprese quelle inerenti alla sua validità, interpretazione, esecuzione e risoluzione, sarà deferita alla decisione in via rituale di un Collegio Arbitrale formato da tre arbitri da nominarsi: uno per ciascuno da ciascuna delle parti ed il terzo dagli arbitri così nominati con funzione di Presidente. In ipotesi di difetto di accordo sul nome del terzo arbitro, ai sensi dell'art. 810 c.p.c., lo stesso verrà nominato dal sig. Presidente del Tribunale di Sede dell'arbitrato sarà la città di Il Collegio arbitrale deciderà, nel termine di legge, secondo diritto. Al Presidente e a ciascun componente del Collegio Arbitrale deve essere corrisposto un onorario pari ad Euro da ciascuna parte, oltre al rimborso delle spese.

Le spese saranno anticipate egualmente da ciascuna delle parti salvo il diritto per la parte vittoriosa di ripetere nei confronti della parte soccombente le somme già corrisposte.

7. Lista Allegati

- d. Copia contratto
- e. Copia Planimetria Locale.....
- f.

Letto, confermato e sottoscritto.

Redatto in duplice originale a, il

[Cedente]

[Cessionario]

Le parti dichiarano di approvare specificamente, ex artt. 1341 c.c., le seguenti clausole del presente contratto: clausola n. 4 (quattro) e clausola n. 6 (sei).

Redatto in duplice originale a, il

[Cedente]

[Cessionario]

CESSIONE DIRITTO DI AUTORE

con la presente scrittura in duplice originale con ogni effetto di legge tra:

- , nato a , il , residente a , via , c.f. , d'ora in poi indicato anche come "proprietario", da una parte;
- , nato a , il , residente a , via , c.f. , d'ora in poi indicato anche come "acquirente", dall'altra parte;

PREMESSO

- che il proprietario. ... è l'autore del libro edito da ... nel ...;
- che il proprietario ... dichiara di essere l'esclusivo titolare dei diritti di utilizzazione economica della suddetta opera dell'ingegno;
- che tra le parti vi è stata una trattativa avente per oggetto la cessione , dei diritti di riproduzione e/o elaborazione e di commercializzazione di parti dell'opera di cui è autore il proprietario;
- che le parti, in ottemperanza all'art. 107 della L. 22 aprile 1941 n. 633, intendono riprodurre per iscritto il contenuto delle trattative intercorse.

Tutto ciò è remesso

SI CONVIENE E SI STIPULA

quanto segue:

La premessa costituisce parte integrante e sostanziale del presente atto e deve intendersi qui integralmente riportata e trascritta così come gli allegati inclusi nella presente contratto, ed in calce elencati.

1. Il sig. , agendo per sè, eredi ed aventi causa a qualsiasi titolo, cede e vende al sig. , che accetta, la proprietà dell'opera intitolata: , intendendosi come proprietà l'insieme di tutti i diritti esclusivi di utilizzazione economica dell'opera per la durata della protezione legale.

2. Costituisce parte integrante di detta cessione la facoltà di pubblicare l'opera nel modo e nella forma che l'acquirente potrà scegliere, comprese eventuali ulteriori elaborazioni, che tuttavia dovranno essere esaminate e licenziate dal proprietario (ovvero: senza che vi sia necessità di un previo consenso da parte del proprietario).

3. Il proprietario dichiara di avere tutte le facoltà necessarie a stipulare il presente accordo. Egli garantisce il pacifico godimento dei diritti ceduti ed assicura che detta cessione non violerà, nemmeno in parte, diritti di terzi, facendo salvo l'acquirente da qualsiasi danno e spesa che per sua inadempienza potessero provenirgli.

4. Il proprietario consegnerà l'originale dattiloscritto dell'opera nella sua forma definitiva entro il Se entro tale data la consegna non sarà avvenuta, l'acquirente avrà la facoltà di considerare sciolto l'accordo e di recuperare le somme che fossero state versate come anticipo al proprietario, salva restando ogni azione per il risarcimento dei danni pattuiti.

Se dall'esame dell'opera l'acquirente rileverà che questa non risponde alle sue esigenze e direttive, egli potrà interpellare il proprietario perché siano apportate le opportune modifiche. Nel caso che il proprietario non aderisca all'invito e che l'opera dopo le modifiche apportate sia ancora giudicata insoddisfacente, l'acquirente si riserva di ritenere risolto, in tutto o in parte, il presente accordo e di recuperare le eventuali somme anticipate.

5. La cessione è stipulata per il corrispettivo di euro, che si impegna a versare a al momento della consegna del manoscritto. Inoltre si impegna a fornire gratuitamente ad n copie del volume. Spetterà a la duplice correzione di bozze non appena composto il volume.

6. Nella proprietà che viene acquistata dall'acquirente è compreso espressamente ogni e qualsiasi diritto di utilizzazione dipendente da eventuale elaborazione, modificazione o trasformazione di cui l'opera sia suscettibile.

7. si riserva pure il diritto di ridurre l'opera in forma teatrale o cinematografica, senza che possa vantare alcuna pretesa.

8. La cessione riguarda lo sfruttamento dell'opera in Italia senza limitazione del numero di edizioni, mentre potrà liberamente cedere l'opera stessa in qualsiasi Stato estero.

9. L'acquirente potrà inoltre trasferire a terzi i diritti previsti nel presente accordo.

10. Le spese della registrazione del presente accordo saranno divise a metà fra le parti, qualunque sia la parte che provvederà all'adempimento.

11. Foro Competente Per qualunque controversia derivante dal presente contratto

sarà competente in via esclusiva il foro ove ha sede

Ovvero

CLAUSOLA COMPROMISSORIA

Qualsiasi controversia che dovesse insorgere fra le parti in relazione al presente contratto, regolato dalla legge sostanziale italiana comprese quelle inerenti alla sua validità, interpretazione, esecuzione e risoluzione, sarà deferita alla decisione in via rituale di un Collegio Arbitrale formato da tre arbitri da nominarsi: uno per ciascuno da ciascuna delle parti ed il terzo dagli arbitri così nominati con funzione di Presidente. In ipotesi di difetto di accordo sul nome del terzo arbitro, ai sensi dell'art. 810 c.p.c., lo stesso verrà nominato dal sig. Presidente del Tribunale di Sede dell'arbitrato sarà la città di Il Collegio arbitrale deciderà, nel termine di legge, secondo diritto. Al Presidente e a ciascun componente del Collegio Arbitrale deve essere corrisposto un onorario pari ad Euro da ciascuna parte, oltre al rimborso delle spese.

Le spese saranno anticipate egualmente da ciascuna delle parti salvo il diritto per la parte vittoriosa di ripetere nei confronti della parte soccombente le somme già corrisposte.

12. Per tutto quanto non previsto dal presente contratto si fa riferimento alla vigente legge sui diritti di autore (L. 633/41 e successive modifiche ed integrazioni).

13. Lista Allegati

- a. Copia contratto
- b. Copia Planimetria Locale.....
- c.....

Letto, confermato e sottoscritto.

Redatto in duplice originale a, il

Proprietario

Acquirente

Ai sensi e per gli effetti degli articoli 1341 e 1342 c.c., le parti approvano espressamente le clausole contrattuali n. 4), 6), 7), 8), 9), 11).

Redatto in duplice originale a, il

Proprietario

Acquirente

ACCORDO TRA ARTISTA E SUO RAPPRESENTANTE

con la presente scrittura in duplice originale con ogni effetto di legge tra:

Il sottoscritto ..., in arte ..., nato a ..., il ..., residente a, via, n., tel., c.f., di professione

nomina il suo unico rappresentante il sig., nato a, il, residente a, in via, n., c.f., affinché lo rappresenti nei confronti di privati (persone fisiche), società ed enti lirici, concertistici, discografici, radiofonici, televisivi, e quant'altro, conferendo i necessari poteri, senza che ciò costituisca elencazione tassativa, di:

- 1) promuovere, trattare e definire a nome e per conto del sottoscritto i programmi delle prestazioni artistiche, i luoghi, le date relative, le date delle prove previste per tali prestazioni, nonché le relative condizioni normative operative e finanziarie, con riserva di approvazione finale del sottoscritto stesso;
- 2) predisporre con i suddetti soggetti la stesura del testo dei contratti che regolano le prestazioni artistiche del sottoscritto, precisando ogni atto e condizione, sempre con riserva di approvazione finale del sottoscritto stesso;
- 3) ricevere comunicazioni, ivi compresa la corrispondenza che riguardino le prestazioni artistiche che il sottoscritto effettuerà;
- 4) procedere d'intesa con il sottoscritto, a tutti gli adempimenti di legge, [solo per il collocamento dei lavoratori extra UE — il nullaosta al lavoro per i lavoratori dello spettacolo, come previsto dall'art. 40, comma 14, del D.P.R. n. 394/1999, come modificato dal D.P.R. n. 334/2004].
- 5) Dal canto suo il sottoscritto si impegna ad informare il Sig. delle eventuali proposte artistiche che dovessero pervenirLe direttamente, affinché lo stesso sia posto in condizione di intervenire, se del caso, per lo svolgimento degli obblighi di cui ai punti precedenti.
- 6) Il sottoscritto corrisponderà al Sig., quale corrispettivo delle prestazioni stipulate, la commissione stabilita con accordo separato ed in relazione alla quantità e qualità delle prestazioni rese.
- 7) La nomina di cui al presente mandato avrà vigore sino a quando non sarà revocata o rinunciata dall'altra parte con un preavviso di almeno mesi.

8) Il presente mandato si intende regolato dalle disposizioni della legge italiana e per ogni controversia comunque relativa o derivante dallo stesso, sarà esclusivamente competente il foro di

9) Con il presente atto il sottoscritto elegge domicilio, per tutto quanto concerne i rapporti per le esecuzioni delle proprie prestazioni artistiche, presso il detto suo rappresentante Sig. e nel suo domicilio in via n.

10) Resta espressamente escluso dal presente mandato il potere di sottoscrivere i documenti contrattuali predisposti come dai punti 1) e 2), documenti che se approvati saranno restituiti firmati, salve le eventuali osservazioni o modifiche da comunicarsi prontamente al rappresentante ed eventualmente all'altra parte contraente.

Letto, confermato e sottoscritto.

Per accettazione delle clausole sopra riportate, in particolare quelle contenute ai punti: 1), 2), 7), 8),

Redatto in duplice originale a, il

Artista

Rappresentante

CONTRATTO DI COLLABORAZIONE MUSICALE E DI LICENZA ESCLUSIVA

Con la presente scrittura in duplice originale con ogni effetto di legge tra:

- società, con sede in, p.i., nella persona di, di seguito denominata semplicemente "società", da una parte;

- Sig., nato a, il, residente a, via, c.f., di seguito denominato anche "produttore", dall'altra parte;

a conferma delle intese verbali raggiunte, si trascrivono di seguito le condizioni e i termini dell'accordo di collaborazione musicale e di arrangiamenti di opere musicali e di licenza esclusiva;

PREMESSO CHE

a) il produttore dichiara di aver stipulato un accordo esclusivo avente per oggetto l'incisione, la registrazione, la riproduzione e la duplicazione fonografica e/o fonomeccanica dei seguenti brani: e la utilizzazione economica delle interpretazioni e/o esecuzioni musicali e/o canore con cantanti interpreti-esecutori che per brevità vengono di seguito indicati con il nome di artisti;

b) per registrazioni debbono intendersi le registrazioni fonografiche e/o fonomeccaniche portate e/o incise e/o su e/o da portatori di suoni e/o voci di interpretazioni-esecuzioni di opere musicali, con o senza parole e/o di monologhi effettuate dagli artisti, nonché le registrazioni di suoni e/o proiezioni di immagini visive;

c) il produttore desidera produrre le registrazioni ottenute con l'interpretazione degli artisti concedendone alla società in forma esclusiva tutti i diritti di sfruttamento e/o commercializzazione che a titolo esemplificativo, ma non limitativo, vengono qui di seguito indicati:

- diffondere e/o trasmettere con qualsiasi mezzo oggi conosciuto od oggetto di future invenzioni;

- riprodurre e/o riversare su qualsiasi mezzo riprodotto il suono e/o le immagini oggi conosciuto o oggetto di future invenzioni;

- produrre e/o pubblicare e/o diffondere e/o mettere in commercio nei modi e nelle forme e con tutti i mezzi le registrazioni previste dal presente accordo sotto

qualsiasi etichetta e/o marchio ed in ogni parte del mondo, anche dopo la scadenza della presente;

d1) il produttore dichiara che tutte le registrazioni rese dagli artisti saranno curate in studio di registrazione dal Sig. il quale ha stipulato con il produttore un accordo avente per oggetto la collaborazione musicale nella qualità di arrangiatori, direttori d'orchestra e/o compositori di opere musicali, pertanto il produttore è l'unico proprietario dei diritti di utilizzazione economica degli arrangiamenti musicali, della direzione d'orchestra ai fini delle registrazioni e delle composizioni musicali dei sigg.: e desidera concedere alla società in forma esclusiva e per tutto il mondo tali diritti;

d2) l'accordo stipulato dal produttore con il sig. che congiuntamente di seguito vengono definiti per brevità arrangiatori è in forma esclusiva e pertanto gli arrangiatori presteranno la propria collaborazione come indicato al precedente punto d1) al solo produttore e per l'ottenimento delle sole registrazioni che sono in oggetto della presente;

e) la società in persona di con tutti i poteri di firma ai fini della efficace sottoscrizione del presente atto, è interessata all'acquisizione delle registrazioni rese dagli artisti in collaborazione con gli arrangiatori, a favore del produttore in virtù degli accordi menzionati ai punti a)-d) di questa premessa e che la società desidera acquisire tutti i diritti sulle registrazioni e commercializzare le stesse come specificato al punto c) che precede;

f) per mix si intende un disco fonografico a 30 cm. con velocità di 45 giri e/o 33 giri contenente 2 registrazioni;

g) per singolo si intende un disco fonografico a 30 cm. con velocità di 45 giri contenente 2 registrazioni;

h) per LP si intende un disco fonografico a 30 cm. con velocità 33 giri contenente su ognuna delle due facciate una registrazione della durata minima complessiva di 20 minuti;

i) per cassetta si intendono i nastri preregistrati di durata pari a quella prevista per gli LP;

SI CONVIENE E SI STIPULA QUANTO SEGUE:

1) tutte le premesse costituiscono parte integrante e sostanziale della presente

lettera accordo e devono intendersi qui integralmente riportate e trascritte così come gli allegati inclusi nella presente contratto, ed in calce elencati.

2) il produttore si obbliga per tutta la durata del presente accordo a cedere in forma esclusiva e per tutto il mondo alla società tutti i diritti delle registrazioni rese dagli artisti con la collaborazione degli arrangiatori, così come sono stati menzionati ai punti c-d) della premessa, quale proprietario dei diritti esclusivi sulle registrazioni rese dagli artisti con la collaborazione degli arrangiatori.

3) il produttore si obbliga altresì per tutta la durata della presente a far sì che gli artisti e/o arrangiatori non concedano le proprie interpretazioni artistiche e/o collaborazioni musicali a favore di terzi ed inoltre a far sì che gli artisti non concedano l'uso delle proprie immagini e del proprio nome a terzi senza l'autorizzazione scritta della società.

4) il produttore si obbliga a far sì che gli artisti si impegnino a non incidere le stesse composizioni musicali oggetto delle registrazioni con terzi per i cinque anni successivi alla scadenza della presente lettera-accordo.

5) il produttore si obbliga a corrispondere agli artisti le percentuali dovute in virtù degli accordi stipulati e menzionati ai punti a-d) della premessa ed a pagare tutte le spese atte ad ottenere le registrazioni ed a pagare gli eventuali provini, ivi compresi lo studio di registrazione, i turnisti, ecc..., e tutte le spese che occorrono per la migliore realizzazione delle registrazioni ivi comprese le eventuali spese fiscali e/o assicurative previste dalle leggi vigenti.

6) il produttore si obbliga a non interferire sui metodi distributivi della società relativamente ai supporti fonografici contenenti le registrazioni che sono messe in commercio dalla società, così pure a non interferire sulle eventuali contrattazioni per la cessione di parte e/o tutti i diritti ceduti dal produttore alla società con la presente.

7) il produttore si obbliga a far cedere il 100% sul 100% della edizione dell'opera musicale dei Sigg. e/o da terzi autori e/o compositori, che saranno oggetto delle registrazioni alla società o ad altra compagnia che la società indicherà di volta in volta.

8) il produttore dichiara di essere l'unico proprietario delle registrazioni rese dagli artisti con la collaborazione degli arrangiatori e di tutti i diritti relativi e d'essere libero

da qualsiasi vincolo nei confronti di terzi relativamente ai diritti ceduti con la presente alla società. Inoltre dichiara di non aver mai stampato e/o distribuito alcun fonogramma contenente le registrazioni oggetto della presente né di aver mai autorizzato terzi a farlo e che, pertanto, nessuno ad eccezione della società avrà il diritto di stampa, distribuzione e/o commercializzazione delle registrazioni.

9) il produttore dichiara altresì di farsi garante nei confronti della società affinché gli artisti e/o gli arrangiatori per tutta la durata della presente si impegnino a rendere le proprie prestazioni artistiche e/o collaborazioni musicali a favore della società e dichiara altresì di collaborare con la società affinché prestino la loro opera per gli scopi promozionali e/o di marketing decisi dalla società.

10) la società, pertanto, ha il diritto assoluto, esclusivo e trasferibile a terzi, di diffondere e/o trasmettere le registrazioni oggetto della presente, per radiodiffusione, telediffusione, telefonia, televisione, colonna sonora, perforato magnetico e/o comunque mediante qualsiasi ritrovo o procedimento presente o futuro, atto alla radioteletrasmissione e/o radiotelediffusione; di riversare su fili, nastri, dischi fonografici e altri congegni e strumenti, attuali o futuri, adatti alla registrazione e/o riproduzione di suoni e/o delle voci sincronizzate/i o meno con l'immagine visiva comunque di riprodurre, duplicare e porre in commercio tutte le registrazioni, nonché su mezzi ed apparecchi riproduttori del suono e/o della voce contenenti le medesime sopra menzionate registrazioni; di diffondere, trasmettere integralmente o parzialmente per telefonia, radio telediffusione, in colonne sonore di films anche televisivi o di documentari a lungo o corto metraggio anche se pubblicitari, con qualsiasi altro mezzo e/o modo; di pubblicare e/o metter in commercio qualsiasi altro oggetto, apparecchio, congegno, strumento, o mezzo idoneo alla produzione o comunque alla utilizzazione delle registrazioni; di utilizzare pubblicamente il nome e/o lo pseudonimo degli artisti e/o arrangiatori, le loro fotografie o altre immagini su qualsiasi materiale pubblicitario e specificatamente, ma a puro titolo indicativo, su cataloghi discografici, sulle buste contenitrici dischi fonografici, su caricatori di nastri magnetici, su partiture di opere musicali, e purché comune con la vendita di fonogrammi, la pubblicità degli artisti e degli arrangiatori o delle registrazioni su figurine, depliant, cartoline, raccoglitori di dischi fonografici e/o di nastri magnetici. La società si intende pertanto sostituita in tutto e dappertutto al produttore ed è

conseguentemente legittimata a sostituirsi al produttore in merito all'esercizio dei diritti di cui al presente atto in ordine alla tutela dei diritti stessi.

Le parti si danno reciprocamente atto che, nel caso in cui disposizioni anche future di leggi e/o di regolamenti e/o convenzioni e/o trattati nazionali e/o internazionali, precludessero la trasferibilità a favore della società di alcuni dei diritti menzionati in questo art. 10) rimarranno comunque validi ed efficaci i trasferimenti dei diritti non preclusi.

11) la società si obbliga a mettere sul mercato un disco fonografico contenente ognuna delle registrazioni entro 3 mesi dalla consegna da parte del produttore dei relativi nastri magnetici. Resta concordato che solo alla società spetta il diritto di opzione sui brani da pubblicare.

12) la società si obbliga a promuovere e pubblicizzare le registrazioni, il nome degli artisti e degli arrangiatori, le loro immagini in tutto il mondo, nel miglior modo possibile onde ottenere i massimi risultati commerciali dei supporti fonografici contenenti le registrazioni.

13) la società si obbliga ad accollarsi tutte le spese per la realizzazione delle lacche di trasferimento, nonché a supportare tutte le spese per la realizzazione degli stampi.

14) la società si obbliga a supportare tutte le spese per la pubblicazione e fabbricazione dei fonogrammi sui quali saranno riversate le registrazioni, ivi compresi i costi delle buste contenitrici tali fonogrammi e delle relative etichette.

15) la società si obbliga a pagare per il tramite della S.I.A.E. quanto dovuto agli aventi diritto per la riproduzione meccanica delle composizioni musicali che saranno registrate dagli artisti ed oggetto del presente accordo.

16) la società si obbliga a sopportare tutte le spese per la messa in commercio dei fonogrammi contenenti le registrazioni rese dagli artisti in collaborazione con gli arrangiatori.

17) la società si obbliga, su semplice richiesta del produttore a stampare i dischi mix con etichetta personalizzata i cui bozzetti sono forniti dal produttore.

18) la società si obbliga ad indicare sulle buste contenitrici, le etichette e/o fascette tutte le informazioni e/o crediti avuti dal produttore.

19) tutte le registrazioni, nonché il materiale di registrazione e/o di riproduzione restano di proprietà del produttore. La società avrà comunque il diritto esclusivo di

sfruttamento dei diritti sulle registrazioni rese dagli artisti in collaborazione con gli arrangiatori concessagli dal produttore in virtù della presente durante i termini previsti da questo accordo, per un periodo di cinque anni dalla scadenza definitiva e/o prorogata della presente.

20) resta riservato alla società o ai suoi aventi causa il diritto di organizzare e dirigere la produzione industriale e lo sfruttamento commerciale dei prodotti sui quali saranno riversate tutte le registrazioni oggetto della presente, stabilendone le modalità per l'utilizzazione delle stesse ed in particolare quelle per la loro riproduzione sui fonogrammi; di decidere il luogo, il tempo ed i mezzi di tale riproduzione (in armonia con quanto stabilito precedentemente), la categoria ed il prezzo di vendita dei menzionati fonogrammi e/o degli apparecchi, congegni di riproduzione fonomeccanica sia audio che video, di stabilire l'epoca della loro messa in commercio (in armonia con quanto stabilito precedentemente), e/o il loro relativo ritiro sia temporaneo che definitivo dello stesso, l'invio al macero e la loro distruzione, nonché ogni altra modalità inerente la loro vendita o presentazione, anche dopo la scadenza di questo accordo secondo i termini previsti dallo stesso.

Il produttore autorizza espressamente la società a liquidare gli stocks dei fonogrammi inviando al macero le copie invendute e/o vendendole a prezzo anche sotto costo che essa riterrà opportuno.

21) a compenso totale e definitivo delle esclusività pattuite e di tutte le obbligazioni assunte dal produttore e dagli arrangiatori e per tutti i diritti concessi, la società corrisponderà al produttore le seguenti somme e/o percentuali:

a) euro calcolato sul 90% dei dischi mix effettivamente venduti e non ritornati come resi e/o difettosi;

b) il 50% calcolato sul 90% delle somme nette incassate dalla società per cessione a terzi di parte dei diritti cedutigli dal produttore, quali le utilizzazioni delle registrazioni oggetto della presente in colonne sonore a lungo o corto metraggio, di documentari, films o spots pubblicitari, ecc...;

c) nelle ipotesi in un cui disco fonografico contenente le registrazioni degli artisti contenesse anche registrazioni di altri interpreti esecutori, ma oggetto della presente, le stabilite somme e/o percentuali saranno calcolate in proporzione al numero delle registrazioni degli artisti contenute nel prodotto medesimo;

d) qualora un disco fonografico realizzato dalla società contenente una o più registrazioni interpretate dagli artisti fosse pubblicizzato attraverso spots televisivi, le somme e/o percentuali sopra indicate verranno ridotte della metà;

e) per i dischi fonografici venduti in Italia o in qualsiasi altro paese del mondo dalla società e dai suoi aventi causa attraverso speciali iniziative quali, a titolo meramente indicativo, Record Club, Selezione Reader's Digest, vendite al pubblico effettuate porta a porta, la società corrisponderà al produttore la metà delle percentuali e/o somme convenute che saranno calcolate con gli stessi criteri più sopra stabiliti.

Per i dischi fonografici venduti in Italia o in qualsiasi altro paese del mondo a basso prezzo dalla società e dai suoi aventi causa, la società corrisponderà al produttore la metà delle percentuali più sopra stabilite, con l'applicazione di tutti i criteri convenuti in questo contratto per la loro determinazione e/o il loro conteggio. Nessun compenso sarà dovuto al produttore il quale in proposito fin d'ora manifesta ampia ed irrevocabile rinuncia per i fonogrammi destinati a gruppi musicali ed esercenti di juke-box, nonché per quelli contenuti frammenti di registrazioni (cosiddetti dischi refrain) utilizzati o distribuiti nell'ambito di iniziative e/o operazioni aventi scopo promozionale e/o propagandistico. Il produttore dà espressamente atto alla società che le rinunce in questo paragrafo sono state da lui stesso manifestate ed accettate in considerazione della obiettiva circostanza che i particolari sfruttamenti indicati hanno lo scopo di diffondere maggiormente le registrazioni oggetto del presente e di attuare la pubblicità più efficace possibile in favore degli artisti e degli arrangiatori.

22) le somme delle percentuali indicate al precedente articolo 21) saranno corrisposte al solo produttore in quanto comprensive delle percentuali spettanti agli artisti ed agli arrangiatori.

23) le somme spettanti al produttore saranno corrisposte dalla società entro 90 giorni dalla chiusura di ogni semestre solare e saranno accompagnati da regolare rendiconto nel quale risulteranno il numero di copie vendute dei dischi indicati in premessa, nonché tutte quelle somme effettivamente incassate dalla società e da ripartire, durante i precedenti sei mesi. Resta inteso che tutti gli ammontari saranno liquidati al produttore solo dietro presentazione di fattura ai fini fiscali ed IVA. Nessun

rendiconto sarà inviato al produttore qualora durante un periodo semestrale qualsiasi nulla maturi a suo favore. Le percentuali sopra indicate saranno corrisposte al produttore anche se maturate dopo la scadenza della presente e secondo i termini previsti dalla legge vigente.

24) le percentuali sopra stabilite saranno calcolate sul 90% delle somme nette incassate dalla società, ritenendo la quota forfettaria del 10% quale compartecipazione alle spese che la società sosterrà per l'incasso di tali somme, e di spese usuali, quali spese di agenzia, di banca, di mediazione.

25) la presente lettera accordo ha la durata di anni e cioè si intende valida ed efficace in tutte le sue parti dalla data della presente sino al

26) alla scadenza di questa lettera accordo, prevista dal precedente punto 25) e per l'anno successivo, la società avrà il diritto di prelazione riguardo a qualsiasi proposta, o altro atto che il produttore dovesse ricevere, anche se non di esclusiva, da eseguirsi in Italia e/o all'estero avente per oggetto la realizzazione, con prestazione degli artisti effettuate in collaborazione con gli arrangiatori, di registrazioni destinate ad essere riversate sui fonogrammi, oppure la vendita di dette registrazioni o la cessione di licenze a terzi aventi per oggetto l'utilizzazione su fonogrammi di registrazioni fonografiche realizzate con interpretazioni degli artisti.

Il produttore dovrà comunicare, a mezzo raccomandata R.R., copia conforme della completa proposta o altro atto del terzo anche se conformata a seguito di una iniziativa del produttore; nel termine di 30 giorni dal ricevimento di detta comunicazione la società dovrà esercitare, in senso positivo o in senso negativo, il diritto di prelazione (se la comunicazione sarà ricevuta dalla società prima della scadenza di questo accordo il termine di trenta giorni per l'esercizio del diritto di prelazione decorrerà da tale scadenza).

27) il produttore manifesta esplicitamente fin da ora ampio ed incondizionato consenso a che la società possa cedere e/o trasferire a terzi, in tutto o in parte, per tutto il mondo o per taluni paesi, temporaneamente o definitivamente, il presente accordo, nonché tutti i diritti, o anche uno solo di essi, nel medesimo contenuti.

28) le obbligazioni come sopra assunte dalla società e le percentuali sopra convenute costituiscono il corrispettivo totale e definitivo di tutte le cessioni dei diritti poste in essere dal produttore e riconosciute dalla società.

Conseguentemente nessun altro compenso sarà dovuto al produttore quali che abbiano a essere le utilizzazioni delle registrazioni oggetto della presente da parte della società.

29) qualsiasi patto che modifichi e/o integri il contenuto della presente lettera accordo, dovrà avere, a pena di nullità, la forma scritta.

30) questo accordo è regolato dal diritto sostanziale italiano.

31) in caso di controversia, intendendosi in tale termine comprese anche le eventuali azioni di accertamento, sarà territorialmente competente in via esclusiva il foro di e sarà applicato il diritto processuale italiano.

Ovvero

CLAUSOLA COMPROMISSORIA

Qualsiasi controversia che dovesse insorgere fra le parti in relazione al presente contratto, regolato dalla legge sostanziale italiana comprese quelle inerenti alla sua validità, interpretazione, esecuzione e risoluzione, sarà deferita alla decisione in via rituale di un Collegio Arbitrale formato da tre arbitri da nominarsi: uno per ciascuno da ciascuna delle parti ed il terzo dagli arbitri così nominati con funzione di Presidente. In ipotesi di difetto di accordo sul nome del terzo arbitro, ai sensi dell'art. 810 c.p.c., lo stesso verrà nominato dal sig. Presidente del Tribunale di Sede dell'arbitrato sarà la città di Il Collegio arbitrale deciderà, nel termine di legge, secondo diritto. Al Presidente e a ciascun componente del Collegio Arbitrale deve essere corrisposto un onorario pari ad Euro da ciascuna parte, oltre al rimborso delle spese.

Le spese saranno anticipate egualmente da ciascuna delle parti salvo il diritto per la parte vittoriosa di ripetere nei confronti della parte soccombente le somme già corrisposte.

32) resta convenuto che le parti di reciproco accordo stabiliscono sin d'ora che gli anticipi relativi ai successivi singoli non potranno subire incrementi superiori al 10% delle somme pattuite per i singoli precedenti; per eventuali album l'anticipo da stabilirsi sarà determinato dalla somma degli anticipi corrisposti per i primi due singoli e comunque stabilito di comune accordo tra il produttore e la società seguendo l'andamento del mercato e quindi la richiesta del prodotto su menzionato.

33) Lista Allegati

a. Copia contratto

b. Copia Planimetria Locale.....

c.....

Letto, confermato e sottoscritto.

Redatto in duplice originale a, il

Società

Produttore

Ai sensi degli articoli 1341 e 1342 c.c., si approvano specificamente, dopo attenta lettura, le clausole contenute ai punti:

Redatto in duplice originale a, il

Società

Produttore

MODELLO DI DICHIARAZIONE LIBERATORIA S.I.A.E.

Associazione AUTORI

SOCIETÀ ITALIANA DEGLI AUTORI ED EDITORI S.I.A.E. Mod. 483/NET
DIREZIONE GENERALE - SERVIZIO ASSOCIATI E MANDANTI
VIALE DELLA LETTERATURA 30 - 00144 ROMA

All. fotocopia
versamento di €.....

IL SOTTOSCRITTO

(Cognome)

(Nome)

NATO A IL

(Prov.)

CITTADINANZA

(Codice fiscale)

TITOLO DI STUDIO

(Professione)

DOMICILIATO N. CAP

(Via o Piazza)

CITTÀ' PROV. TEL.

RESIDENZA ANAGRAFICA N.

(o, se diverso, dom. fisc.)

(Via o Piazza)

CAP

(Città)

(Prov.)

(Stato)

INDIRIZZO E-MAIL _____

GIA' TUTELATO DALLA S.I.A.E. COME ISCRITTO O MANDANTE? SI NO

SI

NO

dalal.....

GIA' TUTELATO DA ALTRA SOCIETÀ' AUTORI? SI NO

SI

NO

dalal.....

(Denominazione)

TITOLO OPERA ALLEGATA _____

CHIEDE DI ESSERE ASSOCIATO ALLA SIAE.

PERTANTO:

1) PREVIA VERIFICA DELLA DOCUMENTAZIONE PREVISTA. AFFIDA ALLA TUTELA ESCLUSIVA DELLA SIAE LE PROPRIE OPERE ED I RELATIVI DIRITTI. CONFERENDO MANDATO, AI SENSI E PER GLI EFFETTI DELLE VIGENTI DISPOSIZIONI REGOLAMENTARI E STATUARIE DELLA SIAE STESSA, CHE DICHIARA DI BEN CONOSCERE ED ACCETTARE, CONSULTABILI SUL SITO WWW.SIAE.IT, IN QUALITÀ DI:

SEZIONI E QUALIFICHE:

LIRICA: Autore della parte letteraria Compositore Coreografo

MUSICA: Autore della parte letteraria Compositore

DOR: Autore della parte letteraria Compositore

OLAF: Autore della parte letteraria Fotografo Autore di opere delle arti figurative, plastiche e fotografiche

CINEMA: Soggettista Adattatore Sceneggiatore Regista

2) SI IMPEGNA A COMUNICARE TEMPESTIVAMENTE LE EVENTUALI VARIAZIONI DI DOMICILIO O DI RESIDENZA ANAGRAFICA O FISCALE.

3) PRENDE ATTO CHE, IN CASO DI IRREPERIBILITÀ, LE COMUNICAZIONI CHE LO RIGUARDANO SARANNO NOTIFICATE ALLA DIREZIONE GENERALE DELLA S.I.A.E., PRESSO LA QUALE ELEGGE LEGALE DOMICILIO AD OGNI EFFETTO DI LEGGE.

4) PRENDE ATTO CHE, PER OGNI CONTROVERSA GIUDIZIARIA IN ORDINE AL PRESENTE MANDATO, E' COMPETENTE IL FORO DI ROMA.

Data _____

Firma _____

Agli effetti degli art.li 1341 e 1342 del Codice Civile si approvano specificamente i punti:

- 1) accettazione degli obblighi derivanti da norme statutarie e regolamentari;
- 2) obbligo di comunicazione delle variazioni di indirizzo;
- 3) domicilio in caso di irreperibilità
- 4) deroga alla competenza per territorio dell'autorità giudiziaria.

Data _____

Firma _____

**TRAMITE MANDATO PER CASSA PRESSO LA DIREZIONE GENERALE DELLA SIAE
(ROMA - Viale della Letteratura 30)**

(Soltanto nel caso in cui non possa essere adottata alcuna delle precedenti modalità)

COGNOME _____ NOME _____

Il sottoscritto a norma e per gli effetti della legge 675/1996 sulla "tutela della persona e di altri soggetti rispetto al trattamento dei dati personali" dichiara di essere stato preventivamente informato delle seguenti circostanze:

- a. I dati vengono richiesti dalla S.I.A.E. - Ente di Diritto Pubblico che a norma dell'art. 180 legge 633/1941 esercita in esclusiva l'attività di intermediazione per l'esercizio dei diritti di utilizzazione economica delle opere dell'ingegno. A norma dello Statuto S.I.A.E. (che dichiara di conoscere) la Società svolge la propria attività di tutela delle opere dell'ingegno nell'interesse dei suoi associati, nonché di coloro che gliene abbiano affidato il mandato;
- b. La Società ha una banca dati riferita ai propri aderenti e "tratta" i dati personali per i seguenti fini:
- * rendere possibile la ripartizione dei diritti d'autore tra gli associati;
 - * rendere possibile la vita associativa nell'Ente, che, tra l'altro, può comportare la diffusione dei dati personali nel Bollettino Sociale periodicamente pubblicato e diffuso;
 - * rendere possibile l'accesso degli associati al Fondo di Solidarietà, nel contesto del quale può risultare indispensabile il trattamento dei dati sensibili (art. 22 L. 675/96);
 - * rendere possibile l'incasso dei diritti d'autore dagli utilizzatori.
- c. Le pratiche personali degli associati sono conservate presso specifici uffici nell'ambito della struttura della Direzione Generale S.I.A.E. non accessibili al pubblico. L'intero edificio della Direzione Generale è soggetto a vigilanza costante, diurna e notturna.
Tutti gli impiegati della Società sono tenuti al massimo riserbo ex art. 47 del Regolamento del Personale.
I suddetti dati vengono conservati anche nel sistema informatico centrale della S.I.A.E., per le necessarie elaborazioni, calcoli, ripartizioni dei diritti ecc., protetto da adeguate strutture fisiche ed accessibile solo al personale specializzato.
Per l'espletamento dei compiti propri dell'Ente, diversi uffici possono svolgere interrogazioni da parte di personale autorizzato in possesso di specifiche passwords.
- d. Il conferimento dei dati è obbligatorio nel momento in cui l'avente diritto decide di aderire alla Società in quanto con l'adesione egli affida alla S.I.A.E. in esclusiva la protezione dell'opera dichiarata, per cui un eventuale rifiuto a rispondere non consentirebbe alla Società di svolgere in modo conforme alla legge ed alle proprie norme statutarie e regolamentari il mandato conferitole;
- e. I nominativi di chi aderisce e i titoli delle opere depositate vengono comunicati con idonee procedure alle Società d'autori straniere con le quali esistono contratti di reciproca rappresentanza ciò affinché la tutela sulle opere affidate alla S.I.A.E. e la percezione dei diritti d'autore vengano garantiti a livello internazionale;
- f. I dati concernenti i titoli delle opere e i nominativi degli aventi diritto possono dover essere comunicati agli utilizzatori delle opere e/o diffusi presso di essi;
- g. Ai sensi e per gli effetti dell'art. 13 della legge 675/96 il sottoscritto ha diritto:
- * di conoscere, mediante accesso gratuito al registro di cui all'art. 31, comma 1, lettera a), (tenuto dall'Autorità Garante) l'esistenza di trattamenti di dati che possono riguardarlo;
 - * di essere informato sul contenuto della notificazione dei trattamenti di dati personali effettuata dalla S.I.A.E. all'Autorità Garante;
 - * di ottenere dalla S.I.A.E. e per essa dal titolare o dai responsabili del trattamento, senza ritardo:
- 1 la conferma dell'esistenza o meno di dati personali che lo riguardano, anche se non ancora registrati, e la comunicazione in forma intelligibile dei medesimi dati e della loro origine, nonché della logica e delle finalità su cui si basa il trattamento; la richiesta può essere rinnovata salva l'esistenza di giustificati motivi, con intervallo non minore di 90 giorni;
 - 2 la cancellazione, la trasformazione in forma anonima o il blocco dei dati trattati in violazione di legge, compresi quelli di cui non è necessaria la conservazione in relazione agli scopi per i quali i dati sono stati raccolti o successivamente trattati;
 - 3 l'aggiornamento, la rettificazione ovvero, qualora il sottoscritto vi abbia interesse, l'integrazione dei dati;
 - 4 l'attestazione che le operazioni di cui ai numeri 2. e 3. sono state portate a conoscenza, anche per quanto riguarda il loro contenuto, di coloro ai quali i dati sono stati comunicati o diffusi, eccettuato il caso in cui tale adempimento si riveli per la S.I.A.E. impossibile o comporti un impiego di mezzi manifestamente sproporzionato rispetto al diritto tutelato;
- * di opporsi, in tutto o in parte, per motivi legittimi, al trattamento dei dati personali che lo riguardano, ancorché pertinenti allo scopo della raccolta;
 - * di opporsi in tutto o in parte al trattamento di dati personali che lo riguardano, previsto al fine di informazioni commerciali o di invio di materiale pubblicitario o di vendita diretta ovvero per il compimento di ricerche di mercato o di comunicazione commerciale interattiva e di essere informato dal titolare, della possibilità di esercitare gratuitamente tale diritto.
- Per ciascuna richiesta di cui al comma 1, lettera c), numero 1 del citato art. 13 può essergli chiesto, ove non risulti confermata l'esistenza di dati che lo riguardano, un contributo spese, non superiore ai costi effettivamente sopportati, secondo le modalità ed entro i limiti stabiliti dal regolamento di cui all'art. 33, comma 3 della citata L. 675/96.
I diritti di cui al comma 1. del suddetto art. 13 riferiti ai dati personali concernenti persone decedute possono essere esercitati da chiunque vi abbia interesse.
Nell'esercizio dei diritti di cui al comma 1 può conferire, per iscritto, delega o procura a persone fisiche o ad associazioni.
- h. Il titolare del trattamento è la S.I.A.E. con sede in Viale della Letteratura, 30 - 00144 ROMA.
- i. Attualmente il responsabile del trattamento è il dott. Antonio Brunetti, domiciliato per l'incarico presso la SIAE - Viale della Letteratura, 30 - 00144 ROMA;
- l. Per necessità operative la S.I.A.E. può affidare l'acquisizione delle informazioni contenute nelle domande di associazione, nei contratti di mandato, nei bollettini di dichiarazione ed in quant'altro riferito ai propri rapporti con gli associati, a società esterne (Out Sourcing) che ne sono responsabili per il trattamento dati ai fini della legge 675/96.
In tal caso:
Titolare del trattamento è sempre la S.I.A.E.
Responsabili del trattamento vengono nominate le aziende alle quali di volta in volta sono affidati i servizi.
- m. Il sottoscritto, dando atto di quanto sopra, presta il proprio consenso a che la SIAE "tratti" i propri dati personali (e cioè compia nel corso dell'esecuzione del mandato qualunque operazione o complesso di operazioni concernenti la raccolta, la registrazione, l'organizzazione, la conservazione, l'elaborazione, la modificazione, la selezione, l'estrazione, il raffronto, l'utilizzo, l'interconnessione, il blocco, la comunicazione, la diffusione, la cancellazione e la distruzione dei dati).

DATA _____ FIRMA _____



MEDIANTE ACCREDITO SUL MIO C/C BANCARIO/POSTALE

RE ED I RELATIVI DIRITTI
LA STESSA CHE DICHIARA DI

COORDINATE IBAN

CIN EU (2 lettere maiuscole e 2 numeri)
CIN (1 lettera)
COD. ABI (5 numeri)
COD. C.A.B. (5 numeri)
N. CONTO CORR. (12 caratteri maiuscoli e numeri senza spazi)

Per i pagamenti esteri (fuori dal territorio italiano) indicare anche:

BIC SWIFT
(11 caratteri maiuscoli e numeri senza spazi)

INTESTATARIO DEL CONTO _____

**Alla SIAE
Servizio Associati e Mandanti**

Io sottoscritto/a _____

nato/a _____

il _____ comunico le modalità di pagamento degli eventuali proventi per diritti d'autore relativi al repertorio di competenza.

MEDIANTE ACCREDITO SUL MIO C/C BANCARIO/POSTALE

COORDINATE IBAN

CIN EU (2 lettere maiuscole e 2 numeri)
CIN (1 lettera)
COD. ABI (5 numeri)
COD. C.A.B. (5 numeri)
N. CONTO CORR. (12 caratteri maiuscoli e numeri senza spazi)

Per i pagamenti esteri (fuori dal territorio italiano) indicare anche:

BIC SWIFT
(11 caratteri maiuscoli e numeri senza spazi)

INTESTATARIO DEL CONTO _____

BANCA _____ AGENZIA _____

LOCALITA' _____ PROVINCIA _____

"N.B. Non si accettano indicazioni di conti che non siano intestati o cointestati all'avente diritto."

MEDIANTE INVIO DI ASSEGNO CIRCOLARE AL MIO DOMICILIO

(L'invio sarà effettuato dalla Banca, interessata da codesta Società, e le relative spese e rischi saranno a mio carico (art. 103, commi 3 e 4 del Regolamento Generale della SIAE)

**TRAMITE MANDATO PER CASSA PRESSO LA DIREZIONE GENERALE DELLA SIAE
(ROMA - Viale della Letteratura 30)**

(Soltanto nel caso in cui non possa essere adottata alcuna delle precedenti modalità)

Distinti saluti.

Data ____/____/____

Firma _____

Agli effetti degli artt. 1341 e 1342 del Codice Civile, si approva specificatamente il punto concernente l'accollo delle spese e dei rischi relativi all'invio di assegno circolare al proprio domicilio

Data ____/____/____

Firma _____

INDICE GENERALE

CAPITOLO PRIMO	3
LA SCRITTURA ARTISTICA	3
parte prima	3
1.1. cenni storici: mecenatismo e rinascimento.....	3
1.2. la nascita del melodramma.....	7
1.3. numeri, cantanti e ruoli.....	11
1.4. la rivoluzione industriale e la progressiva liberazione delle arti e degli artisti	12
1.5. il teatro italiano dell'ottocento	14
1.6. i nuovi mestieri e le nuove figure professionali del teatro: impresari e agenti teatrali.....	17
1.7. la prestazione artistica	21
parte seconda	25
IL CONTRATTO DI SCRITTURA ARTISTICA	25
2.1. forma e contenuto	25
2.2. la patologia del contratto.....	32
2.3. l'inadempimento.....	35
2.4. analisi della prestazione artistica.....	40
parte terza	42
DALLA LEGGE CORONA AI GIORNI NOSTRI	42
3.1. brevi cenni.....	42
3.2. l'artista oggi: la situazione economica e sociale dell'artista	43
3.3. impiego e remunerazione dell'artista.....	45
3.4. sicurezza sociale	46
3.5. fiscalità	47
3.6. associazioni professionali	48
3.7. le fonti di reddito degli artisti: i diritti d'autore	49
3.8. il sostegno degli stati membri.....	50
3.9. mecenatismo e sponsorizzazione	52
3.10. la mobilità degli artisti	53
3.11. l'istruzione e la formazione.....	54
3.12. conclusione	56
CAPITOLO SECONDO	60

I SOGGETTI ESERCENTI ATTIVITÀ SPETTACOLISTICA.....	60
parte prima	60
PREMESSA	60
IMPRESE INDIVIDUALI.....	61
a]-imprese familiari.....	62
b]-aziende coniugali	62
c]-associazioni in partecipazione.....	63
1.3. società commerciali.....	63
a]-società semplice	63
b]-società in nome collettivo.....	63
c]-società in accomandita semplice	64
d]-società per azioni.....	64
e]-società in accomandita per azioni.....	66
f]-società a responsabilità limitata.....	67
g]-società cooperative.....	67
h]-consorzi	68
parte seconda.....	68
2.1. enti non commerciali.....	68
a]-associazioni.....	69
b]-fondazioni.....	70
c]-circoli e club	72
parte terza.....	73
3.1. enti no profit.....	73
a]-premessa.....	73
b]-imprese sociali.....	75
c]-enti associativi.....	75
d]-associazioni di promozione sociale.....	77
e]-o.n.l.u.s.	79
f]-organizzazioni di volontariato	81
g]-enti ecclesiastici	82
h]-enti lirici e musicali.....	83
i]-altri enti non profit	84
CAPITOLO TERZO.....	90
LA TUTELA DEGLI ARTISTI INTERPRETI E DEGLI ARTISTI ESECUTORI	90
1.1. il decreto legislativo n.68/2003: recepimento della normativa ce.....	90

1.2. l'artista interprete e l'artista esecutore.....	90
1.3. il diritto morale dell'artista	94
1.4. il diritto all'equo compenso sulla riproduzione ad uso personale.....	96
CAPITOLO QUARTO.....	106
LA DISCIPLINA SPECIALE DEL COLLOCAMENTO DEGLI ARTISTI DELLO SPETTACOLO.....	106
parte prima.....	106
1.1. le tipologie contrattuali del rapporto di prestazione artistica: lavoro autonomo	106
1.2. lavoro subordinato.....	107
1.3. lavoro parasubordinato	109
parte seconda.....	111
2.1. il sistema di assunzione degli artisti:gli artisti solisti.....	111
2.2. i gruppi costituiti	111
2.3. novità della legge n. 8/1979.....	111
2.4. la figura del rappresentante	113
parte terza.....	115
3.1. la riforma legislativa sul collocamento degli artisti.....	115
parte quarta	118
4.1. previdenza e assicurazione nello spettacolo: e.n.p.a.l.s.....	118
4.2. i.n.p.s.	122
4.3. i.n.a.i.l.....	123
CAPITOLO QUINTO.....	128
IL DIRITTO D'AUTORE.....	128
1.1.le origini del diritto d'autore.....	128
1.2. le funzioni del diritto d'autore	130
1.3. la disciplina ed il contenuto ²	131
1.4. diritto di riproduzione	133
1.5. diritto di comunicazione.....	134
1.6. diritto di distribuzione: misure tecnologiche di protezione e di informazione	135
parte seconda.....	137
2.1. diritto per l'utilizzazione dell'opera in programmi tv via satellite o a mezzo cavo.....	137
2.2. diritto di seguito.....	138
2.3. eccezioni e limitazioni all'esercizio dei diritti patrimoniali.....	143
2.4. durata del diritto patrimoniale d'autore.....	144

parte terza	145
3.1. le opere protette dal diritto d'autore	145
3.2. opere realizzate da più autori.....	146
3.3. opere in collaborazione.....	146
3.4. opere collettive.....	147
3.5. le opere musicali.....	148
parte quarta	150
4.1. i soggetti del diritto d'autore.....	150
4.2. trasmissione dei diritti di utilizzazione.....	151
parte quinta	155
5.1. i contratti tipici di trasferimento del diritto d'autore: il contratto di edizione.....	155
5.2. il contratto di edizione fonografica e contratti per opere musicali.....	156
5.3. contratto per edizione e contratto a termine.....	158
5.4. contratto di rappresentazione e contratto di esecuzione in pubblico	159
5.5. i diritti connessi all'esercizio del diritto d'autore	161
5.6. difese e sanzioni civili	163
5.7. difese e sanzioni penali.....	167
CAPITOLO SESTO	173
LA S.I.A.E.	173
parte prima	173
1.1. cenni storici.....	173
1.2. le funzioni.....	178
1.3. la struttura	179
1.4. adesione alla s.i.a.e., rapporti ente-associato e la collecting society	181
parte seconda	185
2.1. rapporti internazionali della s.i.a.e. con altre società autori e la c.i.s.a.c.	185
2.2. utilizzazione delle opere	186
2.3. come tutelare le opere	186
2.4. come associarsi alla s.i.a.e.....	187
teatro.....	187
musica, lirica e balletto.....	191
2.5. conclusione.....	195
CAPITOLO SETTIMO	202
ASPETTI FISCALI DEL DIRITTO DI AUTORE	202
parte prima	202

1.1. norme civilistiche di riferimento.....	202
1.2. organi di gestione dei diritti d'autore	203
1.3. diritti degli autori.....	204
1.4. estinzione del diritto d'autore.....	205
parte seconda	206
2.1. opere dell'ingegno di carattere creativo	206
2.2. opere tutelate	206
2.3. opere multimediali.....	207
2.4. opere di libero utilizzo	209
2.5. realizzazione su commissione.....	209
2.6. opere create dal dipendente.....	210
parte terza	211
3.1. utilizzazione delle opere dell'ingegno: compensi.....	211
parte quarta	214
4.1. qualificazione del diritto d'autore e disciplina fiscale applicabile	214
4.2. reddito di lavoro autonomo – i.r.a.p.....	214
4.3. reddito d'impresa	217
4.4. immobilizzazioni immateriali.....	217
4.5. ammortamento civilistico	218
4.6. ammortamento fiscale	218
4.7. redditi diversi.....	219
4.8. redditi soggetti a tassazione separata	220
4.9. ritenuta alla fonte.....	220
parte quinta	223
5.1. la dichiarazione dei redditi - modello 730/2006	223
5.2. applicazione dell'i.v.a.: diritti esclusivi di utilizzazione delle opere dell'ingegno.....	223
5.3. imponibilità dei diritti connessi al diritto d'autore.....	225
5.4. territorialità.....	227
5.5. esclusione dal tributo del contrassegno s.i.a.e.....	228
CAPITOLO OTTAVO	238
MODULISTICA CONTRATTUALE	238
patto di opzione.....	239
e contratto di cessione di diritti cinematografici e televisivi.....	239
scrittura privata tra artista e produttore	245

contratto di scrittura artistica.....	254
contratto preliminare di prestazione artistica.....	261
contratto di rappresentazione teatrale.....	264
contratto di produzione discografica.....	272
contratto di prestazione artistica.....	281
contratto di esecuzione di spettacoli musicali.....	284
contratto di edizione.....	293
cessione temporanea di diritto di autore.....	302
cessione diritto di autore.....	305
accordo tra artista e suo rappresentante.....	308
contratto di collaborazione musicale e di licenza esclusiva.....	310
modello di dichiarazione liberatoria s.i.a.e. e di iscrizione autori.....	320
modello domanda mandato s.i.a.e.	322

C Copyright 2008 Eurilink
Eurispes & Link Campus Editori s.r.l.
Via Crescenzo, 43
00193 Roma

ISBN 978-88-95151-23-6

L'Autore è l'unico responsabile dei contenuti del volume, che costituiscono una sua personale visione, sollevando l'Editore da ogni responsabilità nei confronti delle persone e istituzioni citate nell'opera.

E' Vietata la riproduzione, anche parziale, di questo libro, effettuata con qualsiasi mezzo compresa la fotocopia, anche ad uso interno o didattico, non autorizzata dall'Editore.

Stampa Edizioni Fratelli Spada s.p.a.
