



**SAPIENZA**  
UNIVERSITÀ DI ROMA

## **Il Contratto di edizione musicale**

**Facoltà di Giurisprudenza**

**Corso di laurea in Giurisprudenza**

Cattedra di Diritto Commerciale

**Candidato**  
**Antonio Formiglia**

Relatore  
Prof.ssa Maura Garcea

A/A 2014/2015

## **INDICE**

<b>INTRODUZIONE</b>	3
<b>CAP. I IL TRASFERIMENTO DEL DIRITTO PATRIMONIALE D'AUTORE: TRA ORIGINE E NUOVE PROSPETTIVE</b>	6
1. Cenni storici	6
2. Fonti legislative	12
3. La trasmissione dei diritti di utilizzazione economica da parte dell'autore: regole generali	14
4. La libera disponibilità dei diritti ed il ruolo dell'intermediazione professionale	17
<b>CAP. II IL CONTRATTO DI EDIZIONE PER LE STAMPE</b>	20
1. Il caso Manzoni – Le Monnier: alle origini della riflessione dottrinale sulla proprietà intellettuale	20
2. La storia del contratto di edizione: dalla prassi negoziale alla vigente legge sul diritto d'autore	22
3. Il contenuto del contratto di edizione	27
4. Tipologie del contratto di edizione	32
5. La forma	33
6. L'opera futura	34
7. Gli obblighi dell'autore	34
8. Gli obblighi dell'editore	37
9. La cessione del contratto	39
10. L'estinzione del contratto	41

<b>CAP. III L' OPERA MUSICALE. RAPPORTI TRA AUTORI , EDITORI E PRODUTTORI AI FINI DELLA PUBBLICAZIONE E DIFFUSIONE</b>	<b>44</b>
1. Le opere musicali	44
2. Il contratto di edizione musicale e contratto di edizione per le stampe: un confronto	49
3. Le ricostruzioni dottrinali e giurisprudenziali	55
4. Le opere musicali composte da più autori	59
5. La Società Italiana degli Autori e degli Editori	60
6. Un nuovo protagonista: il produttore fonografico	65
7. La distribuzione delle opere musicali	68
8. La disciplina giuridica degli spartiti musicali	72
<i>8.1 Il divieto di fotocopiare gli spartiti</i>	77
<i>8.2 Il divieto di prestito degli spartiti</i>	80
 <b>CAP. IV IL CONTRATTO DI EDIZIONE MUSICALE</b>	 <b>84</b>
1. L'oggetto	84
2. La disciplina applicabile	87
3. Profili problematici ricorrenti nella casistica: la durata del contratto, l'obbligo del compenso, la buona fede anche alla luce dell'evoluzione tecnologica	93
<i>3.1 Il caso Bennato</i>	93
<i>3.2 Il caso De Gregori</i>	95
<i>3.3 Il caso Sabatini</i>	98
<i>3.4 Il caso Modugno</i>	102
4. Il contratto di edizione musicale nel fallimento	108

4.1 <i>Il contratto di edizione musicale per opera da creare</i>	114
5. La cessione e la risoluzione del contratto di edizione musicale	116
5.1 <i>Cessione</i>	116
5.2 <i>Estinzione e risoluzione</i>	119
<b>BIBLIOGRAFIA</b>	121
<b>GIURISPRUDENZA</b>	125

## INTRODUZIONE

Quella della tutela del prodotto intellettuale è un'esigenza al giorno d'oggi molto sentita, che però ha avuto un'evoluzione lenta e tortuosa e che rischia di essere messa a dura prova dalle nuove tecnologie. Inoltre è insita nelle opere dell'ingegno l'esigenza di diffusione e divulgazione; quindi il dinamismo del mercato, con tutti i suoi rischi e le sue variabili, può rappresentare una ulteriore insidia. Unendo però gli sforzi del Legislatore nazionale e comunitario e l'attività delle Corti, si può tracciare un profilo unitario e coerente di questa affascinante materia, la quale però, va detto, presenta continuamente nuovi spunti di riflessione e lascia un minimo spazio ad alcune "zone d'ombra": una di queste è rappresentata da quelle figure contrattuali non disciplinate dalla vigente legge e che quindi necessitano di una continua attività di interpretazione e ricostruzione. Il presente lavoro affronterà da vicino il tema, molto discusso, della trasmissione del diritti di utilizzazione economica di quell'opera dell'ingegno che ha carattere di creazione musicale, proprio all'interno di una fattispecie contrattuale atipica denominata "contratto di edizione musicale". Nel corso degli anni sull'argomento si sono susseguiti illustri pareri di dottrina e giurisprudenza che hanno contribuito a dare un certo ordine a una tematica abbastanza controversa: da un lato vi era la disciplina del contratto di edizione per le stampe, che si ergeva come paradigma contrattuale e, dall'altro, vi era l'esigenza di differenziare e adattare quella disciplina, nel caso in cui ad essere oggetto della creazione non fosse stata un'opera cartacea, pronta per essere divulgata a mezzo stampa, bensì una creazione musicale, protetta anch'essa dalla legge sul diritto d'autore n. 633 del 1941. All'art. 2 della stessa legge infatti si fa riferimento alle "opere" e alle "composizioni musicali, con o senza parole," alle "opere drammatico-musicali" e alle "variazioni

*musicali costituenti di per sé opera originale*”: entrando più nello specifico si può dire che ciò che contraddistingue un’opera musicale è la presenza di:

- 1 – melodia, ovvero la linea in sequenza di note;
- 2 – armonia, cioè gli accordi di base;
- 3 – ritmo, ossia la cadenza della sequenza di note e accordi.<sup>1</sup>

Questi temi saranno ripresi in dettaglio a suo tempo, ma a partire da ciò, sarà necessario ripercorrere brevemente la storia del diritto d’autore, partendo dal mondo classico e arrivando ai giorni nostri, soffermandosi sugli eventi, sulle leggi e sulle codificazioni che hanno rappresentato punti di svolta per un sistema di protezione che mira all’universalità, transcendendo i singoli confini geografici degli Stati. Si farà riferimento alle fonti legislative, con un occhio di riguardo al nostro Paese, ma senza trascurare il fattore comunitario e internazionalistico, sempre più cogente e penetrante. Ci sarà una parentesi introduttiva che avrà come fulcro il tema del trasferimento del diritto patrimoniale d’autore in tutte le sue sfaccettature, dalla disciplina presente nella legge sul diritto d’autore n. 633 del 1941, fino ai nuovi spunti portati dallo sviluppo tecnologico, che lasciano aperte nuove strade inesplorate. Si passerà poi ad esaminare il contratto di edizione per le stampe, mettendone in luce la centralità in tema di contrattualistica di diritto d’autore, analizzandone i suoi elementi portanti, le sue origini (sarà riportata anche una nota controversia in materia, avente come protagonista uno dei più grandi autori della nostra letteratura), la sua disciplina, la sua tipologia, la sua cessione e anche le sue cause estintive. Arrivati a questo punto farà ingresso nella trattazione il cc.dd contratto di edizione musicale, con tutti i suoi profili problematici e di grande interesse. Dopo una parentesi storica, bisognerà innanzitutto contestualizzarlo

---

<sup>1</sup> SIROTTI GAUDENZI A., *Il nuovo diritto d’autore*, Maggioli, Roma, 2014, pag. 63.

all'interno della materia contrattuale, mettendone in evidenza i caratteri di atipicità che lo contraddistinguono; sarà poi inevitabile procedere ad un confronto dettagliato con il contratto di edizione per le stampe, per anni considerato omnicomprensivo, ma che in realtà presenta una causa diversa e fa esplicito riferimento alla riproduzione a mezzo "stampa": a tale elemento testuale solo negli ultimi anni è stata data una importanza adeguata; proprio a proposito della pubblicazione cartacea si farà un approfondimento sulla disciplina giuridica dello spartito musicale, tematica che rappresenta una sorta di *trait d'union* tra la riproduzione a mezzo stampa di materiale cartaceo e tutela che va comunque apprestata alle opere musicali. Verranno poi messi in evidenza i tratti peculiari del contratto di edizione in ambito musicale, partendo dall'opera musicale, dalla sua creazione alla sua distribuzione, ed arrivando ad un'analisi dei protagonisti in materia: autori, editori e produttori fonografici/discografici. Si cercherà a questo punto di costruire una disciplina applicabile sulla base delle pronunce giurisprudenziali più famose e decisive, corroborate da pareri di diversi Autori. Tali peculiarità riguarderanno soprattutto la causa di questo contratto, il suo regime probatorio e la sua durata, il tema senza dubbio più dibattuto; ci si interrogherà poi sull'applicabilità o meno di alcune disposizioni generali in tema di diritto d'autore, come l'obbligo di buona fede e l'obbligo del compenso, si parlerà poi delle cause estintive e degli effetti della risoluzione e del fallimento, fino ad arrivare anche in questo caso alle possibilità che l'evoluzione tecnologica potrà portare in ambito di "futuri diritti".

# **CAPITOLO I**

## **IL TRASFERIMENTO DEL DIRITTO PATRIMONIALE D'AUTORE: TRA ORIGINE E NUOVE PROSPETTIVE**

### **1. CENNI STORICI**

Per tracciare un'evoluzione storica della tutela del diritto d'autore, occorre segnalare la sua origine relativamente recente e significativamente lontana dalla filosofia e dalle concezioni del mondo classico. Nell'antica Grecia e nell'antica Roma, infatti, le opere dell'ingegno erano liberamente appropriabili, offerte al libero godimento del pubblico, senza lasciare spazio a forme di consenso da parte dell'autore. A Roma vigeva solamente una forma di difesa dello scrittore invocata per affermare il diritto di pubblicare l'opera (una sorta di "diritto di inedito")<sup>2</sup> e i grandi poeti e scrittori della latinità non si sono dimostrati indifferenti alla tematica (nel "De Beneficiis" di Seneca se ne rinvennero passaggi significativi); ma, comunque, nel rapporto tra autore e pubblico mancava ogni forma di intermediazione. Ed è proprio da questa intermediazione, nella specie trattasi di attività imprenditoriale, e dall'affermazione del principio della proprietà intellettuale come la più sacra e imprescrittibile delle proprietà, che nasce la concezione del diritto di autore come diritto soggettivo, da valorizzare e da tutelare contro possibili abusi, sempre dietro l'angolo in un mercato dove autori ed editori sono costretti a convivere, salvo quanto si dirà in seguito sulle nuove prospettive di *self-publishing*. Questa concezione del diritto d'autore, considerato come un bene oggetto di proprietà e interamente trasferibile, recepita

---

<sup>2</sup> ALGARDI Z.O., La tutela dell'opera dell'ingegno e il plagio, Padova, 1978, pag. 4



nella Convenzione austro-sarda del 1840<sup>3</sup> cede il passo a una più articolata teoria che, abbandonando riferimenti all'istituto della proprietà, pone al centro l'attività personale di creazione dell'opera da parte dell'autore ed esalta il rapporto di paternità intellettuale che lega l'autore alla sua opera, rapporto che deve essere mantenuto anche al di là di atti di trasferimento di singoli diritti patrimoniali. Il diritto d'autore come diritto di utilizzazione economica, come frutto dell'interazione tra interessi solo in parte antagonisti, tra i quali quelli dell'autore a diffondere ed a godere in esclusiva dell'esito del suo lavoro e l'interesse degli intermediari nella circolazione delle opere dell'ingegno a veder remunerati i loro interessi, nasce nel XVIII secolo nell'Europa continentale, prima in Inghilterra con la legge della regina Anna del 1710, poi in Francia con le leggi del 1791-1793, ma la sua tutela patrimoniale si delinea ben tre secoli prima e precisamente dopo la scoperta della stampa, che la tradizione attribuisce a Gutenberg<sup>4</sup> (XV secolo) e che rende l'opera suscettibile di una concreta utilizzazione economica e non più come un mero bene immateriale; in particolare sorge la necessità di tutela per i soggetti che provvedevano alla riproduzione dell'opera in molte copie, (gli editori) che si affianca alla necessità di tutela per l'interesse morale dell'autore, ciò in conseguenza dell'ampliamento del mercato dei prodotti culturali determinato dalla domanda sempre più forte di conoscenza, generata dall'ascesa socio-economica della borghesia mercantile, in combinazione con la rivitalizzazione dei traffici commerciali. Nella Repubblica di Venezia si riscontra una prima forma di protezione dei diritti patrimoniali di stampa

---

<sup>3</sup> Articolo 1 Convenzione Austro-Sarda del 1840 : *“Le opere o produzioni dell'ingegno o dell'arte pubblicate negli stati rispettivi, costituiscono una proprietà che appartiene a quelli che ne sono gli autori per goderne o disporne durante tutta la loro vita; eglino soli, o i loro aventi-causa, hanno diritto di autorizzarne la pubblicazione.”*

<sup>4</sup> Johann Gutenberg, infatti, tra il 1448 e il 1454 realizzò la celebre Bibbia a 42 linee, segnando il passaggio dalla stampa per blocchi di legno a quella a caratteri mobili.

sotto forma di privilegio: i cosiddetti “privilegi librari”<sup>5</sup>, consistenti in concessioni da parte dell’ autorità pubblica, in origine il principe, di monopoli dei quali beneficiavano gli stampatori; veniva infatti accordata, all’ editore, per un periodo di tempo limitato (privilegio generale) o senza alcuna limitazione temporale, (privilegio speciale) l’ esclusiva di stampare e di vendere le opere, non necessariamente inedite e spesso appartenenti alla tradizione, con tanto di tutela consistente in sanzioni pecuniarie nei confronti dei contraffattori. Il sistema dei privilegi librari successivamente si estende in tutta la Penisola e rimane per molto tempo l’ unica forma di tutela dell’ opera letteraria, ma lontana dagli schemi moderni.<sup>6</sup> Le rivendicazioni giusnaturalistiche inerenti la riserva ad ogni uomo del risultato del proprio lavoro anche creativo e le aspirazioni liberali delle imprese che miravano ad ottenere uno sfruttamento esclusivo dell’ opera svincolato quindi dalla discrezionalità del principe, hanno poi provocato la caduta in desuetudine questo sistema, tanto che, nel XVII secolo, appaiono, per la prima volta, disposizioni normative che affermano il riconoscimento giuridico della personalità dell’ autore indissolubilmente correlata al frutto del proprio lavoro, prendendo come modello la proprietà su cose corporali, che, eliminate le scorie del sistema feudale, appariva come l’ archetipo dei diritti soggettivi conquistati dalla classe borghese liberale e come paradigma efficace per il soddisfacimento delle pretese di appartenenza delle nuove forme di ricchezza. La più importante è la già citata legge della Regina Anna del 1701, lo “*Statue of Anne*” intitolato “*An act for the encouragement of learning, by vesting the copies of printed books in the authors or purchasers of such copies, during the times therein*

---

<sup>5</sup> Il più antico privilegio librario viene considerato quello concesso allo stampatore Giovanni Da Spira dal Senato veneziano il 18 settembre 1469, in Riv. Dir. Ind., 1952, I, pag. 372.

<sup>6</sup> FRANCESCHELLI R., Trattato di diritto industriale, Milano, 1960, 115.

*mentioned*” e che riconosceva all’autore e ai suoi aventi causa un diritto di stampa delle proprie opere che durava ventuno anni per le opere già pubblicate e 14 anni, rinnovabili, per quelle inedite; per la prima volta si riconosceva inoltre il principio della necessità del preventivo consenso dell’autore alla pubblicazione dell’opera. Spostando l’analisi dal continente europeo a quello americano, ci si accorge che una tutela analoga viene riconosciuta anche dalla Costituzione degli Stati Uniti d’America del 1787, precisamente dall’Article 1, section 8, clause 8; “*To promote the progress of science and useful arts, by securing for limited times to authors and inventors the exclusive right to their respective writings and discoveries*”. Nel primo *Federal Copyright Act* del 1790, inoltre, è accordata agli autori una protezione delle loro opere non dissimile da quella prevista dallo Statuto della Regina Anna. Tornando all’esperienza europea, la Francia in piena scossa rivoluzionaria, non si esime dal riconoscere una protezione del genere e mediante un Decreto dell’Assemblea Costituente del 1791 attribuisce all’autore il diritto di autorizzare la rappresentazione delle proprie opere teatrali e la successiva Legge del 17 luglio 1793 sancisce il generale principio del diritto esclusivo di riproduzione spettante all’autore delle proprie opere letterarie, estendendone l’esercizio agli aventi causa durante il decennio successivo alla morte dell’autore stesso. Emerge così un sistema di protezione sintetizzato al meglio dalla celebre frase di Le Chapelier: “*La plus sacré, la plus personnelle de toutes les propriétés est l’ouvrage fruit de la pensée d’un écrivain*”. Volgendo lo sguardo sulla nostra Penisola ci si accorge che solo dal XIX secolo, i singoli Stati introducono le prime leggi a difesa degli autori, il codice Albertino del 1837 degli Stati Sardi, introduce nell’art 440 il concetto di “proprietà letteraria”, ripreso poi dal codice civile del 1865.<sup>7</sup> Dopo il 1861, ad unificazione

---

<sup>7</sup> Art. 437: “*Le produzioni dell’ingegno appartengono ai loro autori secondo le norme stabilite da*

avvenuta, si lavora per creare un sistema legislativo e amministrativo all'altezza, che riconosca l'importanza della difesa giuridica della creazione artistica, prevista dalla "Legge sui diritti spettanti agli autori delle opere dell'ingegno" del 25 giugno 1865 n. 2337 e si arriva finalmente all'emanazione della Legge 22 aprile 1941 n. 633, che risponde a tale esigenza di completezza e ampiezza proteggendo il diritto d'autore e tutti gli altri "diritti connessi al suo esercizio".<sup>8</sup> Il legislatore italiano e la nostra dottrina hanno recepito la costruzione "dualistica" di Kohler, il quale affiancava ad un generale diritto della personalità ("*Individualrecht*") una serie di diritti soggettivi su beni immateriali separabili dalla persona ("*Immaterialguterrechte*") tra i quali rientrava anche il diritto sulle opere dell'ingegno, elaborando uno schema che prevedeva più diritti esclusivi, disponibili (cd. diritti patrimoniali) e non disponibili (cd. diritti morali); i primi volti alla protezione degli interessi patrimoniali allo sfruttamento economico dell'opera ed i secondi destinati a proteggere interessi più strettamente connessi alla persona del creatore intellettuale, riguardanti la paternità e l'integrità dell'opera.<sup>9</sup> Nell'impostazione adottata nella legge sul diritto d'autore del nostro Paese, lo schema dualistico prevede infatti una serie di private (diritti morali), che differentemente dal generale "*Individualrecht*" di Kohler sono finalizzate a tutelare specificatamente la personalità creativa dell'autore e per questo

---

*leggi speciali"*

<sup>8</sup> Il codice civile, approvato con R. d. 16 marzo 1942 n. 262, ha accolto negli articoli da 2575 a 2583 i principi informativi della disciplina speciale in materia.

<sup>9</sup> Nella teoria elaborata da Joseph Kohler, inoltre, il diritto d'autore ("*Autorrecht*") aveva un carattere disponibile e proteggeva esclusivamente l'interesse allo sfruttamento economico dell'opera, mentre l'"*Individualrecht*" era considerato indisponibile e proteggeva anche gli interessi personali dell'autore. (Tratto da BERTANI M., Il contratto di edizione dalla lex mercatoria alla tipizzazione legale, in AIDA 2009, pag. 258)

motivo sono collocate all'interno del sistema del diritto d'autore.<sup>10</sup> Occorre però fare una precisazione: vi sono due grandi sistemi di protezione del diritto d'autore, quello proprio dell'Europa continentale (sistemi di “*civil law*”) e quello di matrice anglo-americana (sistemi di “*common law*”) che da sempre sono considerati diversi e non sovrapponibili. Il primo, *droit d'auteur*, è incentrato sulla figura dell'autore della creazione, prevedendo il legislatore forme di tutela non solo economiche ma anche morali, mentre il secondo, *copyright*, si fonda su una concezione di tipo imprenditoriale, volta all'utilizzazione e circolazione del maggior numero di copie del prodotto dell'opera dell'ingegno, affinché vi abbiano accesso più persone possibili. Ultimamente però, soprattutto dopo l'adesione degli USA alla convenzione di Berna per la protezione delle opere letterarie e artistiche, nel 1989, un loro avvicinamento non sembra certo da escludersi,<sup>11</sup> vista la chiara derivazione della Convenzione stessa dalla legge francese del 1793, fulcro dell'impostazione continentale del *droit d'auteur*. Un altro segnale di allineamento del sistema americano alle leggi dell'Europa continentale si è avuto anche dalla parificazione della durata della protezione delle opere (settanta anni) e dal progressivo riconoscimento dei diritti di paternità e integrità dell'opera, rientranti nel “genus” dei diritti morali. Ma questa attuale convergenza non deve stupire, vista l'origine europea comune dei due sistemi, facilmente rinvenibile, e che riscontra, come già analizzato, i primi impulsi in Italia e che vede poi Inghilterra e Francia come protagoniste. Il diritto d'autore, dunque, inizialmente, si configura come diritto esclusivo di riproduzione a mezzo stampa di opere librarie, ma successivamente si

---

<sup>10</sup> DE GREGORIO A., Il contratto di edizione, Athenaeum, Roma, 1913, pag. 20.

<sup>11</sup> MOSCATI L., Tra copyright e droit d'auteur. Origine e sviluppo della proprietà intellettuale in Europa, Napoli, 2013, 12.

estende anche ad altre opere ed ai vari modi di utilizzazione, diversi dalla riproduzione: precisamente si tratta dei diritti esclusivi di comunicare l'opera al pubblico mediante rappresentazione ed esecuzione e poi mediante la diffusione a distanza. Tale processo continuo di estensione dell'oggetto e di arricchimento del contenuto della protezione è arrivato ai giorni nostri ed ha avuto una netta velocizzazione negli ultimi decenni, complice lo sviluppo della tecnologia digitale, che ha reso possibile la creazione di nuovi tipi di opere (ad esempio i programmi informatici e le opere multimediali) e nuovi tipi di diffusione e sfruttamento in precedenza impensabili (diffusione tramite internet e reti telematiche). Oggi, quindi, le opere protette sono eterogenee; alle tradizionali opere letterarie, artistiche e musicali si sono aggiunti, tra le altre, le banche dati e i software e le facoltà attribuite all'autore sono numerose e rispondono a diverse esigenze di protezione: scopo primario è, però e soprattutto, la tutela dell'interesse individuale dell'autore, prevalente sugli interessi degli utilizzatori e della collettività. Non si può non aggiungere il progressivo sviluppo della categoria dei "diritti connessi" al diritto d'autore: tali diritti immateriali sono finalizzati a tutelare nuove creazioni o nuovi prodotti resi possibili dallo sviluppo della tecnica e sono in un certo senso strumentali e funzionali all'utilizzazione delle opere dell'ingegno, per fare un esempio si pensi alle prestazioni degli artisti interpreti ed esecutori. Sono quindi accomunati dal fatto di presentare una stretta incidenza con l'esercizio del diritto d'autore e tale "vicinanza" ha spinto il legislatore alla loro regolamentazione nell'ambito della disciplina giuridica della proprietà artistica e letteraria. La vigente legge sul diritto d'autore contiene nel proprio Titolo II (artt. 72 e ss.) una elencazione dei diritti connessi, tra gli altri si possono segnalare i diritti dei produttori di opere cinematografiche o audiovisive, i diritti relativi all'emissione radiofonica e

televisiva, i diritti relativi a edizioni critiche e scientifiche di opere di pubblico dominio e i diritti a bozzetti di scene teatrali. Non vi è quindi un atto di creazione intellettuale, come avviene per il diritto d'autore "puro" ma piuttosto si palesa un'esigenza di protezione, contro una indiscriminata e abusiva utilizzazione ad opera di terzi, di attività professionali di carattere prettamente artistico aventi ad oggetto un'opera dell'ingegno, protetta o già appartenente al pubblico dominio. Per concludere, rispetto alla tutela delle creazioni tecniche, quella del diritto d'autore si diversifica innanzitutto per una durata estremamente lunga (settanta anni dalla morte dell'autore) e per un contenuto più ampio, che consente un controllo globale dell'utilizzazione dell'opera e che non si limita solo ad una tutela di interessi patrimoniali, ma si estende anche a quelli cosiddetti "moralì"

## **2. FONTI LEGISLATIVE**

Fonte principale in tema di diritto d'autore nel nostro Paese è la legge 22 aprile 1941, n. 633, intitolata "*Protezione del diritto d'autore e di altri diritti connessi al suo esercizio*", attualmente vigente e oggetto di modifiche e integrazioni dovute, da un lato, al processo di adesione dello Stato italiano a convenzioni internazionali riguardanti la materia e dall'altro lato all'attuazione di direttive della Comunità Economica Europea (oggi UE). Innovazioni importanti sono state apportate dal D.Lgs. n. 68/2003, in ottemperanza a quanto previsto dalla legge n.39/2002 (cosiddetta Legge comunitaria 2001) in ordine all'attuazione della Direttiva 2001/29/CE in tema di armonizzazione di taluni aspetti del diritto d'autore e dei diritti connessi nella società dell'informazione. La tecnica utilizzata in questo e in altri casi (si vedano ad esempio le ulteriori innovazioni apportate dalla L. 128/2004 e dal D.Lgs. n.140/2006) ha origini datate e prevede la "novellazione" della legge base in materia (in questo caso la L. 633/1941) salvaguardandone l'architettura e la

portata generale; orientamenti dottrinali tuttavia sostengono che un testo unico con funzioni riordinatorie sia più funzionale ed efficace, scongiurando il rischio di una eccessiva frammentarietà della materia. Le ultime importanti innovazioni sono state invece apportate dal D. Lgs 21 febbraio 2014 n. 22<sup>12</sup> in attuazione della Direttiva 2011/77/UE, che ha previsto l'innalzamento della durata della protezione del diritto d'autore da cinquanta a settanta anni e dalla Legge del 10 novembre 2014, in attuazione, invece, della Direttiva 2012/28/UE su taluni utilizzi consentiti di opere orfane, opere cioè di cui siano sconosciuti o introvabili gli autori. Le opere dell'ingegno, come le altre creazioni intellettuali, potendo essere utilizzate, conosciute e diffuse al di là del singolo Stato dove sono state create ed eventualmente pubblicate per la prima volta, hanno il carattere dell'“ubiquità”, dal quale deriva che gli interessi sottesi all'istituto del diritto d'autore ambiscono ad una protezione non limitata nello spazio ma che trascenda i confini dello Stato e sia tendenzialmente universale. Numerose, in tal senso, sono le Convenzioni internazionali che assicurano e consentono che i cittadini dei singoli Stati godano negli altri Stati contraenti di una tutela equivalente a quella accordata nel proprio Stato e di un livello di protezione minimo comune. La più importante è la Convenzione d'Unione di Berna per la protezione delle opere letterarie e artistiche del 1886 (CUB), alla quale si aggiunge la Convenzione universale sul diritto d'autore (CUA) firmata a Ginevra nel 1952, inoltre, innovazioni al regime internazionale di tutela della proprietà intellettuale sono state portate anche dall'accordo TRIP's (Trade Related Intellectual Property Rights) firmato a Marrakech nel 1994 nell'ambito dell'Organizzazione Mondiale del Commercio (WTO). Tornando al nostro ordinamento, alcune disposizioni generali riguardanti il diritto d'autore sono

---

<sup>12</sup> Pubblicato in Gazzetta Ufficiale 11 marzo 2014, n. 58.



contenute anche nel Codice Civile, nel libro V “Del Lavoro” e precisamente nel Titolo IX, Capo I intitolato: “*Dei diritti sulle opere dell’ingegno e sulle invenzioni industriali*” (Artt. 2575-2582). Da segnalare l’art 2581 che disciplina il trasferimento dei diritti di utilizzazione (da provare per iscritto) e l’art 2582, che attribuisce all’autore la facoltà di ritirare l’opera dal commercio. L’art. 2583 infine dispone un rinvio alle leggi speciali per quanto riguarda l’esercizio e la durata dei diritti contemplati nel suddetto Capo.

### **3. LA TRASMISSIONE DEI DIRITTI DI UTILIZZAZIONE ECONOMICA DA PARTE DELL’AUTORE: REGOLE GENERALI**

Le opere oggetto del diritto d’autore sono, secondo la nostra legge, le “*opere di carattere creativo*” che appartengono alla “*letteratura, alla musica, alle arti figurative, all’architettura, al teatro ed alla cinematografia, qualunque ne sia il modo o la forma di espressione*” (art. 1 legge d.a.). I diritti di utilizzazione economica di queste opere dell’ingegno, indicati dagli artt. da 12 a 18-bis della legge d.a., riservati a titolo originario all’autore dell’opera, sono oggetto dell’attività contrattuale nel campo del diritto d’autore e vanno distinti dai diritti morali d’autore, che invece fanno capo esclusivamente all’autore dell’opera e non rientrano nelle attività contrattuali, essendo indipendenti e insuscettibili di alienazione, ma anzi restano nella disponibilità dell’autore anche dopo la cessione dei diritti di utilizzazione economica (art. 20 legge d.a.). Costituiscono, quindi, un limite all’attività contrattuale. Partendo dall’assunto che il valore è acquistato all’opera dell’ingegno proprio dalla sua possibilità di essere oggetto di utilizzazioni

economiche e di scambi in ordine ai diritti in essa afferenti, bisogna fare riferimento alle caratteristiche ontologiche dell'opera stessa per ottenere un quadro delle possibili utilizzazioni a cui essa può dar luogo. E' possibile infatti trascendere dal corpus materiale (supporto) per arrivare a un "*corpus mysticum*" (contenuto) che può essere appreso dal pubblico: emerge quindi la differenza fra la protezione della forma rappresentativa dell'opera dell'ingegno (tutela da utilizzazioni e riproduzioni abusive) e la protezione brevettuale delle invenzioni industriali (tutela del contenuto). Tale protezione è allo stato attuale resa sempre più difficile dalle nuove tecnologie che rendono fruibile il contenuto dell'opera senza il suo originario supporto (ad esempio un libro, un disco, un videogramma) tramite stoccaggi dell'opera stessa in banche dati o in compact disc ad alta densità (DVD) collegati con rete internet. La struttura dell'industria editoriale e di quella fonografica hanno senza dubbio risentito di queste innovazioni; sarà compito degli Stati adottare misure e sanzioni giuridiche adeguate, secondo le previsioni degli articoli 11 e 12 del Trattato sulla protezione del diritto d'autore, sottoscritto a Ginevra il 20 dicembre 1996 nella sede dell'OMPI (Organizzazione Mondiale della Proprietà Intellettuale); ma non solo: infatti una linea guida perviene anche dalle norme comunitarie e in particolare dalle direttive sul diritto d'autore nella società dell'informazione (Direttiva 2001/29/CE) e dalla direttiva sul rispetto dei diritti di proprietà intellettuale (Direttiva 2004/48/CE, cosiddetta "*enforcement*"). Il diritto contrattuale d'autore inerisce a tutti quei rapporti che vedono come parte necessaria l'autore dell'opera, titolare in via originaria del diritto, e che hanno come oggetto i diritti di utilizzazione economica delle opere protette, diritti che sono di regola esercitati da soggetti che utilizzano economicamente, in qualità di imprenditori, le opere stesse. Tali relazioni contrattuali hanno subito di recente, grazie allo sviluppo tecnologico, nuove

evoluzioni, che hanno ampliato i settori tradizionali dell'editoria libraria e di quella fonografica. Di fianco a nuove utilizzazioni delle opere protette sono emersi veri e proprio nuovi oggetti del diritto d'autore, i quali hanno ampliato la concezione originaria: si ricorre alla tecnica del diritto d'autore "*ogni qual volta la riproduzione di beni o di servizi innovativi, collettivamente desiderabili, rischierebbe di essere disincentivata dalla previsione che la concorrenza copi a costi tendenti allo zero l'innovazione, impedendo a chi l'ha sviluppata a proprie spese di remunerare l'investimento delle risorse intellettuali e finanziarie.*"<sup>13</sup> Nuovi modi di trasferimento dei diritti di utilizzazione sono costituiti dai contratti di commissione delle opere dell'ingegno e dai contratti di lavoro finalizzati alla realizzazione di opere destinate all'industria dello spettacolo. Regole generali, in tema di contratti di diritto d'autore sono contenute nella sez. I e II del Capo II del Titolo III della legge sul diritto d'autore ed una posizione preminente è riservata alla disciplina del contratto di edizione (artt. 118 e seguenti della stessa legge), sul quale si ritornerà nel capitolo successivo. Meritano una citazione anche i contratti di rappresentazione ed esecuzione, sebbene essi siano caratterizzati dal fatto di non avere effetti traslativi: in questi contratti la facoltà di rappresentare o eseguire l'opera non è esclusiva e mancano, inoltre, nelle disposizioni ad essi dedicate (artt. da 136 a 141 l.d.a.) espressioni che alludano al trasferimento o all'alienazione del diritto, facendo ritenere che il contratto abbia una mera efficacia obbligatoria, operando nei soli rapporti tra le parti. Tale rapporto obbligatorio ha come fine la divulgazione dell'opera, ovviamente consentita dall'autore. Il diritto d'autore, limitatamente ai diritti di utilizzazione economica delle opere dell'ingegno, è, quindi, come si è visto, trasmissibile per atto tra vivi o *mortis causa* (art. 107 legge d.a. e art. 2581 cc). Non è

---

<sup>13</sup> SPADA P., Creazione ed esclusiva, trent'anni dopo, in Riv. Dir. Civile, Torino, 1997.

trasferibile nella sua globalità e interezza il diritto d'autore su un'opera, essendo sempre previsto il suo ritiro del commercio, una sorta di irrinunciabile "pentimento" dell'autore assimilabile a una condizione risolutiva *ex lege*, facoltà riconosciuta all'autore dell'opera in ogni campo e momento e subordinata all'esistenza di gravi ragioni morali e al rispetto di obblighi previsti *ex lege* (art. 142 legge d. a.). I diritti di utilizzazione economica "*posso essere acquistati, alienati o trasmessi in tutti i modi e le forme consentite dalla legge*"; alcune disposizioni particolari, che mirano alla protezione della personalità dell'autore dell'opera, contenute nella legge speciale, sono tuttavia fatte salve: la possibilità di ritiro, appena citata, ne è solo un esempio, che si aggiunge all'intrasmissibilità del diritto morale (art. 22 legge d. a.) e alla non rinunciabilità di alcuni diritti di remunerazione spettanti agli autori (artt. 18 bis, 46 bis, 144 – 154 legge d. a.). Norma importante è l'art 19 legge d.a. che sancisce l'indipendenza dei diritti esclusivi previsti negli articoli precedenti, in modo che l'esercizio di uno non escluda l'esercizio esclusivo di un altro; il secondo comma dello stesso articolo specifica poi che tali diritti hanno ad oggetto l'opera nel suo insieme ed in ciascuna delle sue parti. Questo principio di indipendenza permette all'autore di trasferire a terzi una o più delle facoltà che la legge gli attribuisce e a sua volta al terzo di trasferire, se autorizzato, solo i diritti e i modi di utilizzazione che gli derivano dalla precedente trasmissione. Per quanto riguarda la capacità dell'autore di compiere atti giuridici concernenti le opere da lui create occorre fare riferimento al compimento dei 16 anni (art. 13 della legge 8 marzo 1975 n. 39 di modifica dell'art 108 legge d. a., che prevedeva il compimento dei 18 anni), di conseguenza il minore di anni 16 avrà bisogno, per stipulare contratti ed esercitare le azioni che ne derivano, di un sostituto che abbia la legale rappresentanza. Come in precedenza accennato, è prescritta, per fini probatori, la forma scritta degli atti di

trasmissione dei diritti di utilizzazione delle opere protette (art. 2581 del codice civile e art. 110 legge d. a.): non è più previsto, come nella vecchia e precedente legge sul diritto d'autore (n. 1950 del 1925) l'atto pubblico o la scrittura privata a pena di nullità. Ne deriva che la mancanza della scrittura, non essendo prevista "*ad substantiam*", non escluda necessariamente l'acquisto del diritto. Tornando alla trasmissione *mortis causa*, norma generale è l'art 115 legge d. a, che non introduce particolari deroghe al regime generale delle successioni. L'art 111 legge d. a, invece, in tema di trasmissione di diritti di utilizzazione tra vivi, dispone che "*i diritti di pubblicazione delle opere dell'ingegno e di utilizzazione dell'opera pubblicata non possono formare oggetto di pegno, pignoramento e sequestro né per atto contrattuale, né per via di esecuzione forzata, finché spettano personalmente all'autore*".

Invece i "*proventi dell'utilizzazione e gli esemplari dell'opera*" possono essere dati in pegno o essere pignorati o sequestrati. Tale esclusione di pegno, pignoramento e sequestro è operativa solo "*finché i diritti spettano personalmente all'autore*"

#### **4. LA LIBERA DISPONIBILITA' DEI DIRITTI ED IL RUOLO DELL' INTERMEDIAZIONE PROFESSIONALE**

L'autore, pur avendo "*il diritto esclusivo di utilizzare economicamente l'opera in ogni forma e modo*", di fatto non può esercitare in prima persona tali diritti ed è costretto a rivolgersi a imprese che dispongano di specifiche competenze e mezzi adatti; egli può, solo indirettamente, disporre dei suoi diritti, cedendoli o concedendone l'esercizio a tali imprese interessate allo sfruttamento economico dell'opera: è svolta così la funzione di intermediazione tra autore e pubblico.

All'autore rimane il controllo sull'utilizzazione dell'opera e la possibilità di scegliere le imprese più congeniali ad assicurare una diffusione adeguata e soddisfacente dell'opera. E' possibile che egli ceda in blocco tutti i dritti di utilizzazione a un unico cessionario oppure si rivolga a singoli e diversi cessionari che gli garantiscano, *una tantum*, il prezzo più vicino al valore di mercato. Insomma, il funzionamento efficiente del mercato delle opere può essere conseguito proprio grazie a questa libera circolazione, che permette all'autore di scegliere consapevolmente le imprese più adatte alla valorizzazione e alla diffusione dell'opera. Tale situazione non è però statica, ma soggetta all'evoluzione tecnologica già in precedenza segnalata: per fare un esempio basta citare il nuovo mercato degli e-book (libri in formato digitale a cui si può avere accesso tramite dispositivi mobili come tablet e smartphone) che lascia spazio a nuove prospettive e a nuove possibilità per gli autori in un'ottica di maggiore indipendenza ed autonomia dalle case editrici: il cosiddetto "*self-publishing*". C'è però da dire che, di regola, gli autori, soprattutto quelli emergenti, non hanno una adeguata capacità di *editing* in fase di produzione e nemmeno una specifica competenza di autopromozione in fase post-produttiva, quindi, accettando l'intermediazione dell'editoria e avendo una scarsa forza contrattuale, il rischio che essi accettino passivamente le condizioni contrattuali imposte dalle imprese è concreto; si perdono così di vista le ragioni di tutela degli interessi personali ed economici degli autori, che costituiscono le fondamenta e le basi dell'istituto del diritto d'autore. Ecco quindi che, soprattutto nell'Europa continentale, è emersa la tendenza a limitare la libera trasferibilità ponendo dei limiti che salvaguardino proprio gli interessi degli autori e che trascendano dal mero riferimento al diritto morale, di contenuto circoscritto, ma si elevino a regolare le fattispecie contrattuali vere e proprie. Nel nostro ordinamento è riconosciuta in principio la libera

disponibilità dei diritti di utilizzazione (art. 107 legge d. a.) e poche sono le regole di carattere generale contenute nella legge in materia, mentre, sono numerose le disposizioni che si riferiscono a contratti tipici, come quelli di edizione, di rappresentazione e di esecuzione. Tali contratti rientrano nel “*genus*” di quelli di concessione, che hanno come scopo la divulgazione dell’opera e sono definiti da Greco come quei contratti che attribuiscono “*al concessionario e per un interesse proprio di questo, poteri di godimento e sfruttamento su beni del concedente, ma col dovere nel tempo stesso, di esercitarli, corrispondendo l’esercizio per se stesso – con o senza partecipazione agli utili o frutti di esso – anche all’interesse del concedente*”<sup>14</sup>. Concludendo si può sostenere che la nostra legge guardi con favore a un potere di disposizione diretto dei singoli diritti di utilizzazione tramite i sopra citati contratti di concessione, in particolare i contratti di edizione, rappresentazione ed esecuzione, i quali obbligano il concessionario ad esercitare il diritto anche nell’interesse dell’autore e riservano a questo un potere di controllo sull’utilizzazione dell’opera stessa. Ciò detto, quindi, guardando alle disposizione della legge sul diritto di autore, l’art 119 della legge d. a. sancisce proprio il principio di indipendenza dei diritti di utilizzazione, di portata generale e che si ricollega a quanto già enunciato dall’art 19 della stesse legge, in funzione di favorire una cessione consapevole dei singoli diritti di utilizzazione, mentre una disciplina imperativa e dettagliata è riservata ai contratti di edizione, rappresentazione ed esecuzione tutte le volte in cui ci sia un interesse dell’autore alla divulgazione dell’opera.

---

<sup>14</sup> GRECO P., Saggio sulle concezioni del diritto d’autore, in Riv. Dir. Civile 1964, I, pag. 539 ss.

## **CAPITOLO II**

### **IL CONTRATTO DI EDIZIONE PER LE STAMPE**

#### **1. IL CASO MANZONI – LE MONNIER :**

##### **ALLE ORIGINI DELLA RIFLESSIONE DOTTRINALE SULLA PROPRIETA' INTELLETTUALE**

Si è già accennato al contratto di edizione per le stampe: la sua analisi può rappresentare un buon punto di partenza per capire le dinamiche del trasferimento del diritto d'autore e la sua disciplina normativa può essere presa in considerazione per arrivare ai confini dell'atipicità di altre tipologie contrattuali, fra tutte il cosiddetto contratto di edizione musicale, mirando ad avere così una visione omnicomprensiva della materia. Come tutte le analisi è conveniente porre una base, andando indietro nel tempo e cercando riferimenti legislativi anche lontani, ma che assolvano alla funzione di contestualizzare storicamente la tematica in esame. E un riferimento importante può essere rappresentato dalla Convenzione austro-sarda del 1840, che rappresenta il primo trattato internazionale in materia di diritto d'autore e si pone



come base per la successiva trattazione ad opera della Convenzione di Berna del 1886. Ma non basta; calarsi nella concretezza di una controversia dell'epoca può senza dubbio essere d'aiuto. E proprio dall'applicazione di una disposizione della Convenzione ha origine uno dei casi letterari più noti e più discussi e che per primo ha portato alla luce nuove tematiche e nuove dinamiche in ambito di proprietà intellettuale, soprattutto per quanto riguarda la tutela dei diritti morali e la natura giuridica stessa del diritto d'autore; inoltre la controversia, vista la fama dello scrittore, ha avuto una notevole risonanza all'estero e si è posta come fulcro per un'apertura europea del nostro diritto<sup>15</sup>.

Punto nodale della controversia in questione è rappresentato dall'applicazione dell'art 14 della Convenzione<sup>16</sup>, che stabiliva il principio di irretroattività, con eccezione delle pubblicazioni già in corso e legalmente autorizzate prima della sua promulgazione, e vede come inizio la ripubblicazione dei Promessi Sposi in Toscana nel 1845, ad opera dell'editore Felice Le Monnier, senza il consenso dell'autore. Alessandro Manzoni denuncia quindi il fatto all'autorità governativa milanese, invocando appoggio e difesa del suo diritto di proprietà e, proprio in virtù della Convenzione del 1840, l'esposto viene inoltrato a Firenze; a questo punto è inevitabile la citazione di Le Monnier dinanzi al Tribunale fiorentino, che con

---

<sup>15</sup> MOSCATI L., "Sul Caso Manzoni – Le Monnier", in "Dialettica tra legislatore e interpreti. Dai codici francesi ai codici dell'Italia unita." Napoli, 2013, pp. 132 – 152.

<sup>16</sup> L' art 14 della Convenzione prevedeva: *"la libera riproduzione ei rispettivi Stati di opere che fossero già pubblicati in alcuni di essi, prima che la detta convenzione fosse posta in vigore, purché la riproduzione abbia avuto cominciamento, e sia stata legalmente autorizzata avanti di quel tempo. Qualora però si fosse pubblicata parte di un'opera, prima che la presente convenzione fosse posta in esecuzione, e parte dopo, la riproduzione di quest'ultima parte non sarà permessa che col consenso dell'autore o dei suoi aventi causa, purché i medesimi si dichiarino pronti a vendere agli associati la continuazione dell'opera, senza obbligarli all'acquisto dei volumi dei quali fossero già possessori"*

sentenza del 3 agosto 1846 dichiara illecita la pubblicazione ed emette condanna generica al risarcimento dei danni a carico dell'editore. Seguiranno altre due fasi processuali, prima in appello e poi avanti la Corte di Cassazione, finché quest'ultima si pronuncerà il 20 dicembre 1862 dando ragione a Manzoni.<sup>17</sup> Senza addentrarsi troppo nel complesso iter della causa, che durò più di vent'anni, non si può non notare l'effetto di stimolo che essa ebbe per le riflessioni dottrinali, ancora acerbe in quel periodo in materia di proprietà letteraria, nel nostro Paese. Si pensi ai saggi che si susseguirono a sostegno di uno e dell'altro dei contendenti e che videro come protagonisti studiosi come P. Fraticelli, G. Montanelli, G. Panattoni e il Manzoni stesso, fine giurista; ma non solo: essa mise in luce alcuni lati oscuri della Convenzione austro-sarda, permettendo alle trattazioni successive di porvi rimedio, partendo dall'obiettivo di raggiungere una protezione ultranazionale comune dei diritti esclusivi e di utilizzazione economica dell'opera.<sup>18</sup> Punto di arrivo di questi fermenti, sarà nel nostro Paese la promulgazione della Legge sul Diritto d'autore del 1941.

## **2. LA STORIA DEL CONTRATTO DI EDIZIONE: DALLA PRASSI NEGOZIALE ALLA VIGENTE LEGGE SUL DIRITTO D'AUTORE.**

Ed è proprio con la vigente legge n. 633 del 1941 che il contratto di edizione per le stampe ha trovato una sua disciplina normativa; anteriormente vi era una approssimativa regolamentazione basata su criteri interpretativi dati da singole

---

<sup>17</sup> MOSCATI L., "Sul Caso Manzoni – Le Monnier", cit., 141.

<sup>18</sup> MOSCATI L., "Sul Caso Manzoni – Le Monnier", cit., 133.

disposizioni legislative piuttosto frammentate. La necessità di una regolamentazione nelle relazioni tra autori, impresari teatrali e organizzatori di concerti, spinse verso la tipizzazione e riorganizzazione della materia.

Era necessaria una differenziazione dagli altri modi di trasferimento dei diritti d'autore che prevedevano la cessione globale del contenuto del diritto, per cui l'acquirente, acquistando la proprietà piena dell'opera poteva disporre liberamente ed anche esimersi dalla pubblicazione. Lo schema negoziale alla base di questo contratto, che prevede lo "scambio cooperativo" tra il potere di sfruttamento economico dell'opera e l'assunzione dell'obbligazione della sua pubblicazione è forse uno dei più paradigmatici tra i modelli di governo delle relazioni tra l'autore che crea l'opera e l'imprenditore che assume il rischio della sua diffusione tra il pubblico. *“E' noto come gli autori e specialmente i giovani autori, che non abbiano ancora acquistato rinomanza, siano soventi volte costretti in Italia a correr dietro ad un editore e pregarlo perché pubblichi un loro lavoro e come questi rare volte vi condiscenda e quasi sempre senza remunerazione di sorta. Sarebbe dura cosa indurre da questo permesso indeterminato di pubblicare un'opera l'alienazione del diritto dell'autore per tutta la sua durata. Proponiamo, quindi di disporre che i permessi indeterminati di pubblicare un lavoro escludano l'idea di una alienazione indefinita e che perciò, in simili casi, se le parti non si accordano per definirne la durata, intervenga il giudice per determinarla, secondo l'importanza delle speciali circostanze”*: in queste poche righe tratte dalla relazione alla prima legge sul diritto d'autore, Antonio Scialoja, ministro delle Finanze nel secondo Governo La Marmora e poi nel secondo Governo Ricasoli, dimostra di essere particolarmente sensibile alla problematica.

Proprio queste considerazioni vengono recepite nel T.U n. 1012 del 19 settembre 1882, il quale statuisce che “*i diritti guarentiti agli autori con la presente legge si possono alienare e trasmettere in tutti i modi consentiti dalle leggi*” e nell’art. 19 precisa che “*il permesso indeterminato di pubblicare un lavoro inedito e di riprodurre un’opera pubblicata non porta con sé l’alienazione indefinita del diritto di riproduzione. Il giudice, in simili casi, fisserà un termine dentro il quale, nell’interesse dell’editore, deve essere interdetta ogni nuova riproduzione dell’opera*”. L’attività dell’impresa editoriale viene quindi considerata come atto di commercio, subordinato alle regole del citato codice del commercio del 1882. Il contratto di edizione veniva inoltre assimilato alla vendita della proprietà letteraria, alla costituzione di usufrutto, alla locazione di cose o alla locazione di opera, al mandato e persino al contratto di società, nel quale l’autore conferiva la sua opera e l’editore la sua industria. Tali sforzi dottrinali apparivano infruttuosi e alla fine si preferì riconoscere che si era in presenza di un contratto *sui generis*, sorto dalla pratica degli affari, con proprie caratteristiche peculiari.<sup>19</sup>

A tal proposito, è interessante ripercorrere l’evoluzione delle tecniche contrattuali di circolazione delle opere dell’ingegno, proprio a partire dalla *lex mercatoria*. Si può innanzitutto notare, come la costruzione del potere di sfruttamento economico quale “diritto soggettivo” (esaminata nel precedente Capitolo) e la sua assegnazione *ab origine* all’autore, abbiano tolto all’editore la possibilità, precedentemente consentita dal sistema dei privilegi librari, di acquistare in via diretta e originaria tale potere. Questo passaggio ha aperto nuovi spazi all’autonomia privata, alla ricerca di nuovi efficienti modi di composizione degli interessi tra autori e editori, ed ha aperto la strada all’elaborazione di schemi contrattuali pensati per la circolazione dei nuovi

---

<sup>19</sup> GIANNINI S., Il contratto di edizione, in Riv. Dir. Civ, 1957, I, 222.

diritti di sfruttamento economico. Lo schema negoziale di più semplice applicazione era quello della compravendita (utilizzato anche prima del sistema dei privilegi e dell'invenzione della stampa a caratteri mobili, quando l'esemplare dell'opera era, però, unico), il quale aveva la conseguenza di una cessione definitiva ed omnicomprensiva dei diritti patrimoniali dell'opera; ma, tale schema non poteva soddisfare gli interessi dei contraenti, infatti, molte opere potevano essere sfruttate in più modi e da parte di più tipi di imprese culturali: esempio lampante è proprio quello delle opere musicali, drammatico-musicali e drammatico-letterarie, le quali possono certamente essere stampate da un editore, ma possono soprattutto essere valorizzate da una impresa teatrale per essere eseguite, rappresentate o recitate davanti al pubblico, oppure registrate su supporti discografici da un produttore fonografico. Singolare è il fatto che questo tipo di opere, nonostante il ruolo svolto nelle riflessioni e nei fermenti dai quali germinò lo schema del contratto di edizione, saranno protagoniste poi di una particolare fattispecie negoziale, divergente da quella tipica. Conseguenza di queste esigenze di soddisfacimento degli interessi "mercantili", comunque, è stata l'emersione del principio di indipendenza dei singoli poteri di utilizzazione economica sulla medesima creazione ed una differenziazione degli schemi negoziali, ognuno studiato sulle caratteristiche di un modo particolare di utilizzazione dei diversi generi di opere. Anche nel campo dell'edizione libraria l'interesse dell'autore a godere dei compensi del proprio lavoro e a conservare la possibilità di ottenere nuove edizioni successive da parte di un editore diverso, non poteva essere soddisfatto dall'effetto definitivamente traslativo generato dalla vendita dei diritti. Nella prassi mercantile è apparso, in risposta a queste esigenze, un tipo socio-economico denominato "contratto di edizione", che limitava l'attribuzione in campo all'editore del potere di sfruttamento esclusivo dell'opera per un periodo di

tempo definito oppure per una quantità determinata di esemplari, consentendo successivamente all'autore di recuperare la proprio libertà di azione tramite una stipulazione successiva con un diverso editore.<sup>20</sup> Una prima forma di tipizzazione normativa del contratto di edizione risale all'"*Allgemeines Landrecht*" prussiano<sup>21</sup> del 1794 e all'"*Allgemeines Burgelinches Gesetzbuch*" austriaco<sup>22</sup> del 1811, che hanno introdotto nei rispettivi ordinamenti una disciplina del contratto di edizione, addirittura antecedente ad una regolazione organica della materia del diritto d'autore. Il contraente debole, l'autore, veniva tutelato mediante limitazioni quantitative al potere dell'editore di utilizzazione economica delle opere. Anche la legge italiana del 22 giugno 1865 sui diritti spettanti agli autori delle opere dell'ingegno, si mostrava sensibile agli interessi degli autori, infatti, all'art. 18 era stabilito che, nel caso di concessione all'editore di un "*permesso indeterminato di pubblicare un lavoro inedito o di pubblicare un'opera determinata*", era da escludersi una "*alienazione indefinita del diritto di riproduzione*"; in casi del genere il termine di durata del contratto doveva essere fissato giudizialmente (comma 2 dello stesso articolo 18).<sup>23</sup>

---

<sup>20</sup> BERTANI M., Il contratto di edizione dalla lex mercatoria alla tipizzazione legale, in AIDA 2009, pag. 258.

<sup>21</sup> Nel titolo IX, Parte I, dell'*Allgemeines Landrecht* prussiano era stabilito che il contratto, salvo patto contrario, si estendeva solo alla prima versione dell'opera, nel caso di nuove versioni con cambiamenti di contenuto era richiesta la stipulazione di un nuovo contratto; in mancanza di accordo l'autore poteva cambiare casa editrice, ma aveva l'obbligo di acquistare tutte le copie invendute ancora giacenti nel magazzino del primo editore. (Ricostruzione e traduzione tratta da BERTANI, op. cit., pag. 260)

<sup>22</sup> Nell'*Allgemeines Burgerliches Gesetzbuch* austriaco del 1811 era stabilito che in caso di fissazione contrattuale del numero degli esemplari da pubblicare, per ogni nuova edizione fosse necessario ottenere un nuovo consenso dell'autore e rinegoziare le condizioni a mezzo di un nuovo contratto. Consenso necessario anche per ogni nuova edizione accompagnata da modifiche e integrazioni. (Ricostruzione e traduzione tratta da BERTANI, op. cit. pag. 260)

<sup>23</sup> Art. 18 Legge 25 giugno 1865 n. 2337, comma 1: "*Il permesso indeterminato di pubblicare un lavoro inedito o di riprodurre un'opera pubblicata non porta con sé l'alienazione indefinita del diritto*

Tale schema primordiale si è poi sviluppato ed arricchito continuamente grazie agli stimoli derivanti della prassi mercantile. Ne è esempio la necessità di una tutela anche nei confronti degli editori, che ha portato ad una legittimazione attiva all'azione di contraffazione, facendo valere un titolo con valenza *erga omnes* pur in assenza di un trasferimento definitivo dei diritti di sfruttamento dell'opera; necessità recepita prontamente dall' "*Allgemeines Landrecht*" prussiano, nel quale era prevista una attribuzione all'editore di un diritto di moltiplicazione dell'opera da immettere in commercio e la sua legittimazione attiva alla difesa del suo operato, tramite appunto, l'azione di contraffazione.<sup>24</sup> Ulteriore interesse che si palesa nella costruzione socio-economica del contratto di edizione è stato poi quello dell'autore di vedere la sua opera effettivamente pubblicata e distribuita sul mercato editoriale: la prassi negoziale ha visto l'introduzione sempre più frequente di clausole che prevedevano espressamente l'obbligazione per l'editore di stampare e divulgare l'opera<sup>25</sup>. Alla fine del XIX secolo, quindi, il tipo economico del contratto di edizione appariva ormai formato e delineato in tutte le sue componenti essenziali e, in questo scenario, nasceva un ulteriore dibattito sull'opportunità di un suo recepimento normativo su base nazionale e transnazionale. In Italia si è preferito però optare fare riferimento al rinvio che l'art. 1 del codice del commercio del 1882 faceva agli usi negoziali, per non irrigidire uno schema che la prassi negoziale stava plasmando tramite continue

---

*di riproduzione*".

Comma 2: "Il giudice in simili casi fisserà un termine dentro il quale, nell'interesse dell'editore, debba essere interdetta ogni nuova riproduzione dell'opera".

<sup>24</sup> § 996 titolo XI, parte I.

<sup>25</sup> PIOLA CASELLI E., *Del diritto d'autore*, Utet, Torino, 1907, pag. 714.

modifiche.<sup>26</sup> La successiva legge sul diritto d'autore del 1925, pur non contenendo una disciplina specifica del contratto di edizione, ha introdotto una regolazione generale degli atti di alienazione e trasmissione dei diritti patrimoniali d'autore, estesa ai profili riguardanti forma, contenuto e patologie; la stessa legge ha poi previsto una tutela per l'autore quale contraente debole, stabilendo regole riguardanti la sola cessione del diritto di pubblicazione dell'opera a stampa e mirate a correggere e integrare la volontà delle parti: si vedano l'art. 46 l. 1950/1925 che prevedeva il diritto dell'autore di modificare l'opera prima della sua pubblicazione, salva la sopportazione delle spese per le correzioni straordinarie, l'art. 47 il quale prevedeva un obbligo di interpello dell'autore, a carico dell'editore, sull'opportunità di apportare modifiche all'opera in caso di sua nuova edizione, l'art. 48, nel quale era stabilito che l'autore poteva opporsi alla fissazione di un prezzo di copertina tanto oneroso da pregiudicare i suoi interessi e la diffusione dell'opera, e infine l'art. 49, che regolava il diritto dell'autore di contrassegnare gli esemplari dell'opera anteriormente alla loro messa in commercio, per controllare più facilmente il rispetto dei patti che commisurassero il suo compenso al successo commerciale dell'opera.<sup>27</sup> Successivamente, queste prime importanti regole generali sui contratti relativi ai diritti patrimoniali, vengono integrate dalla legge 22 aprile 1941 n. 633.

### **3. IL CONTENUTO DEL CONTRATTO DI EDIZIONE**

In questo scenario, infatti, il contratto di edizione si palesa come un tipo legale che attua una cooperazione tra autore ed editore per il perseguimento del loro comune

---

<sup>26</sup> Art. 1 del Codice del Commercio del 1882: *"In materia di commercio si osservano le leggi commerciali. Ove queste non dispongano, si osservano gli usi mercantili: gli usi locali o speciali prevalgono sugli usi generali."*

<sup>27</sup> BERTANI M., op. cit. pag. 267.



interesse alla circolazione dell'opera dell'ingegno e, nel disegno del legislatore del 1941, il tipo contrattuale appare come uno schema inderogabile per conseguire l'effetto di costituire in capo all'editore un potere di sfruttamento dell'opera a stampa opponibile "*erga omnes*", poiché in mancanza di previsione normative, gli altri schemi negoziali sorti dalla prassi (come la semplice licenza di utilizzazione dell'opera) non sono idonei a provocare un effetto derivativo-costitutivo di questa portata; altro effetto conseguito da questo schema negoziale consiste nel soddisfare l'interesse dell'autore a vedere stampata e diffusa la sua opera.

Il contratto di edizione trova, come accennato, una sua disciplina nella legge n. 633 del 22 aprile 1941, dagli articoli 118 a 135 e nell'art 12 del regolamento di attuazione della legge stessa, approvato con r. d. 18 maggio 1942, n. 1369: è definito (art. 118 della l. d. a.) come quel contratto con il quale l'autore concede ad un editore l'esercizio del diritto di pubblicare per le stampe, per conto e a spese dell'editore stesso, l'opera dell'ingegno oggetto del diritto d'autore. Inoltre, le qualifiche di "imprenditore editoriale" e di "autore delle opere negoziate" non sono elementi essenziali dello schema contrattuale, che può essere utilizzato anche da parti altrimenti qualificate, come un avente causa dell'autore e un soggetto non imprenditore.<sup>28</sup>

La disciplina di tale contratto è completata poi dalle disposizioni generali contenute nel capo II della l.d.a. (art. 107 e segg.) e "dalle disposizioni contenute nei codici", specificando come, nonostante i lavori preparatori della legge sul diritto d'autore si

---

<sup>28</sup> Espressamente, in questo senso, l'art. 132 della l.d.a. ammette la possibilità di una cessione dei diritti di sfruttamento dell'opera acquistati dall'editore anche indipendentemente dalla cessione dell'azienda editoriale, mentre l'art. 121 della stessa legge, regolando il caso della morte dell'autore prima del compimento dell'opera, precede la possibilità della continuazione del rapporto contrattuale da parte dei suoi eredi.

sono svolti parallelamente con quelli del codice civile del 1942, emerge dai relativi resoconti, che, i membri della commissione ministeriale incaricati a elaborare il progetto della nuova legge d'autore abbiano preso come punto di riferimento e di coordinamento non il futuro codice, ma l'assetto ottocentesco derivato dal codice civile del 1865 in quel momento vigente e dal più volte ricordato codice di commercio del 1882, appartenendo l'attività editoriale alla "materia commerciale"<sup>29</sup>; tuttavia il rinvio alle "disposizioni contenute nei codici" va riferito esclusivamente al nuovo codice civile, in vigore a partire dal 21 aprile 1942.

Il diritto di pubblicare l'opera, inteso come diritto di riproduzione per le stampe e di distribuzione commerciale degli esemplari riprodotti, è concesso in via esclusiva, salvo patto contrario, all'editore, che ha l'obbligo di corrispondere all'autore i compensi pattuiti. Elemento fondante del contratto di edizione è la sopportazione da parte dell'editore dei costi da sostenere per la pubblicazione e diffusione dell'opera, tratto che differenzia tale contratto dalla diversa figura dell'appalto, dove i costi sono sopportati dall'autore; evidente è quindi la ripartizione del rischio da porsi in capo all'editore.

Lo schema di questo contratto prevede che le opere negoziate siano ancora protette dal diritto d'autore, diversamente non sarebbe possibile generare l'effetto di acquisto derivativo-costitutivo; inoltre, il contratto può avere ad oggetto tutti i diritti di utilizzazione economica "nel caso dell'edizione" che spettano all'autore o taluni di essi (art. 119 l.d.a.): ovverosia non tutte le opere dell'ingegno possono essere

---

<sup>29</sup> L'art. 3 n.10 del codice di commercio del 1882 stabiliva che l'esercizio dell'attività editoriale era da considerarsi un atto di commercio, inoltre, in base all'art. 8 dello stesso codice, l'editore esercitava questa attività in modo professionale e così assumeva la qualifica di "commerciante"; ne deriva, secondo l'art 54 dello stesso codice, che nel caso di stipulazione di un contratto di edizione, come per tutti gli "atti commerciali per una sola delle parti", tutti i contraenti erano soggetti alla legge commerciale.

negoziabili secondo questo schema contrattuale, ma solo quelle pubblicabili “per le stampe” (art. 118 l.d.a) intese come quelle opere riproducibili serialmente a mezzo delle tecniche di stampa, nello specifico, tramite fissazione di segni e/o immagini sopra una superficie idonea a conservarli nel tempo ed a permetterne successivamente la percezione: stampa su carta, stampa su tessuto, plastica e altre materie simili.

Esemplificando, in base all’art. 2 l.d.a. sono idonee all’edizione a stampa “*le opere letterarie di carattere drammatico, scientifico, didattico, religioso; quelle musicali e drammatico-musicali; le tracce scritte delle opere coreografiche e pantomimiche; le opere del disegno, dell’incisione e delle arti figurative similari; le riproduzioni a stampa mediante disegno, incisione o fotografia delle opere della pittura, della scultura, della scenografia, dell’architettura e del disegno industriale; i soggetti e le sceneggiature delle opere cinematografiche e televisive, le opere fotografiche e quelle espresse con procedimenti analoghi; le banche dati elettroniche*”. Sono previste due limitazioni: in primo luogo i diritti considerati sono solo quelli attinenti al campo dell’edizione, ovvero funzionali all’attività imprenditoriale dell’editore, in secondo luogo il contenuto e la durata dei diritti trasferiti sono quelli determinati dalla legge vigente al momento del contratto.

E’, inoltre, importante precisare che con l’espressione “edizione per le stampe” si intende edizione su carta o materiale analogo (“*edition papier*”) <sup>30</sup>, anche se il termine “edizione” è impiegato nella pratica nel significato più vario, ad esempio “edizione fonomeccanica” ed “edizione cinematografica”; in quest’ultime ipotesi però la riproduzione riguarda non l’opera in sé, bensì una sua esecuzione o rappresentazione. All’editore è attribuito l’esercizio del diritto di riproduzione,

---

<sup>30</sup> Cass. 23 giugno 1998 n. 6239 in Giust. Civ., 1999, I, 171.

pubblicazione e distribuzione, tramite la messa in commercio degli esemplari dell'opera oggetto del contratto. Sono quindi prese in considerazione alcune facoltà riconosciute all'autore dagli articoli 12, 13 e 17 l.d.a. L'obbligazione tipica dell'editore sta quindi nell'impegno a pubblicare l'opera<sup>31</sup>: il contenuto essenziale e minimo che deve avere tale tipologia contrattuale consiste di conseguenza nel conferimento ad un editore del diritto di pubblicare per le stampe. Salvo apposito patto contrario, come esaminato in precedenza, il contratto di edizione abilita alla sola pubblicazione cartacea. L'acquirente, inteso come fruitore dell'opera, deve essere messo in grado di acquistare il bene finale (ad esempio un libro) nel mercato, senza ulteriori intermediazioni professionali. Inoltre le disposizioni contenute nell'art 118 n. 633 del 1941, che hanno come elemento fondante la distribuzione cartacea, si applicano anche a fattispecie contrattuali traslative di diritti di utilizzazione economica relative ad opere dell'ingegno diverse, come nel caso dei contratti di distribuzione e somministrazione<sup>32</sup>: in mancanza di riferimenti testuali precisi a quest'ultimi contratti troverà quindi applicazione lo schermo "per edizione", nel cui ambito il legislatore ha previsto un "*naturale negotii*" destinato ad opera qualora le parti manifestino inequivocabilmente "*la volontà di attuare lo scambio tra diritto ed obbligazione di pubblicare l'opera ma omettano ogni indicazione quantitativa.*"<sup>33</sup> Così non potrà dirsi, però, nel caso del cosiddetto del contratto di edizione musicale, ovvero quando a essere oggetto del contratto è un'opera musicale con tutte le sue peculiarità; tale negozio atipico ha origine datata e ha subito, come si tratterà ampiamente in seguito, una lunga ricostruzione dottrinale e giurisprudenziale che

---

<sup>31</sup> Trib. Napoli 21 maggio 1991, in Dir. Aut., 1992, 338.

<sup>32</sup> Trib. Roma 26 giugno 2001, in Giur. It., 2002, 2340.

Trib. Napoli, 2 febbraio 2007, in AIDA, 2008, 1213.

<sup>33</sup> BERTANI M., op. cit., pag. 270.

oggi lo porta definitivamente in una posizione di indipendenza rispetto al contratto di edizione per le stampe: l'obbligazione di pubblicare a stampa l'opera musicale o drammatico – musicale è infatti un elemento del tutto accessorio, all'interno di una fattispecie contrattuale molto più ampia, che mira, sul piano economico, a far conseguire all'editore – produttore fonografico l'acquisto a titolo definitivo dei diritti di sfruttamento dell'opera sul mercato discografico.

Da questo contesto, concludendo, emergono due serie di regole: la prima, partendo dal presupposto della posizione di debolezza dell'autore nei confronti dell'editore, garantisce il soddisfacimento dell'interesse del primo a concorrere nella determinazione delle modalità di sfruttamento della sua opera da parte del secondo e a partecipare al suo successo commerciale; ne sono esempio le disposizioni dell'art. 119 comma 3 sul divieto di cessione di diritti futuri, l'art. 120 comma 1 riguardante il divieto di cessione delle opere future senza un limite temporale, l'art. 120 comma 2, sulla limitazione a dieci anni della durata dei contratti che prevedano la costituzione di diritti esclusivi su opere future, l'art. 122, che limita invece a venti anni il termine massimo di durata dei contratti di edizione, l'art. 130, che tratta dell'obbligo di determinazione del compenso dell'autore in percentuale sul prezzo di copertina e l'art. 132, sul divieto di cessione del contratto nel caso di pregiudizio alla reputazione dell'autore o alla diffusione dell'opera.

Una seconda serie di disposizioni normative mira invece a proteggere l'interesse dell'autore a recuperare la propria libertà d'azione nel caso in cui l'attuazione del rapporto con l'editore non soddisfi adeguatamente il suo interesse alla diffusione dell'opera: si possono citare gli articoli 124, comma 3 in tema di recesso dell'autore qualora l'editore non provveda alla nuova pubblicazione, l'art. 128 in punto di risoluzione del contratto per mancata pubblicazione dell'opera nel termine pattuito e

l'art. 133 che tratta della prelazione a beneficio dell'autore sull'acquisto delle copie dell'opera da svendere. Esigenze principali di questo tipo negoziale, finalizzato a generare un acquisto derivativo – costitutivo dei diritti di sfruttamento su un'opera, sono quindi quelle di tutelare gli autori, quali contraenti deboli del rapporto contrattuale e di incentivare la circolazione negoziale dei prodotti dell'ingegno.

#### **4. TIPOLOGIE DEL CONTRATTO DI EDIZIONE**

Sono previsti due tipi di contratto di edizione: il contratto “per edizione” e il “contratto a termine” (Art. 122 l. d. a.). La durata massima di entrambi è di venti anni dalla consegna del manoscritto, termine non derogabile dalle parti. Nucleo centrale del contratto di edizione “per edizione” è il diritto dell'editore di eseguire una o più edizioni nell'arco dei venti anni; il contratto stesso indicherà il numero delle edizioni e degli esemplari prodotti per ogni edizione, in mancanza di tale indicazione sarà presa in considerazione una sola edizione per un numero massimo di duemila esemplari (art. 122 l.d.a.).

Nel contratto di edizione “a termine” invece l'unico vincolo per l'editore è il termine ventennale, accompagnato dal numero minimo di edizioni che si stimano necessarie, da indicare nel contratto e previsto, per di più, a pena di nullità. La durata fissa è finalizzata ad evitare il definitivo passaggio del diritto d'autore all'editore, potendo costui sfruttare interamente il prodotto in questione senza ulteriori passaggi intermedi, e trovandosi praticamente a disporre della situazione giuridica dell'autore come se avesse acquistato la proprietà<sup>34</sup>. Il sistema quindi è basato sulla valutazione

---

<sup>34</sup> Cass. 23 giugno 1998, cit.

delle ragioni economiche dei rapporti tra editore e autore, tutelando adeguatamente quest'ultimo contro i rischi di sfruttamento indebito delle opere dell'ingegno da parte dell'editoria, ed evitando produzioni indefinite di edizioni.<sup>35</sup>

## **5. LA FORMA**

Il contratto è valido anche qualora il consenso sia stato scambiato “*inter partes*” senza alcuna formalità, verbalmente o per fatti concludenti.

La forma scritta viene invece richiesta dall'art. 110 l.d.a. ai fini della prova giudiziale del contratto; ne consegue che esso non può essere provato né per testimoni né per presunzioni (secondo quanto disposto dagli articoli 2725 comma 1 e 2729 comma 2 del codice civile), sempre che il contraente non abbia perduto il documento contrattuale senza colpa. Vengono così limitati in punto di prova dell'avvenuta pattuizione gli elementi essenziali dello schema negoziale, quali la volontà dell'autore di costituire in capo all'editore un diritto di sfruttamento economico su una o più opere determinate e l'assunzione da parte dell'editore di un obbligo di pubblicazione.

Come detto, l'imposizione dello scritto “*ad probationem*” ha la funzione di precludere ai contraenti la prova per testi o presunzioni della fonte del loro rapporto negoziale, ma questo limite trova applicazione solo se la controversia sia insorta tra autore ed editore, di modo che quando il contratto di edizione sia invocato giudizialmente da una delle parti contro un terzo, da un terzo nei suoi confronti o tra terzi, la prova può essere fornita senza alcuna limitazione: in un simile caso il

---

<sup>35</sup> Cass. 26 giugno 2007 n. 14792 in Foro It., 2008, II, pag. 568.

contratto è fatto valere non come fonte di obbligazioni ma come mero fatto storico e dunque può essere provato con qualunque mezzo.<sup>36</sup>

In mancanza di prova, infine, l'editore si può avvalere dell'art. 167 l.d.a., che fonda una presunzione processuale relativa di titolarità dei diritti di autore in capo a chi provi di esercitarne il possesso.<sup>37</sup>

## **6. L' OPERA FUTURA**

Il contratto di edizione può avere ad oggetto anche opere che l'autore deve ancora creare in un determinato lasso di tempo, strutturandosi così un diverso rapporto, nel quale all'obbligo dell'autore di consegnare un'opera identificata, si affianca quello antecedente di assumere l'impegno a svolgere un'attività creativa. Gli art 120 e 121 l. d. a. disciplinano questa fattispecie.

Il diritto in questione sorge di conseguenza quando la cosa futura, ovvero l'opera, formalmente compiuta, viene ad esistenza e risulta essere realizzata. Ruolo di primo piano è assunto dalla consegna da parte dell'autore dell'opera dell'ingegno prevista affinché l'editore la pubblichi. La pubblicabilità dell'opera non è sindacabile dall'editore, che non può valutarne qualità e valore intrinseco, essendo a suo carico posto solo l'obbligo di pubblicazione; il relativo rischio di carenza di

---

<sup>36</sup> TARUFFO M., Prova testimoniale (dir. Proc. Civ.) in Enc. Dir., Milano, 1988, XXXVII, 743.

<sup>37</sup> GUARDAVACCARO G., Sub art. 167, Commentario breve alle leggi su proprietà intellettuale e concorrenza, a cura di UBERTAZZI, Padova, 2007, 1922.



commerciabilità è strutturalmente connesso alla posizione dell'editore.<sup>38</sup> Tale rischio è un'altra particolarità di questa fattispecie contrattuale: nell'ipotesi di opera creata e pronta per il mercato, l'editore può, nel momento in cui contrae, esaminare e valutare quanto gli viene offerto; a tal proposito viene lasciata ampia autonomia negoziale e le due parti possono inserire clausole e pattuizioni nelle quali vengano sindacati parametri contenutistici dell'opera.<sup>39</sup>

## **7. GLI OBBLIGHI DELL'AUTORE**

In base al principio consensualistico la costituzione dei diritti di sfruttamento economico dell'opera in capo all'editore è un effetto che viene generato già a seguito della formazione dell'accordo *inter partes*, fatta salva ovviamente l'ipotesi di opera da creare. Dalla stipulazione del contratto, quindi, derivano *ex lege* una serie di effetti obbligatori. Obbligo principale dell'autore è quello di consegnare l'opera alle condizioni stabilite dal contratto e in una forma che non renda troppo gravosa la stampa (art. 125 l.d.a.), obbligo rafforzato nell'eventualità di opera inedita, non essendo possibile altrimenti far pervenire all'editore l'opera dell'ingegno; le parti possono stabilire contrattualmente le "condizioni" nelle quali l'esemplare da consegnare deve trovarsi (ad esempio manoscritto o dattiloscritto, cartaceo od elettronico).

Non ci sono termini imposti dalle disposizioni legislative, questi possono essere previsti nel contratto stesso e lasciati alla libera iniziativa delle parti, ma nel caso in cui manchi tale termine l'editore può domandare al giudice di determinarlo (art 120

---

<sup>38</sup> Cass. 8 novembre 1995 n. 11599, in Riv. Dir. Ind., 1996, II, 282.

<sup>39</sup> Cass. 8 novembre 1995 n. 11599, cit.

comma 3 l.d.a.). Sebbene fissata in modo espresso per le opere da creare questa regola trova applicazione per analogia anche al caso del contratto di edizione per opere già create. In caso di consegna dell'unico esemplare dell'opera, sorge in capo all'editore un obbligo di custodia che non potrà limitare, al solo rimborso del costo di una copia (come da prassi), la responsabilità in caso di distruzione o perdita; tale eventualità di consegna del manoscritto originale è assolutamente rara al giorno d'oggi, grazie alle possibilità derivanti da riproduzioni fotostatiche o digitali (per esempio e-mail). L'esemplare, dopo la riproduzione e salvo diverso accordo, va restituito all'autore, se questi ne ha conservato la proprietà. In caso di risoluzione del contratto per inadempimento dell'editore la restituzione è espressamente prevista (art. 121 l.d.a.). All'editore deve essere garantito il pacifico godimento dei diritti ceduti per tutta la durata del contratto, intendendo con ciò il fatto che l'autore sia titolare dei diritti di sfruttamento economico dell'opera negoziata, abbia titolo per costituire diritti in capo all'editore e si astenga dalla pubblicazione per proprio conto dell'opera, sia originale che nelle elaborazioni; l'esemplare consegnato, inoltre, deve avere "una forma che non ne renda troppo difficile o costosa la stampa"<sup>40</sup> (art. 125 comma 1). L'opera deve avere carattere creativo e non deve costituire plagio di altra opera. Vigè l'obbligo di buona fede nell'esecuzione del contratto (art 1375 c.c.); collegato a ciò vi è l'obbligo per l'autore di correggere le bozze di stampa "secondo le modalità fissate dall'uso" ai fini di una utile collaborazione con l'editore e di una ottimale e fedele riproduzione dell'opera. (art. 125, comma 2 l.d.a.).<sup>41</sup> Vanno però chiarite le conseguenze di una mancata correzione delle bozze entro tempi

---

<sup>40</sup> Tale norma è un retaggio della disciplina previgente, che rimanda ai tempi in cui le complicazioni grafiche erano in grado di far lievitare i tempi ed i costi dell'attività tipografica in maniera sensibile.

<sup>41</sup> Cass. 21 febbraio 1969 n. 587 in Giust. Civile, 1969, I, 571.

ragionevoli e conformemente agli usi della prassi editoriale: l'editore, in questo caso, mantenendo salva la pretesa al risarcimento del danno causato dal ritardo, può, qualora lo ritenga opportuno, pubblicare l'opera anche senza la revisione; nei casi in cui, però, le caratteristiche dell'opera rendano necessaria la revisione, di modo che la mancata correzione delle bozze renda impossibile una pubblicazione idonea per circolare nel mercato, l'editore può senz'altro chiedere la risoluzione del contratto per inadempimento, oltre al risarcimento dei danni. Eventuali modificazioni o aggiornamenti intercorrenti tra la consegna del manoscritto e le bozze di stampa sono ammesse nella misura in cui non alterino il carattere o la destinazione dell'opera. (art. 129 l.d.a.). Tale impegno sussiste anche con modifiche apportate successivamente alla consegna. In caso di modifiche che alterino la destinazione dell'opera l'editore ha la possibilità di chiedere la risoluzione del contratto, non potendo però apportare unilateralmente modifiche o correzioni. In caso di modificazioni altrui, senza il consenso dell'autore, ci sarà una lesione del diritto morale ai sensi dell'art 20 l.d.a. Concludendo bisogna sottolineare la differenza tra modificazione e aggiornamento dell'opera: la prima è dovuta a ripensamenti dell'autore, sue scelte personali come ripensamenti ideologici o ragioni di opportunità, gli aggiornamenti invece derivano da situazioni esterne, come necessità di porre l'opera al passo dei tempi; questi ultimi sono rimessi all'iniziativa dell'editore e in caso di rifiuto dell'autore originale possono essere eseguiti da altri, con l'accortezza di segnalare e distinguere l'opera dall'aggiornamento (art. 129, comma 3).

## **8. GLI OBBLIGHI DELL'EDITORE**

La conclusione del contratto di edizione, genera *ex lege* in capo all'editore le due obbligazioni principali di pubblicare l'opera e di pagare il compenso.

Egli, infatti, ha anzitutto l'obbligo di pubblicare l'opera e riprodurla nel numero di esemplari stabilito, deve poi metterla in commercio nei modi convenuti nel contratto ed entro il termine previsto, conformemente all'originale e secondo le buone norme della tecnica editoriale (art 126 l.d.a.).

Nei casi in cui l'editore non tenga conto delle correzioni effettuate *ex art.* 125 comma 2 viste nel precedente paragrafo, o pubblichi l'opera con errori o con alterazioni significative rispetto all'originale, l'autore può domandare la risoluzione del contratto per inadempimento ed ha diritto al risarcimento dei danni che riesca a dimostrare di aver subito.

L'obbligata attività di pubblicazione distingue il contratto di edizione dagli altri contratti in cui vi è un trasferimento dei diritti di utilizzazione economica; ad esempio nel caso di un contratto di vendita in cui l'autore trasferisce i diritti di utilizzazione di un'opera letteraria, non è implicito per l'acquirente un dovere di pubblicazione, a meno che la sua attività professionale sia svolta proprio nel campo dell'editoria, settore che presume la pubblicazione per le stampe. L'editore deve riprodurre l'opera in "conformità dell'originale" e non può apporre modifiche che non siano state preventivamente conosciute e accettate dall'autore; deve osservare poi le buone norme della tecnica editoriale, tenuto conto della categoria cui l'opera appartiene; è di sua spettanza evitare che la copertina dell'opera e il suo aspetto possano essere fonte di confusione con altre opere dello stesso genere (art 102 l.d.a). Infine a suo carico c'è l'obbligo di porla in commercio, essendo responsabile del suo lancio nel mercato e della sua diffusione.

Egli deve tener conto del diritto morale dell'autore, ponendola in commercio “*col nome dell'autore, ovvero anonima o pseudonima, se ciò previsto dal contratto*” (art. 126 l.d.a.), ma tale diritto di paternità può essere limitato negozialmente dalle parti qualora il contratto di edizione riguardi un contributo destinato ad un'opera collettiva diversa da riviste o giornali.<sup>42</sup> Corollario al diritto morale di integrità dell'opera è che l'autore ha la facoltà di apporvi le modificazioni ritenute necessarie, fino a che non abbia avuto luogo la pubblicazione, e che l'editore debba reciprocamente tenerne conto (art. 129 l.d.a.), salvo che le modifiche possano essere tali da modificare “*il carattere o la destinazione dell'opera*”. Il termine per pubblicare l'opera può essere previsto nel contratto ma non può superare i due anni dalla consegna, (con quest'ultima risulta chiara la volontà dell'autore di uscire dall'inedito e di intraprendere una futura pubblicazione); tale termine non si applica però alle opere collettive, enciclopedie, antologie, dizionari, giornali e riviste. In caso di mancato adempimento nei termini previsti l'autore può domandare la risoluzione del contratto, ma non può procedere all'esecuzione coattiva del contratto di edizione, contratto fondato su fiducia personale tra i due contraenti, che hanno l'obbligo di *facere* e in cui l'apporto personale non può essere surrogato. Risoluzione del contratto è esito a cui si arriva anche in caso di impossibilità a provvedere alla pubblicazione per cause di forza maggiore.

Dall'art. 126 l.d.a. discende anche, come detto, l'obbligo per l'editore di “*pagare all'autore i compensi pattuiti*”. La legge sul diritto d'autore lascia lo spazio per determinare questi compensi all'autonomia negoziale: in base all'art. 130 comma 2

---

<sup>42</sup> Specularmente l'art. 40 comma 1 l.d.a. dispone che “*Il collaboratore di opera collettiva che non sia rivista o giornale ha diritto, salvo patto contrario, che il suo nome figuri nella sua opera nelle forme d'uso*”.

questo spazio è particolarmente ampio nel caso di alcuni generi di contributi creativi relativi ad opere complesse come ad esempio dizionari, enciclopedie, antologie ed altre opere di collaborazione, traduzioni, articoli di giornale o riviste: tali opere rendono difficoltoso il calcolo del compenso spettante all'autore in base al numero di copie immesse in circolazione nel mercato, cosicché il Legislatore ha previsto che tale compenso possa essere determinato "a stralcio" e cioè in base ad una somma determinata in modo forfetario. Per tutte le altre opere il compenso deve essere invece "costituito da una partecipazione" al loro effettivo successo commerciale, che deve essere calcolato "in base ad una percentuale sul prezzo di copertina degli esemplari venduti". Tale compenso a partecipazione è oggetto di una previsione inderogabile posta a protezione dell'autore, il quale può considerarsi il contraente debole. Una clausola contrattuale che fissi un compenso a stralcio per le opere non ricomprese nell'art. 130 comma 2, deve ritenersi ragionevolmente nulla *ex art.* 1418 c.c.

## **9. LA CESSIONE DEL CONTRATTO**

La cessione del contratto di edizione non era disciplinata espressamente dalla legge sul diritto d'autore del 1925, ma si faceva riferimento al modello del codice civile del 1865, che però non conteneva a sua volta una disciplina esaustiva di questa fattispecie. Il legislatore del 1941 si è limitato a regolare il solo trasferimento dei diritti di sfruttamento dell'opera acquistati dall'editore, mentre, per una disciplina generale in tema di cessione di contratto e trasferimento di azienda, bisogna fare riferimento al codice civile del 1942, che si pone come integrazione della disciplina dettata dalla legge speciale. I diritti di sfruttamento economico acquistati dall'editore non possono però essere trasferiti a terzi senza il consenso dell'autore (art. 132

l.d.a.), consenso che può risultare dallo stesso contratto o essere prestato successivamente e che deve avere, secondo la dottrina maggioritaria, forma scritta ai fini della prova, come si ricava dall'art. 110 legge d.a.<sup>43</sup>

Il contratto di edizione è un contratto a prestazioni corrispettive e di conseguenza regola generale in tema di cessione di contratto è quella dell'art 1406 c.c.<sup>44</sup>, che pone una deroga all'art 107 l.d.a. in tema di libera trasferibilità dei diritti di utilizzazione economica dell'opera.

L'editore, previa esplicito consenso dell'autore, può però rilasciare a terzi licenze editoriali e stipulare contratti di sub-edizione; può sostituire, sempre con il consenso dell'autore, a sé un terzo e tale sostituzione è efficace nei confronti dell'autore dal momento della notifica (art 1407 c.c.).

I rapporti tra autore, editore e cessionario saranno regolati dagli artt. 1408 – 1410 c.c.<sup>45</sup>. In caso di cessione dell'azienda (art. 132 l.d.a.) è ammesso il trasferimento dei diritti relativi al contratto di edizione, derogando alla disciplina dell'art 2558, comma 1 c.c.<sup>46</sup> per cui l'acquirente non subentra nei contratti stipulati che abbiano carattere

---

<sup>43</sup> PERLINGIERI P. (a cura di), La legislazione civile annotata con la dottrina e la giurisprudenza, I, Napoli, 1985, 591.

<sup>44</sup> Art. 1406 c.c.: *“Ciascuna parte può sostituire a sé un terzo nei rapporti derivanti da un contratto con prestazioni corrispettive, se queste non sono state ancora eseguite, purché l'altra parte vi consenta.”*

<sup>45</sup> In particolare l'art. 1408 c.c., disciplinando i rapporti tra contraente ceduto e cedente, stabilisce che: *“Il cedente è liberato dalle sue obbligazioni verso il ceduto dal momento in cui la sostituzione diviene efficace nei confronti di questo. Tuttavia il contraente ceduto, se ha dichiarato di non liberare il cedente, può agire contro di lui qualora il cessionario non adempia le obbligazioni assunte”* e in questo caso il contraente ceduto *“deve dare notizia al cedente dell'inadempimento del cessionario, entro quindici giorni da quello in cui l'inadempimento si è verificato; in mancanza è tenuto al risarcimento del danno”*.

<sup>46</sup> Art. 2558, comma 1, c.c.: *“Se non è pattuito diversamente, l'acquirente dell'azienda, subentra nei contratti stipulati per l'esercizio dell'azienda stessa che non abbiano carattere personale”*.

personale; carattere fiduciario che senza dubbio contraddistingue il contratto di edizione.

Unico limite al trasferimento è che, in caso di cessione a seguito del trasferimento dell'azienda, vi sia "*pregiudizio alla reputazione o alla diffusione dell'opera*" (art 2558 comma 2 c.c.). In caso poi l'autore non voglia subire una cessione totale d'azienda può recedere dal rapporto di edizione, salvo il risarcimento del danno se ne ricorrono i presupposti.

Ciò detto vale sia per i contratti tipici (come quello in esame) che per quelli atipici in cui sia presente una cessione dei diritti di utilizzazione economica di un'opera dell'ingegno e a tal proposito questo delicato tema sarà trattato in maniera più ampia successivamente, quando si parlerà della cessione di quella fattispecie contrattuale atipica chiamata "contratto di edizione musicale". Esemplificando, e tornando al campo specifico dell'edizione per le stampe, ragioni ostative della cessione del contratto e valorizzabili come "giuste cause" di recesso (secondo quanto disposto dall'art. 2558, comma 2 c.c.) appaiono, quindi, circostanze come la cattiva fama professionale o personale dell'editore cessionario, alla quale l'autore non intende associare la sua reputazione, la destinazione dell'opera a cataloghi già contenenti pubblicazioni ideologicamente incompatibili, la presenza nel catalogo del cessionario di opere concorrenti con quella ceduta, la minore estensione territoriale della rete di distribuzione del cessionario e il minore prestigio culturale della nuova casa editrice.

Per quanto riguarda la cessione del diritto di pubblicazione per l'estero, nel campo dei contratti di edizione relativi ad opere letterarie, oggetto principale è la traduzione dell'opera, che trova disciplina nell'art 18 l.d.a.: l'autore ha infatti il diritto esclusivo di tradurre l'opera "in altra lingua o dialetto" e tale diritto, avendo natura patrimoniale, può formare oggetto di atti di disposizione. La traduzione invece, se ha



carattere creativo, è protetta al pari delle altre elaborazioni dell'opera e per i diritti del traduttore si può fare riferimento all'art 4 l.d.a.

Con il cd. contratto di "subedizione" invece l'editore autorizza un altro editore ad affiancarlo o addirittura a sostituirlo nella pubblicazione dell'opera per un tempo più limitato rispetto a quello residuo di durata del contratto di edizione. Il "subeditore" ha un titolo di sfruttamento dell'opera che però, diversamente da quanto succede in capo all'editore, non discende direttamente dall'autore, ma da un titolo parziario da esso derivato, così escludendo l'applicazione delle disposizioni del contratto di edizione e gli effetti derivativo-costitutivi che ne conseguono.

Viene infatti ad esistere un rapporto di carattere soltanto obbligatorio, nello specifico di collaborazione con un altro imprenditore, con la finalità di pubblicazione dell'opera dell'autore, il quale deve prestare il suo consenso già al momento della stipula del contratto di edizione. La responsabilità della pubblicazione verso l'autore permane comunque in capo all'editore originario.

## **10. L' ESTINZIONE DEL CONTRATTO**

Anche in punto di risoluzione del contratto è doveroso coordinare ed integrare le disposizioni della legge speciale su diritto d'autore del 1941 con quelle sistematiche del codice del 1942 e contenute negli artt. 1453 – 1469 c.c. Classificando le patologie del sinallagma contrattuale secondo la ripartizione codicistica, si può notare come tali patologie possano derivare dal fatto che una delle parti non renda la prestazione dovuta nei termini pattuiti (inadempimento), dall'accadimento di eventi incerti ed esterni che impediscano una tra le prestazioni richieste (impossibilità sopravvenuta), dalla necessità di gestire sopravvenienze che abbiano alterato il quadro economico assunto originariamente dalle parti quale base dello scambio

(eccessiva onerosità). Andando con ordine, anzitutto, il contratto di edizione trova la sua naturale estinzione decorso il termine naturale di durata o caduta in pubblico dominio l'opera. Ma nel corso del rapporto contrattuale, come detto, possono però intervenire fatti, che dipendono dal comportamento delle parti o sono estranei alla loro volontà i quali portano all'estinzione anticipata del contratto: si possono indicare l'insuccesso dell'opera, la morte dell'autore prima che l'opera sia compiuta, l'impossibilità di mettere in commercio l'opera per decisione giudiziaria o per atto di legge, l'inadempimento dell'obbligo di pubblicazione da parte dell'editore (art. 128 l.d.a.), l'esercizio da parte dell'autore del ritiro dell'opera dal commercio (art 142 l.d.a.) o infine l'impossibilità per l'opera di trovare smercio sul mercato al prezzo fissato (art 133 l.d.a.). Il giudice può poi *“limitare la pronuncia di risoluzione soltanto ad una parte del contenuto del contratto”* (art. 128, comma 2 l.d.a.): questa risoluzione parziale è possibile nel caso di contratto plurilaterale ex art. 1459 c.c.<sup>47</sup>., salvo che *“la prestazione mancata debba, secondo le circostanze, considerarsi essenziale”*, nel caso in cui, quindi, le diverse opere o le diverse porzioni dell'opera contemplate nel contratto siano tra loro separabili senza un'alterazione grave della funzionalità dell'insieme, sempre che risultino sufficientemente compiute da poter costituire un bene giuridico a sé stante, possibile oggetto di un diritto d'autore e di una negoziazione autonoma. In caso di responsabilità di una o dell'altra parte sarà inevitabile l'obbligo del risarcimento del danno. Esso sorge per l'editore nel caso di suo inadempimento alla pubblicazione nei termini indicati nel contratto o in quelli

---

<sup>47</sup> Art. 1459 c.c.: *“Nei contratti indicati dall'articoli 1420, l'inadempimento di una delle parti non importa la risoluzione del contratto rispetto alle altre, salvo che la prestazione mancata debba, secondo le circostanze, considerarsi essenziale”*.

fissati dal giudice e per l'autore nell'ipotesi di ritiro dell'opera dal commercio esercitando il “*droit de repentir*” a norma dell'art 142 l.d.a.<sup>48</sup>

Negli altri casi bisognerà valutare attentamente i margini di una qualche responsabilità e in assenza di essa non vi saranno risarcimenti alcuni; ad esempio non è previsto per l'editore il risarcimento del danno nel caso in cui il rifiuto di pubblicazione sia dovuto a modifiche apportate dall'autore successivamente alla sottoposizione all'editore stesso del manoscritto, in modo da determinare un cambiamento di destinazione o contenuto dell'opera.<sup>49</sup> Infine va precisato che in caso di mancato adempimento dell'editore, l'autore non potrà procedere ad esecuzione coattiva facendo pubblicare l'opera da altri ed a spese dell'inadempiente, ma, da quest'ultimo, dopo la risoluzione del contratto, avrà un risarcimento dei danni.<sup>50</sup>

---

<sup>48</sup> Art. 142 Legge d. a.: “L'autore, quando concorrano gravi ragioni morali, ha il diritto di ritirare l'opera dal commercio, salvo l'obbligo di indennizzare coloro che hanno acquistato i diritti di riproduzione, diffondere, eseguire, rappresentare o spacciare l'opera medesima. Questo diritto è personale e non trasmissibile. Agli effetti dell'esercizio di questo diritto l'autore deve notificare il suo intendimento alle persone alle quali ha ceduto i diritti ed alla Presidenza del Consiglio dei Ministri, la quale dà pubblica notizia dell'intendimento medesimo nelle forme stabilite dal regolamento. Entro il termine di un anno a decorrere dall'ultima data delle notifiche e pubblicazioni, gli interessati possono ricorrere all'autorità giudiziaria per opporsi all'esercizio della pretesa dell'autore e per ottenere la liquidazione ed il risarcimento del danno”.

<sup>49</sup> App. Milano, 21 dicembre 1941, in Dir. Autore, 1941, 387.

<sup>50</sup> Cass. 30 settembre 1952, n. 2925, in Foro Pad., 1953, I, 890.

### **CAPITOLO III**

## **L'OPERA MUSICALE: RAPPORTI TRA AUTORI, EDITORI E PRODUTTORI AI FINI DELLA PUBBLICAZIONE E DIFFUSIONE**

### **1. LE OPERE MUSICALI**

Tra i principali mezzi di comunicazione, un posto di primo piano è riservato alla musica, sin dalle più antiche civiltà sentita dall'uomo quasi come una necessità, in grado di soddisfare le più svariate esigenze e una moltitudine di interessi in campo intellettuale, religioso, militare, sentimentale e spettacolare. L'uomo, insomma, può esprimersi con la musica, una successione di suoni sia strumentale che vocale. Ma non tutti i suoni possono essere considerati composizioni musicali, degni quindi di protezione in campo di diritto d'autore: il discrimine è costituito dal carattere creativo dell'opera, ovvero dalla capacità di essere espressione della personalità dell'autore (o degli autori) anche se tale personalità sia filtrata dall'uso di macchine (si pensi al mondo della musica elettronica, in cui l'uso di personal computer e altre tecnologie all'avanguardia è all'ordine del giorno) sempre però nell'ambito di una logica o comunque di un disegno dell'autore.<sup>51</sup> Le opere musicali sono tutelate ai

---

<sup>51</sup> FABIANI M., Disumanizzazione dell'arte e diritto d'autore, in *Dir. Autore*, 1970, I.

sensi dell'art. 2, punto 2 della l.d.a.<sup>52</sup> e in questo tipo di opere vi sono tre elementi fondamentali: la melodia, che esiste sempre ed è ciò che prettamente forma oggetto di tutela, il ritmo, che scandisce l'esecuzione e non è tutelabile dal diritto d'autore e l'armonia, che consiste nella successione di suoni diversi (accordi polifonici) e non può essere oggetto di esclusiva.<sup>53</sup> Gli arrangiamenti di una composizione musicale per permetterne l'esecuzione con strumenti diversi da quelli originali, invece, non costituiscono variazioni<sup>54</sup> originali, bensì elaborazioni, che, se artistiche, possono essere anch'esse tutelate. Nel campo dei software e delle nuove tecnologie vanno considerati i "sampling" (campionamenti), elaborazioni elettroniche di brevi frammenti di una o più opere preesistenti, che, se creativi ed autorizzati dal rispettivo autore, possono essere a loro volta tutelati. Analizzando più da vicino le opere musicali si può notare che esse possono essere composte anche con parole o con danze, il cui contenuto non è scindibile dalla composizione. In tale ipotesi il regime è quello della comunione con determinazione "ex lege" del contributo apportato dai vari soggetti che esercitano il diritto d'autore (art. 34 l.d.a.); per fare un esempio, se la parte letteraria è quella prevalente, l'esercizio dei diritti di utilizzazione economica spetterà, salvo patto contrario, all'autore di questi contributi (art. 37 l.d.a.) e il profitto sarà ripartito proporzionalmente. Ciascuno dei collaboratori potrà utilizzare separatamente il proprio contributo, con l'unica limitazione per l'autore della parte letteraria di non utilizzare il proprio lavoro per congiungerlo ad altra opera musicale.

---

<sup>52</sup> Degne di tutela sono le "composizioni musicali, con o senza parole, le opere drammatico-musicali e le variazioni musicali costituenti di per sé opera originale".

<sup>53</sup> DE SANCTIS V., I contratti di diritto d'autore, Giuffrè, 2007.

<sup>54</sup> Con "variazione" si intende ogni riproposizione di un'idea musicale in cui essa subisca modifiche rispetto alla sua forma originaria. Le modifiche possono riguardare qualunque aspetto dell'idea di partenza, come l'armonia, la melodia, l'articolazione del contrappunto, il ritmo, il timbro strumentale e perfino l'organizzazione formale.

Un punto di svolta nel mondo della musica si è avuto nel secolo XI con l'invenzione, che la tradizione attribuisce a Guido D'Arezzo, della "notazione neumatica sul rigo", la quale ha permesso la nascita di una vera e propria industria musicale che si è sviluppata di pari passo a quella libraria in ambito di diffusione e pubblicazione delle opere musicali. Le forme contrattuali in materia erano per lo più classificabili in due tipologie: quelle tra autori ed editori in campo di musica strumentale (contratti di edizione sulla falsariga di quelli librari) e quelle tra autori e impresari teatrali nel settore delle opere drammatico-musicali (contratti di rappresentazione). A tali negozi si affiancava il contratto di esecuzione con il quale l'autore concedeva a terzi la facoltà di eseguire in pubblico una sua composizione.

Per secoli l'utilizzazione economica delle opere musicali non subì variazioni eclatanti e fu permeata da queste tipologie contrattuali.

Nel XIX secolo la scoperta dei primi macchinari in grado di registrare e riprodurre fedelmente i suoni aprì per il mondo della musica un nuovo e inesplorato settore bisognoso di nuove regolamentazioni e nuovi rapporti giuridici;<sup>55</sup> la riproduzione fonografica infatti può riguardare ogni tipologia di opera suscettibile di essere percepita dal suono, ad esempio un'opera letteraria recitata o un'opera drammatica possono essere registrate. Tale novità ebbe una funzione preponderante per la diffusione capillare della musica tra il pubblico e mise in luce la figura del produttore fonografico, quell'imprenditore che dopo aver acquistato i diritti di riproduzione fonomeccanica dell'opera si adopera per fissarla su un rapporto durevole, suscettibile di riproduzione e diffusione nel mercato e che si avvale della collaborazione di altre figure artistiche, come gli arrangiatori delle musiche, gli artisti esecutori, i tecnici del suono e i produttori artistici. Tuttavia la struttura di base dei rapporti contrattuali,

---

<sup>55</sup> LEONELLI L., Il contratto di edizione musicale, in *Dir. Autore*, 1972.

nonostante il passaggio dal linguaggio analogico a quello digitale, non subì particolari modificazioni. Oggi il mercato musicale è in ulteriore evoluzione soprattutto grazie alle diffusioni telematiche e via internet delle opere e l'industria dello spettacolo e dell'intrattenimento deve essere in grado di adeguarsi a questi cambiamenti, ma anche la tutela degli autori ha necessità di standard più alti e più accurati. Soffermandosi adesso proprio sul punto di vista dell'autore, ovvero del compositore dell'opera musicale, si può notare come egli goda del c.d. diritto di inedito, specularmente a quello di pubblicazione; è proprio con la pubblicazione dell'opera che l'autore "esce" dall'inedito e offre al godimento del pubblico la sua composizione, tramite la messa in commercio, ed è a questo punto che avviene il passaggio dal valore potenziale dell'opera al valore effettivo<sup>56</sup>; occorre precisare che tale momento non segna la nascita del diritto d'autore, che è contestuale alla creazione dell'opera, ma il momento dal quale prende inizio l'esercizio del diritto di utilizzazione economica. All'autore, quindi, spettano i diritti di utilizzazione economica ed i diritti morali previsti dal Capo III del Titolo I della legge sul diritto d'autore, relativo al contratto ed alla durata del diritto economico e morale.

La registrazione invece, originariamente effettuata su apparecchi meccanici, ed oggi realizzata con le tecnologie digitali moderne, può essere effettuata solo rispettando i diritti stabiliti dagli articoli da 61 a 64 della l. d. a.; inoltre, con l'innovazione legislativa del 2003 c'è stato un cambiamento nella denominazione della Sez. V del Cap. IV, Titolo I, intitolata: "Opere registrate su supporti".

Per quanto riguarda la pubblicazione, la musica segue un particolare regime: alla pubblicazione per le stampe (coincidente con le opere letterarie) si affiancano altre forme di diffusione, come ad esempio l'esecuzione dal vivo di fronte a un pubblico

---

<sup>56</sup> JARACH G., POJAGHI A., Manuale del diritto d'autore, Mursia, 2011, p.57.

riunito in un luogo ovvero raggiunto nella propria abitazione tramite la radiodiffusione o l'informatica ma anche tramite la vendita commerciale della fissazione su un supporto fisico (compact-disc) di una sua esecuzione. Il contratto di edizione musicale, stipulato tra l'autore e l'editore, si distingue quindi dal contratto di edizione per le stampe, disciplinato dalla legge sul diritto d'autore all'art 118; quest'ultimo ha come motivazione principale delle parti la stampa e la vendita al pubblico delle copie dell'opera letteraria, mentre nel contratto di edizione musicale, così come realizzato nella pratica, l'autore cede all'editore l'esercizio globale del diritto di distribuzione (art. 17 l.d.a.) ovvero il diritto di mettere nella disponibilità del pubblico l'opera stessa con qualsiasi mezzo.

E' evidente a questo punto che la stampa grafica dell'opera (sotto forma di spartiti musicali) ha un'importanza marginale dal punto di vista della diffusione dell'opera e del soddisfacimento dell'interesse delle parti, essendo fruibile solo da un pubblico limitato, ma va detto che è allo stesso tempo necessaria a livello amministrativo e burocratico per il deposito dell'opera nel pubblico registro tenuto dal Ministero per i beni e le attività culturali a norma dell'art. 103 l.d.a. Tale pubblicazione è strumentale rispetto ad altre forme di utilizzazione e diffusione, che mirano a raggiungere i veri destinatari dell'opera, ovvero gli ascoltatori, per la gran parte non in grado di leggere la musica, ma che ne fruiscono tramite l'esecuzione degli artisti e la loro fissazione su un supporto. Vi è anche un singolare caso in cui la pubblicazione dell'opera non ha come obiettivo la maggiore diffusione della stessa, bensì una sua restrizione: in campo di esecuzione di opere liriche e sinfoniche infatti gli editori ricorrono al noleggio degli spartiti e non alla vendita, con l'obiettivo così di mantenere l'esclusiva sull'organizzazione delle esecuzioni pubbliche. Il contratto che concludono autore di un'opera musicale ed editore musicale non è certo un



contratto di edizione grafica ex art. 118 l.d.a. in quanto non soddisfa i rispettivi interessi e la causa del contratto stesso non è consona alla situazione concreta. Per tale motivo, in un contratto di cessione dei diritti di utilizzazione economica di un'opera dell'ingegno in cui sia prevalente, quale causa contrattuale, la cessione dei diritti di riproduzione fonomeccanica rispetto alla cessione dei diritti di riproduzione a mezzo stampa, non si applicano le norme relative al contratto di edizione (su questo fondamentale punto, si tornerà ampiamente in seguito).

Concludendo, come in ogni settore, una classificazione può essere utile e, in tema opere musicali, la prassi editoriale, ai fini della pubblicazione, ha portato a questa divisione:

- a) opere di musica operistica,
- b) opere di musica sinfonica,
- c) opere di musica da camera,
- d) opere coreografiche e pantomimiche,
- e) opere di musica leggera e varia.

A seconda della categoria la stampa dell'opera assume un diverso valore e un diverso significato. Infatti per le opere liriche, sinfoniche, da camera e pantomimiche le partiture complete sono, come accennato in precedenza, pubblicate solo per il noleggio del materiale di scena e non per la vendita. Per quanto riguarda la musica leggera e varia, invece, la stampa degli spartiti è lasciata nella libera disponibilità delle parti, a seconda delle esigenze del pubblico e della necessità di distribuzione dell'opera; spesso nel compenso pattuito dall'editore in favore dell'autore non viene neanche preso in considerazione il ricavato della vendita della musica stampata, vista la sua marginalità. Concentrandosi adesso proprio sulla musica leggera, si può notare

come una definizione legislativa non esista: il Legislatore nelle varie proposte di legge che si sono succedute, non ha mai menzionato questo genere di musica.

L'editore di musica leggera però esiste, avendo la sua attività ad oggetto proprio questo genere di musica, ormai la più diffusa tra il pubblico e si svolge nell'ambito della SIAE (di cui si tratterà ampiamente in seguito) ed è proprio alla normativa della SIAE che bisogna fare riferimento e a cui si deve anche la divisione appena riportata fra composizioni musicali con o senza parole, composizioni sinfoniche e da camera, brani staccati dalle opere liriche, balletti, oratori, operette, commedie musicali, riviste ed opere analoghe.<sup>57</sup>

## **2. CONTRATTO DI EDIZIONE MUSICALE E CONTRATTO DI EDIZIONE PER LE STAMPE: UN CONFRONTO**

Tornando al contratto di edizione musicale, è necessaria una premessa: il contratto è *“l'accordo di due o più parti per costituire, regolare o estinguere tra loro un negozio giuridico patrimoniale”* (art. 1321 c.c.), quindi affinché possa perfezionarsi questa figura negoziale è indispensabile il consenso delle parti; nello specifico l'autore chiede di pubblicare la sua opera dietro corrispettivo e l'editore accetta di pubblicarla: a questo punto si perfeziona l'incontro della volontà delle due parti. C'è da dire che la necessità di qualificare il contratto di edizione alla stregua di una forma contrattuale nota, edizione per la stampa o altra, è funzionale all'individuazione delle regole applicabili e, come si vedrà, uno dei problemi più sentiti è quello del regime applicabile alla durata. Analizzando i rapporti tra autore e

---

<sup>57</sup> LEONELLI L., op. citata.

editore, emerge una differenza contenutistica piuttosto netta con il contratto di edizione per le stampe; per decenni però questa diversità è stata sostanzialmente ignorata dagli interpreti: conseguenza di ciò è stata una parità di trattamento tra queste due tipologie contrattuali; anzi il contratto di edizione musicale, non di rado, veniva considerato una “sottospecie” di quelli nominati e disciplinati dalla legge (artt. 118 – 135 l.d.a). La situazione però era destinata a mutare e, come spesso accade in materia di diritto d’autore, l’innovazione tecnologica diede la scintilla a questo mutamento; in particolare l’avvento del fonogramma di grande consumo per la massa (il disco vinilico “45 giri”) segnò un punto di svolta per l’editoria musicale. Contestualmente fu sempre meno diffuso il godimento della musica tramite orchestre e complessi da ballo che interpretavano ed eseguivano composizioni di terzi dal vivo; conseguenza di questo cambiamento non poteva non essere la contrazione della stampa degli spartiti e delle partiture musicali. Nel corso degli anni 80 - 90 del XX secolo i rapporti tra editori ed autori/compositori erano ormai mutati: molti autori tentarono cause contro i proprio editori per cercare di porre termine o perlomeno rinegoziare contratti che la prassi ormai aveva reso sostanzialmente perpetui, così come perpetuo era lo sfruttamento dell’opera da parte dell’editoria.

In una nota sentenza del Tribunale di Roma dell’11 dicembre 2000<sup>58</sup> è stata fornita una risposta chiarificatrice ai dubbi che si manifestavano in dottrina in tema di durata massima delle cessioni dei diritti di utilizzazione economica di un’opera musicale. Nella pronuncia del Tribunale è ripreso l’orientamento della Suprema Corte di Cassazione<sup>59</sup> in punto di inapplicabilità degli artt. 119 e seguenti della legge sul diritto d’autore (compreso quindi anche l’art. 122 in ambito di durata) al contratto di

---

<sup>58</sup> ATTOLICO L., Nota a Trib. Roma 11 dicembre 2000, in *Il Diritto di autore*, 2001 fasc. 3 pag 398- 403.

<sup>59</sup> Cass. 23 giugno 1998 n. 6239, in *Corriere Giuridico*, 1998, 1162.

edizione musicale, stante la diversità di oggetto; le opere dell'ingegno letterarie e musicali sono infatti diverse: le prime sono immediatamente fruibili dal pubblico mentre le seconde necessitano della mediazione di un interprete. Ciò determina come conseguenza una differente disciplina da applicare a questi contratti.

Rimaneva da chiarire il regime di un'opera musicale stampata, in particolare se essa fosse assimilabile a un'opera letteraria e soggetta quindi al termine ventennale o se fosse comunque da inserire nel catalogo delle opere dell'ingegno a carattere musicale. In attesa di risposte della giurisprudenza vi fu addirittura un doppio regime in tema di durata del contratto di edizione musicale: i diritti di sfruttamento fonomeccanico e di pubblica esecuzione dell'opera erano ceduti dagli autori per tutta la durata massima prevista dalla legge italiana ex art 25 l.d.a, invece i diritti di utilizzazione economica a mezzo stampa dell'opera erano ceduti per un termine massimo di venti anni (art. 120 l.d.a.).

Il Tribunale di Roma, con la sentenza in esame, ha risolto anche questo punto controverso e in particolare ha rigettato le richieste della difesa dell'autore che affermavano l'applicabilità del termine ventennale. In particolare i giudici del Tribunale sostennero che i contratti di edizione musicale utilizzati nella pratica sono "contratti misti"<sup>60</sup> (contratti nei quali confluiscono elementi di più negozi) la cui disciplina giuridica per il criterio della prevalenza (o "assorbimento") è quella corrispondente al contenuto negoziale di maggior rilievo nella finalità delle parti; in questo caso, senza dubbio tale contenuto è quello del contratto di edizione musicale, con il quale l'autore con unico patto trasferisce tutti i diritti di utilizzazione

---

<sup>60</sup> Si ha contratto misto "quando la fusione delle cause fa sì che gli elementi distintivi di ciascun negozio vengono assunti quali elementi di un negozio unico, soggetto alla regola della causa prevalente" (Cass, 21 dicembre 1998, n. 14372, in Rep. Foro it., 1999, 1740, n. 301.

economica delle opere (anche quelli di riproduzione a mezzo stampa, che non sono “sezionabili” e non costituiscono oggetto di separate pattuizioni tra le parti) e la cui disciplina è ricavata, dalla dottrina precedente<sup>61</sup>, prendendo come punto di riferimento le disposizioni generali della legge sul diritto d’autore e alcune di quelle disposizioni del contratto di edizione a stampa che risultano avere una capacità di adattamento anche a fattispecie diverse fuori dal campo dell’edizione libraria: questo tema sarà affrontato nel successivo capitolo. Tornando alla pronuncia in questione, considerata la sua portata, si pose come spartiacque in materia, infatti consentì agli operatori del settore di modificare i nuovi contratti di edizione musicale.

Cambiando punto di vista, l’equiparazione fra le due diverse tipologie contrattuali era favorita dalla longevità delle opere musicali tra il pubblico, in particolar modo di quelle di musica leggera (ribattezza dalla dottrina nordamericana “evergreen”); alcuni autori infatti per incrementare i propri guadagni su composizioni datate e da tempo nella disponibilità del pubblico cercavano nuove rinegoziazioni e sostenevano che le pattuizioni precedentemente stipulate avessero carattere ventennale. Tale opinione fu però spazzata via dalla dottrina più attenta<sup>62</sup> sulla considerazione che gli interessi che persegue il contratto di edizione musicale sono profondamente diversi da quelli che derivano da una pubblicazione per le stampe. Tale forma di pubblicazione in campo musicale non esaurisce di per sé la finalità di diffusione che si propone l’autore e soprattutto, come accennato in precedenza, non raggiunge direttamente il pubblico in maniera diretta e immediata, diversamente da un’opera cartacea. Infatti il termine di venti anni previsto per la cessione del diritto di pubblicazione per le stampe consente all’editore di “sfruttare” una generazione di

---

<sup>61</sup> Su tutti, L. LEONELLI e P. RESCIGNO.

<sup>62</sup> LEONELLI L., op. cit, pag. 428.

lettori, generazione la cui capacità di consumo sarà in generale esaurita con la fornitura di un esemplare a ciascun componente. Nel caso della pubblicazione fonografica invece la situazione è molto diversa sia perché l'editore non ha un controllo totale sulla produzione dei vari esemplari (occorre la prestazione creativa dell'interprete) e sia perché la capacità di consumo del pubblico non necessariamente si esaurisce con l'acquisto di un esemplare singolo: infatti, come è noto, nell'ambito delle composizioni musicali ogni diversa esecuzione conferisce all'opera una diversa individualità ed è tutt'altro che raro l'acquisto, da parte del singolo consumatore, di una pluralità di esemplari della stessa composizione in differenti interpretazioni.

E' compito dell'editore trovare uno sbocco commerciale adeguato per l'opera e senza dubbio avvalersi di artisti esecutori e interpreti che mettano in valore l'opera è di grande aiuto, quindi anche la scelta di questi collaboratori si rivela un momento di grande importanza per la riuscita dell'opera. A questo punto si può addirittura affermare che la pubblicazione grafica dell'opera musicale sia il mezzo, non il fine del contratto.<sup>63</sup> Un'opera dell'ingegno è edita quando è pubblicata, comunicata al pubblico secondo modalità che variano in base alla natura ed al tipo della stessa. Se si considerano un'opera letteraria ed un'opera musicale, ad esempio un romanzo e una canzone composta da melodia e parole, è evidente che, per rendere pubblica l'opera, per adempiere al fine divulgativo insito nella pubblicazione, sono diversi i modi per attuare tale comunicazione e per soddisfare, quindi, l'interesse dell'autore. L'editore dell'opera destinata alla stampa organizza lo sfruttamento, ne determina, in certi limiti, l'ampiezza e il periodo, percepisce direttamente i proventi; con tale stampa grafica l'interesse delle parti, autore ed editore librario, è soddisfatto, infatti l'autore è riuscito a comunicare al pubblico la sua opera e l'editore può soddisfare il

---

<sup>63</sup> RESCIGNO P., Edizioni musicali e durata del contratto, in Riv. Diritto civile 1989, I, pag. 426.

suo interesse ad attuare una maggiore diffusione dell'opera stessa così come riprodotta, realizzando un numero cospicuo di vendite del libro, su cui egli ha investito denaro. L'apprendimento del pubblico avviene grazie alla stampa ed alla susseguente distribuzione, in maniera indipendente da ulteriori e diversi modi di utilizzazione. L'editore musicale, invece, normalmente, non sfrutta direttamente i diritti da lui acquistati: il loro esercizio avviene oggi, prevalentemente, a mezzo dei produttori discografici, che a loro volta si serviranno dell'attività di intermediazione di artisti interpreti ed esecutori (a meno che non si sia in presenza di un "cantautore", ossia quell'artista che interpreta canzoni da lui stesso composte). La comunicazione al pubblico di un'opera musicale segue quindi modalità diverse e per comprendere l'essenzialità della registrazione dell'opera ai fini della sua pubblicazione, basti pensare che essa si rende necessaria prima ancora della pubblicazione stessa, cioè nel momento in cui l'autore deve far conoscere l'opera al suo futuro editore o produttore, al quale viene presentato un nastro dimostrativo contenente la composizione (il cosiddetto *demo tape*, cioè la *demonstration tape*); a questo punto e sulla base di questa registrazione l'editore deciderà se pubblicare o meno quell'opera. Il prodotto finale quindi non è più l'opera così come consegnata all'editore, ma l'opera interpretata. In tal senso, chiaro è il passaggio del Tribunale di Roma, il quale nella sentenza del 24 febbraio 1990<sup>64</sup> (su cui si tornerà nel capitolo successivo), affrontando il tema dell'applicabilità o meno del termine ventennale ai contratti di edizione musicale, così si è espresso: *“La riproduzione a mezzo stampa presenta dei connotati suoi propri che la differenziano rispetto a quella tramite mezzi di diffusione sonora e di altro tipo. Mentre infatti, nel primo caso non è necessario sull'opera l'intervento di nessun altro soggetto, nel secondo, essa, per essere*

---

<sup>64</sup> Trib. Roma, 24 febbraio 1990, in Giust. Civ., 1990. Pag. 1887.

*riprodotta, necessita dell'intervento e della partecipazione di altri soggetti (...) i quali hanno a loro volta diritto a godere di autonomi diritti in relazione alla prestazione effettuata per lo sfruttamento dell'opera. La necessità della predetta intermediazione ai fini della possibilità di riprodurre e diffondere l'opera rende dunque non assimilabile la riproduzione fonografica a quella a mezzo stampa.”*

Tornando ad esaminare più nello specifico il contratto disciplinato dagli artt. 118 e seguenti, come si è illustrato il principio cardine è quello di una concessione degli autori agli editori della concessione dell'opera rivolta all'utilizzazione preminentemente per la stampa, che viene anche, come visto, definita in quanto a numero di edizioni o in quanto a numero di esemplari per edizione. Nel contratto di edizione musicale, invece, l'editore ottiene l'esclusiva per ogni forma di utilizzazione economica possibile dell'opera, estese a qualsiasi diritto che le leggi future rendano possibili. La durata di questo contratto è di conseguenza coincidente con la durata della tutela *ex lege* per il diritto di autore (settanta anni *post-mortem* dell'autore). Tra le varie utilizzazioni spiccano le pubbliche esecuzioni, le riproduzioni fonografiche, le diffusioni radiofoniche, le sincronizzazioni su colonne sonore audiovisive e gli sfruttamenti pubblicitari. A tal proposito l'editore musicale non si limita a pubblicare l'opera, ma si occupa anche della commercializzazione, diffondendola nelle modalità adeguate affinché abbia successo e si moltiplichino le possibilità di nuove utilizzazioni, che ovviamente possono anche sopraggiungere a distanza di anni dal primo “impatto” col pubblico (si pensi ad esempio a composizioni anche datate che vengano però riutilizzate per la colonna sonora di un film a distanza di anni dalla loro “uscita”).



L'editore diventa quindi un gestore vero e proprio dei diritti dell'autore per lo sfruttamento e la divulgazione dell'opera nell'interesse congiunto suo e dell'autore.<sup>65</sup> Differente è quindi lo scopo economico – sociale che si realizza con il contratto in esame e che lo rende indipendente dal regime delle edizioni per le stampe, tanto da essere considerato all'unanimità da dottrina e giurisprudenza come atipico e misto. Questo negozio trova origine dalla autonomia contrattuale<sup>66</sup> e si presenta come tipo contrattuale a sé “pur se i caratteri che lo distinguono nella realtà economica e nell'apprezzamento sociale non si sono ancora tradotti in una organica disciplina”<sup>67</sup>.

### **3. LE RICOSTRUZIONI DOTTRINALI E GIURISPRUDENZIALI**

Dopo aver rapidamente passato in esame alcune differenze tipologiche tra questo contratto e quello di edizione per le stampe si può dire che dottrina e giurisprudenza abbiano seguito strade parallele<sup>68</sup>. La strada seguita dalle due pronunce giurisprudenziali ricordate (Corte di Cassazione n. 6239 del 1998 e Trib. di Roma 11 dicembre 2000) è stata quella “indiretta”: esse hanno considerato il diverso contenuto delle obbligazioni nascenti dai due negozi; in particolare hanno evidenziato che nell'edizione per le stampe l'opera viene portata a conoscenza del pubblico esclusivamente a mezzo stampa, mentre nel contratto di edizione musicale l'opera viene pubblicata, cioè comunicata non tramite la sua riproduzione tipografica, ma mediante l'esecuzione, strumento totalmente diverso. La strada “diretta” tende invece a ricostruire gli elementi costitutivi dei due contratti al fine di giungere

---

<sup>65</sup> AUTERI P., Rappresentazione ed esecuzione (contratti di), in Enc. Dir., 1987, pag. 675.

<sup>66</sup> In materia di diritto d'autore occorre riferirsi all'art 7 L.d.a.

<sup>67</sup> RESCIGNO P., Op. cit., 432.

<sup>68</sup> SAMMARCO P., Il contratto di edizione musicale come tipo contrattuale a sé (Nota a Cass. Sez. civ. 23 giugno 1998 n. 6239) in Giustizia Civile, 1999, fasc. 1, pag. 174 - 177.

all'individuazione della causa che sta alla base di ognuno di essi. La causa del contratto ex art. 118 l.d.a. ha suscitato numerosi dibattiti: dopo una prima concezione che identificava la causa nel trasferimento del diritto da parte dell'autore allo scopo di realizzare il compenso del proprio lavoro intellettuale<sup>69</sup> se ne è affiancata un'altra che configurava il contratto come un conferimento all'autore di un diritto di godimento<sup>70</sup>. Queste concezioni sono state superate da quell'orientamento che definisce il contratto di edizione per le stampe come un contratto di collaborazione, precisamente come tipico contratto di lavoro autonomo<sup>71</sup>, orientamento che ha avuto il pregio di aver messo in luce l'aspetto collaborativo tra autore ed editore; tuttavia non sono mancate critiche, la più stringente delle quali si sostanzia nel fatto che l'opera dell'ingegno, estrinsecata nel manoscritto, è una cosa che già di per sé dovrebbe essere completa in ogni suo aspetto, mentre in questo caso l'editore deve dare forma al manoscritto e quindi compiere una ulteriore attività creativa.<sup>72</sup> Degna di nota è quella teoria che vede l'essenza del contratto in questione come uno scambio di "opera" imperniato sull'attività intellettuale, da un lato, (autore) e sull'attività imprenditoriale- gestionale (editore) dall'altro.<sup>73</sup>

Questa concezione consente di chiarire alcuni punti fondamentali del contratto di edizione, che non si ritrovano in altre trasmissioni di diritti di utilizzazione: a) negli atti di trasmissione in generale infatti non c'è a carico dell'acquirente alcun obbligo di svolgere una qualche attività economica;

---

<sup>69</sup> ARIENZO A., Edizione (contratti di) in Nss. D.I., VI, Torino, 1960.

<sup>70</sup> GRECO – VERCELLONE, I diritti delle opere dell'ingegno, Torino 1974, 300.

<sup>71</sup> CARNELUTTI F., L'editore, in Foro it. 1952, IV, 1.

<sup>72</sup> DE SANCTIS V., Contratto di edizione, 1984, 121.

<sup>73</sup> OPPO G., Creazione Intellettuale, Creazioni industriali e diritti di utilizzazione economica, in Riv. Dir. Civ. 1969, I, 209.

b) l'obbligo di pubblicazione deve essere adempiuto in prima persona dell'editore e non può essere delegato a terzi;

c) l'editore non può cedere ad altri il diritto che gli è stato trasferito, salvo le eccezioni previste dalla legge (cessione di azienda; art. 132 l.d.a. e fallimento dell'editore: art. 135 l.d.a.);

d) il termine massimo ventennale è inderogabile per le parti: la fissazione di questo termine si adatta perfettamente a questa tipologia contrattuale infatti il Legislatore si è preoccupato di scongiurare per l'autore, il soggetto "debole", una collaborazione a tempo indeterminato. Passando ora ad analizzare la causa del contratto di edizione musicale, e dopo aver ricordato l'importanza degli art. 7 l.d.a (in tema di autonomia negoziale) e 1322 c.c. (in tema di atipicità contrattuale), si può affermare che questa tipologia negoziale si configuri come una cessione dei diritti di utilizzazione economica della composizione musicale, che viene ad essere mediante una fonoriproduzione dell'opera, una sua esecuzione pubblica o una sua trasmissione via etere. La durata di questi diritti, come detto, è quella stabilita in generale per le opere dell'ingegno. L'autore quindi, una volta che ha dismesso i suoi diritti non ha più nessuna pretesa verso l'editore e il suo interesse alla divulgazione dell'opera non trova tutela, diversamente da quanto avviene per l'edizione per le stampe; inoltre l'editore musicale può cedere, a sua volta, i suoi diritti di utilizzazione economica, mentre l'editore per le stampe non ha questa facoltà. La causa che sta alla base di questo contratto, insomma, si estrinseca nel trasferimento della titolarità dei diritti di utilizzazione economica dell'autore; di conseguenza non è estendibile a questo negozio l'applicazione dell'art. 122 l.d.a. in tema di durata, norma studiata e pensata specificatamente per il contratto di edizione per le stampe.

Proprio su questo tema, la giurisprudenza si è pronunciata con una serie di sentenze dalla portata innovatrice, tra cui le già citate sentenze della Cassazione<sup>74</sup> e del Tribunale di Roma<sup>75</sup>. In particolare il tema dell'applicabilità dell'art.122 al contratto, invocato spesso dai ricorrenti, è stato giudicato impraticabile dalla Corte di Cassazione, con valide motivazioni. Il dibattito della Corte<sup>76</sup> si sposta sull'art 119 l.d.a. il quale prevede che il contratto di edizione per le stampe può avere ad oggetto anche tutti o taluni dei diritti di utilizzazione che spettano all'autore. Proprio da qui, i ricorrenti sostenevano che, essendo consentito dalla legge che il contratto di edizione possa essere arricchito con altre forme di sfruttamento economico, sarebbe sbagliato escludere queste forme di utilizzazione dal contratto di edizione per le stampe e quindi negare ad esso il regime di durata ventennale. Ma analizzando tale norma, si evince facilmente che questa estensione è limitata ai soli diritti che spettano all'autore nel "campo dell'edizione": ed è vero che questi diritti non sono specificati dal Legislatore, ma allo stesso tempo si può ritenere, ricollegando l'espressione "campo dell'edizione" alla formulazione dell'art. 118 l.d.a., che rientrino in tale campo solo i diversi modi di riproduzione grafica dell'opera (ad es. edizione rilegate o in brochure) e non altri modi di utilizzazione. Pertanto gli altri diritti di utilizzazione spettanti all'autore (che non attengono alla stampa dell'opera) non sono ricompresi nel contratto di edizione per le stampe e di conseguenza il termine ventennale non è estendibile e non può essere applicato ad ogni contratto di cessione dei diritti di utilizzazione economica di un'opera dell'ingegno. Restano invece rilevanti, anche nel campo dell'edizione musicale,

---

<sup>74</sup> Cass. Sez I civ. 23 giugno 1998, n. 6239, cit.

<sup>75</sup> Trib. Di Roma 11 dicembre 2000, cit.

<sup>76</sup> SAMMARCO P., op. cit.

quelle norme imperative che trovano applicazione generale in ogni forma di trasferimento dei diritti di utilizzazione (art. 107 l.d.a.).

Si può quindi fare una distinzione fra norme generali e imperative anche per altri contratti di diritto d'autore e norme particolari, applicabili solo ai contratti tipici.<sup>77</sup> Guardando da vicino il mondo dell'edizione musicale, si proverà nel capitolo successivo a dare una classificazione dei diritti che possono essere applicati anche a questa fattispecie e degli altri che, come visto per i diritti di durata ex art. 122 l.d.a., non possono definirsi generali e imperativi anche in punto di edizioni musicali.

#### **4. LE OPERE MUSICALI COMPOSTE DA PIU' AUTORI**

Nei casi in cui il contributo creativo provenga da più autori, ad esempio nelle opere musicali con parole, l'art. 34 legge d.a., che trova applicazione "*in difetto di particolari convenzioni tra i collaboratori*",<sup>78</sup> dispone che l'esercizio dei diritti di utilizzazione economica spetta non all'autore del testo, ma all'autore dell'opera musicale, "*salvi tra le parti i diritti derivanti dalla comunione*".

L'art. 35 legge d.a. si concentra sull'autore della parte letteraria e dispone che quest'ultimo non può disporne, per congiungerla ad altro testo musicale all'infuori dei casi seguenti:

*"1) allorché, dopo che egli ha consegnato come testo definitivo il manoscritto della parte letteraria al compositore, questi non lo ponga in musica nel termine di cinque anni, se si tratta di libretto per opera lirica o per operetta, e, nel termine di un anno, se si tratta di ogni altra opera da emettere in musica;*

---

<sup>77</sup> P. RESCIGNO, op. cit., pag. 422.

<sup>78</sup> Art. 33 Legge d.a.

2) *allorché, dopo che l'opera è stata musicata e considerata dalle parti come pronta per essere eseguita o rappresentata, essa non è rappresentata od eseguita nei termini indicati nel numero precedente, salvo i maggiori termini che possono essere stati accordati per la esecuzione o rappresentazione ai sensi degli articoli 139 e 141,*  
3) *allorché, dopo una prima rappresentazione od esecuzione, l'opera cessa di essere rappresentata od eseguita per il periodo di dieci anni, se si tratta di opera lirica, oratorio, poema sinfonico od operetta o per il periodo di dieci anni, se si tratta di altra composizione. Il compositore, nei casi previsti ai numeri 2 e 3 può altrimenti utilizzare la musica”.*

Di conseguenza, l'autore dei versi di una canzone già edita, il quale utilizzi gli stessi versi per unirli ad un'altra composizione musicale, senza il consenso del compositore originario e senza che ne ricorrano le condizioni normative, sarà responsabile sia nei confronti di tale compositore che dell'editore.<sup>79</sup> Nel caso in cui la parte letteraria si concreti in una traduzione del testo originario, si applica lo stesso principio.<sup>80</sup>

L'art. 36 l. d.a., inoltre, nel suo 1° comma, aggiunge che: “nel caso previsto dal n.1 dell'articolo precedente l'autore della parte letteraria ne riacquista la libera disponibilità, senza pregiudizio dell'eventuale azione di danni a carico del compositore” e nel 2° comma dispone che, nei casi previsti dai numeri 2 e 3 dell'art. 35, “il rapporto di comunione formatosi sull'opera già musicata rimane fermo, ma l'opera stessa non può essere rappresentata od eseguita che con il consenso di entrambi i collaboratori.” La Corte di Cassazione<sup>81</sup> ha poi rilevato come, nell'ipotesi in cui l'autore di un tema musicale deduca in giudizio la violazione dei propri diritti

---

<sup>79</sup> Trib. Milano, 2 luglio 2004, in Dir. Autore, 2004, pag. 538.

<sup>80</sup> Trib. Milano, 5 novembre 1984, in Dir. Autore, 1985, pag. 79.

<sup>81</sup> Cass. 5 settembre 1990 n. 9139, in Giustizia Civile, 1991, I, pag. 1528.

da parte dei coautori, l'autore della parte letteraria sia contraddittore passivo necessario, in quanto contitolare dei diritti esclusivi ad essa inerenti e destinatario in pari misura con l'autore, dei profitti derivanti dalla sua utilizzazione economica, così considerando la canzone come un'opera complessa, configurantesi come elaborazione di carattere creativo.

## **5. LA SOCIETA' ITALIANA DEGLI AUTORI ED EDITORI**

La nascita delle "società degli autori" come enti intermediari, è diretta conseguenza dell'esigenza di assicurare la percezione dei diritti di autore delle opere musicali rispetto al relativo sfruttamento, sempre più ampio, tramite la pubblica esecuzione nonché attraverso la loro riproduzione meccanica su supporti fonografici; scopo principale di questi enti è quello di accentare la gestione collettiva dei diritti d'autore con la garanzia per gli autori di una tutela uniforme e inderogabile. In Italia, l'attività di intermediazione per l'esercizio dei diritti d'autore, è riservata in via esclusiva dalla SIAE, in base a quanto disposto dagli artt. 180 e 181bis l.d.a. e dal d.lgs. 29.10.1999, n. 419, così come aggiornato dal d.l. 9.4.2003 n. 66 e dal d.l. 26.4.2005 n. 63, il cui art.7 prevede testualmente che la SIAE "esercita l'attività di intermediazione, comunque attuata sotto ogni forma diretta o indiretta di intervento, mediazione, mandato, rappresentanza ed anche 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", tenendo però conto delle modalità previste dall'art. 61 legge d.a.; quest'ultimo articolo, modificato dal d.lgs. 9.4.2003 n. 68, al comma 1, testualmente prevede che all'autore debba riconoscersi il diritto esclusivo di:

*“1) adattare e registrare l’opera su qualunque supporto riproduttore di suoni, di voci o di immagini, qualunque sia la tecnologia utilizzata;*  
*2) riprodurre, distribuire, noleggiare e dare in prestito gli esemplari dell’opera così adattata e registrata;*  
*3) eseguire pubblicamente e comunicare l’opera al pubblico mediante l’impiego di qualunque supporto”.*

Sono amministrate complessivamente le opere di circa ottantamila aderenti, facendo sì che per ogni sfruttamento di un’opera sia corrisposto all’autore e all’editore un adeguato compenso, mentre la presenza nel territorio italiano è capillare, grazie a 13 sedi regionali, 34 filiali e oltre 600 mandatari.<sup>82</sup> Si tratta di un vero e proprio monopolio legale<sup>83</sup>, svolto da un soggetto al quale la Consulta ha riconosciuto più volte la natura di ente pubblico economico e non di privata associazione,<sup>84</sup> in quanto la libertà di associazione (art. 18 Cost.) non risulta limitata dalle norme dell’art. 180 l.d.a, in quanto agli autori è lasciata la piena libertà di associarsi come meglio credono per la tutela dei proprio interessi e in quanto la libertà di iniziativa economica (art. 41 Cost.) non è messa a repentaglio, dato che la SIAE non preclude all’autore l’esercizio dei proprio diritti, ma è comunque posta in una “posizione dominante”, che comporta l’obbligo di contrarre e il divieto di discriminazione previsto dall’art. 2597 cod. civ. Tuttavia, esercitando un’attività di impresa improntata ai criteri di economicità, la SIAE è stata considerata un’impresa a tutti gli effetti da parte del Garante per la concorrenza ed il mercato, così da essere

---

<sup>82</sup> Dati raccolti da: <http://www.siae.it>.

<sup>83</sup> Trib. Napoli 20 dicembre 2001, in. Dir. Autore, 2002, pag. 188.

<sup>84</sup> Corte Cost. n. 25/1968, n. 65/1972, n. 241/1990 in [www.giurecost.org](http://www.giurecost.org).



qualificata come un soggetto rilevante per la normativa in materia di concorrenza.<sup>85</sup> Inoltre, è opportuno precisare che la materia in esame, oltre ad essere disciplinata dalle norme presenti nella Legge sul Diritto D'autore, trova una specifica regolamentazione sia nello Statuto della SIAE stessa, sia nel Regolamento Generale (approvato dall'Assemblea delle Commissioni di Sezione il 16 dicembre 1987). L'autore può decidere se servirsi o meno dell'intermediazione della SIAE per l'amministrazione delle proprie opere, ma nel caso volesse usufruire di un tale servizio sarebbe costretto a rivolgersi alla SIAE. L'iscrizione degli autori ha l'effetto di affidare in esclusiva le loro opere sulla base di un mandato senza rappresentanza, ma irrevocabile per la durata dell'iscrizione: la SIAE viene in tal senso resa mandataria delle opere per la concessione di licenze ed autorizzazioni attinenti all'utilizzazione economica, per la percezione dei proventi e per la ripartizione degli stessi fra gli aventi diritto. L'organizzazione interna così come prevista dal Regolamento Generale, prevede la suddivisione in 5 sezioni: la sezione "Musica" amministra i diritti relativi alle opere musicali, con o senza testo letterario, di genere classico e leggero, mentre le sezioni "Lirica" e "DOR (Drammatica, Operette e Riviste)" tutelano le opere liriche, i balletti, gli oratori, le operette e le riviste; completano la struttura le sezioni "OLAF (Opere Letterarie e Arti Figurative)" e la sezione "Cinema". La tutela offerta si estende oltre i confini nazionali, infatti sono sottoscritti dalla SIAE contratti di reciproca rappresentanza con le Società di Autori di numerosi Paesi, che provvedono secondo le proprie regole e in base alle loro tariffe e compensi, ad amministrare nei loro territori anche il repertorio italiano, con una sorta di principio di assimilazione dell'autore straniero a quello nazionale.

---

<sup>85</sup> Garante concurr. Mercato, 28 luglio 1995, in Dir. Autore, 1997, pag. 48.

La gestione collettiva tramite SIAE ha trasformato il diritto di autore da diritto esclusivo a diritto “a compenso” poiché questo viene corrisposto dalle organizzazioni degli utilizzatori, in via forfetaria e globale, in base ai contratti negoziati; tale risultato deriva anche dall'utilizzazione di massa di certe categorie di opere musicali, di cui è impossibile il controllo e la tutela da parte del singolo autore. Analizzando ora le altre funzioni della SIAE, si può notare come essa, in qualità di società di gestione di diritti, abbia ottenuto dalla legge speciale sul diritto d'autore, in numerose disposizioni, che verranno qui indicate, compiti esclusivi per la negoziazione di quei contratti che non possono essere lasciati alla autonomia del singolo autore, come ad esempio: l'autorizzazione alla ritrasmissione via cavo da parte degli autori e dei titolari dei diritti connessi (art. 180 bis legge d.a.), la riscossione dei compensi per le eccezioni e limitazioni che li prevedono, cioè dei compensi per copia privata (art. 180 ter legge d.a.), la riscossione del compenso dovuto per l'esecuzione di opere radiodiffuse, in pubblici servizi, a mezzo di apparecchi muniti di altoparlanti (art. 58 legge d.a.). La SIAE può poi occuparsi di tutto ciò sia connesso con la protezione delle opere dell'ingegno e le sia demandato dalla legge, in base al Statuto, approvato con Decreto del Ministro per i Beni e le Attività Culturali di concerto con il Ministro dell'Economia e delle Finanze; in particolare può assumere servizi di accertamento e percezione di tasse, contributi e diritti, secondo quanto disposto dall'art. 181 legge d.a., e le possono essere attribuite funzioni di accertamento e prevenzione di violazioni di legge, che si concretano in attività di vigilanza sui modi di riproduzione e comunicazione al pubblico delle opere protette, effettuati con qualsiasi mezzo, anche quello cinematografico e che riguardano anche tutti coloro che professionalmente esercitano il commercio di opere d'arti (art. 182 bis legge d.a.). Esecutori di queste funzioni di vigilanza sono

funzionari della SIAE e della AGCOM, i quali in caso di accertamento di violazioni debbono compilare processi verbali da trasmettere alla polizia giudiziaria secondo quanto disposto dall'art. 347 del codice di procedura penale. Da ultimo, la SIAE si occupa del collocamento presso imprese teatrali di opere drammatiche non musicali, dopo la preventiva autorizzazione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali; da ciò deriva l'obbligo, per chi collochi opere teatrali italiane non musicali in Paesi stranieri, di farne denuncia entro 3 giorni all'Ente Teatrale Italiano, il quale trasmette tali denunce al Ministero, con eventuali osservazioni e proposte (art. 184 legge d.a.). Trattando del registro pubblico generale delle opere protette, tenuto per molti anni dall'Ufficio per la Proprietà letteraria artistica e scientifica della Presidenza del Consiglio dei Ministri, bisogna premettere che, in forza del D.lgs. 300/1999 la sua attuale collocazione è presso il Ministero per i Beni e le Attività Culturali.

Il successivo D.lgs. 419/1999 prevede tuttavia che questo registro sia tenuto dalla SIAE, come i registri pubblici speciali per le opere cinematografiche (art. 103, comma 2 l.d.a.) e per i programmi per elaboratore (art. 103, comma 4 l.d.a.). L'art. 103, comma 7 l.d.a. dispone inoltre che tali registri possono essere tenuti utilizzando mezzi e strumenti informatici. La registrazione avviene tramite il deposito, da parte degli autori delle opere protette a norma della legge sul diritto d'autore o dei loro aventi causa, di un esemplare o una copia dell'opera prodotta, presso l'Ente che tiene il registro, nei termini e nelle forme stabilite dal regolamento (art. 105 l.d.a.); l'omissione di tale registrazione non pregiudica l'acquisto e l'esercizio del relativo diritto d'autore a norma del Titolo I della legge speciale, ma il Ministro per i Beni e le Attività Culturali può procedere al sequestro di una copia dell'opera di cui sia stato omissso il deposito (art. 106 l.d.a.). E' inoltre prevista la trascrizione sui registri speciali degli atti tra vivi che trasferiscono in tutto o in parte i

diritti riconosciuti dalla legge o che costituiscono sopra di essi diritti di godimento o di garanzia (art. 104 l.d.a.). Le registrazioni nei registri (anche in quelli speciali) hanno una funzione di pubblicità notizia a carattere facoltativo ed oneroso e pertanto fanno prova, fino a prova contraria, dell'esistenza dell'opera e della sua avvenuta pubblicazione; fanno fede, inoltre, che gli autori e i produttori indicati nel registro sono effettivamente gli autori e i produttori delle opere a loro attribuite, con la relativa opponibilità a terzi di convenzioni e contratti. Da ultimo, si deve considerare l'attività consultiva svolta dal Comitato Consultivo Permanente per il Diritto D'Autore, costituito oggi presso il Ministero per i Beni e le Attività Culturali (in precedenza era operativo presso la Presidenza del Consiglio dei Ministri): tale organo deve infatti fornire i pareri che il Ministro può o deve chiedere per studiare le materie attinenti al diritto d'autore o ad esse connesse. La sua composizione annovera Esperti, Rappresentanti dei Ministeri, Sindacalisti e il Presidente della SIAE, la nomina dei membri avviene con decreto del Presidente del Consiglio dei Ministri e la carica ha una durata quadriennale.

Specificatamente, ma senza mire omnicomprensive, a norma della legge sul diritto d'autore, il Comitato deve dare il suo parere: per il compenso in punto di radiotrasmissioni speciali di propaganda culturale e artistica destinate all'estero (art. 60 l.d.a.), per la concessione in uso a produttori fonografici nazionali di matrici della Discoteca di Stato (art. 64 l.d.a.), per l'equo compenso in punto di riproduzione di brani di opere e di fotografie in antologie scolastiche (artt. 70, 88 e 91 l.d.a.), per il compenso per copia privata di fonogrammi e videogrammi (art. 71 septies l.d.a.).

## **6. UN NUOVO PROTAGONISTA: IL PRODUTTORE FONOGRAFICO**

Oltre all'autore e all'editore, protagonisti del contratto di edizione musicale, sul quale si tornerà in seguito, è necessario citare, per completezza, anche altri soggetti, indispensabili ai fini della produzione fonografica di un'opera musicale, senza i quali, quindi, non si potrebbe completare questo complesso processo di pubblicazione e diffusione dell'opera dell'ingegno musicale. Essi sono i collaboratori dell'autore, i tecnici del suono, gli artisti interpreti ed esecutori, i disegnatori e i fotografi per le copertine dei dischi e le confezioni. Anche le strutture industriali sono più di una, in particolare le principali sono quelle di registrazione, quelle di stampaggio e quelle di distribuzione del prodotto finale. L'art. 78 l.d.a. riserva al produttore fonografico la gestione delle operazioni; egli infatti "*assume l'iniziativa e la responsabilità della prima fissazione dei suoni*". Interessante è notare come il rapporto tra editori e produttori fonografici sia mutato<sup>86</sup>; all'inizio del secolo l'industria fonografica si sviluppò in posizione subordinata rispetto all'editoria musicale: erano infatti gli editori ad avere "sotto contratto" gli autori, mentre i produttori dovevano richiedere licenze di registrazione fonografica proprio agli editori.

La situazione ai giorni d'oggi si è rovesciata, infatti l'editore svolge per lo più un'attività di gestione, mentre ai produttori musicali sono richiesti grandi investimenti e strutture organizzative complesse. La posizione degli editori in questa fase di transizione fu molto delicata, infatti coloro che non riuscirono a trasformarsi anche in produttori, furono rilegati a una posizione di debolezza, o addirittura tagliati fuori dal mercato. Dall'altra parte per i produttori non fu difficile assumere le vesti di

---

<sup>86</sup> Ricostruzione tratta da: V. BELLANI, L. CHIMIENTI, Il diritto di autore nella prassi contrattuale, Giuffrè, 2010, pag. 97.

editori, gestendo tutti i diritti delle opere musicali che vengano a far parte del loro controllo dopo la cessione dei diritti di utilizzazione da parte degli artisti.

L'industria fonografica trae la sua forza dal fatto che il contratto di riproduzione fonografica è frutto di un rapporto diretto tra autore e produttore, che in tal caso può agire anche come editore. Ma va sottolineata la differenza tra questo contratto e quello di edizione musicale: quest'ultimo infatti prevede solo la concessione del diritto di pubblicazione e di riproduzione all'editore, mentre il contratto di riproduzione fonografica stabilisce un obbligo del produttore di riprodurre e mettere in commercio il fonogramma contenente l'opera e quindi dovrà essere pattuito con quali mezzi interpretativi avverrà la sua esecuzione e riproduzione. Ma cosa si intende per fonogramma? La risposta non viene data dalla nostra legge, ma è contenuta nell'art. 3 della Convenzione di Roma, nell'art. 1 della Convenzione di Ginevra e più specificatamente nell'art. 2. Lettera b, del Trattato WPPT.<sup>87</sup> L'adozione del termine fonogramma comprende dunque una moltitudine di situazioni, che possono essere le più classiche incisioni su supporti tradizionali, quali dischi vinilici o supporti magnetici, fino ad arrivare alle più innovative forme legate ai *file* digitali. Il fonogramma deve "contenere" i suoni registrati di una esecuzione o di una rappresentazione; infatti l'art. 78 l.d.a., al primo comma, prevede ora che la prima fissazione possa consistere anche in una rappresentazione di suoni, per cui il fonogramma non si concreta necessariamente in una registrazione diretta di suoni ma può contenere anche una rappresentazione simbolica degli stessi, con tecniche nuove e derivate dalla comunicazione digitale (codici numerici, memorie, ecc.)

---

<sup>87</sup> "Phonogram means the fixation of the sounds of a performance or of other sounds, or of a representation of sounds, other than in the form of fixation incorporate in a cinematographic or other audiovisual work".

Ciò detto, si osserva che non è sufficiente per il produttore contrattare con l'autore (a meno che egli non sia interprete di sé stesso, ovvero "cantautore"), ma egli dovrà stipulare contratti anche con gli artisti interpreti ed esecutori; l'attività del produttore quindi si svolge in due direzioni: da una parte con l'autore della composizione, dall'altra con gli esecutori e interpreti. Nella prima direzione saranno trattati i diritti di riproduzione ( art. 13 e 61 l.d.a.), i diritti di distribuzione (art. 17 l.d.a.) e i diritti di comunicazione dell'opera (art. 16 l.d.a.); nella seconda si discuterà dell'arrangiamento e dell'adattamento dell'opera affinché il fonogramma possa essere registrato definitivamente e possa raggiungere il pubblico designato come consumatore dell'opera. L'autore della composizione ha l'obbligo di assicurare alla controparte, cioè il produttore, il pacifico godimento dei diritti che gli sono stati trasmessi; il produttore deve agire secondo buona fede, in particolare in quei casi in cui è possibile una modificazione dell'opera musicale ai fini della registrazione. Tale modifica può essere prevista come una cessione del diritto di elaborazione nei confronti del produttore, ma può comunque essere lecita senza alcuna autorizzazione se rimane nei limiti indicati dall'art. 63, 2° comma l.d.a. che si riferisce alle *"modificazioni dell'opera richieste dalle necessità tecniche della registrazione"*. L'art. 75 l.d.a., dopo le modifiche portate dal decreto legislativo 26 maggio 1997 n. 154 e dal decreto legislativo 21 febbraio 2014, in vigore dal 26 Marzo 2014, che ha recepito la Direttiva 2011/77/UE, stabilisce la durata dei diritti del produttore fonografico, pari a "cinquanta anni dalla fissazione" del fonogramma. Se durante tale periodo il fonogramma è pubblicato in maniera lecita, i diritti cessano dopo settanta anni dalla prima pubblicazione.

## **7. LA DISTRIBUZIONE DELLE OPERE MUSICALI**

Ultimo passaggio per mettere a disposizione del pubblico una composizione musicale su un supporto fisso durevole (ad esempio compact-disc), è quello della distribuzione nazionale ed internazionale dei fonogrammi, a cui si affianca la radiodiffusione, metodo di circolazione “dematerializzato”. L’opera, registrata e riprodotta su qualsiasi tipo di supporto esistente alla data in cui viene effettuata la registrazione, verrà infatti commercializzata e messa a disposizione del pubblico per un uso personale /privato. Il “diritto di distribuzione”, mutuato dall’art. 17 l.d.a., si identifica proprio nel diritto di porre in commercio e in circolazione, con qualsiasi mezzo e con qualsiasi titolo, il fonogramma o i suoi esemplari (con esclusione delle copie messe in circolazione a scopo promozionale o didattico). Purtroppo la percentuale di distribuzione illegale è molto alta, circa il 37 % dei dischi sono venduti illegittimamente nel mondo, basti pensare che in almeno 30 Paesi la vendita dei CD cosiddetti “pirata” superi nel numero la vendita di quelli originali.<sup>88</sup> In aggiunta, su Internet vengono ormai regolarmente scaricati miliardi di brani musicali in maniera del tutto illegale. Approfondendo il tema della distribuzione della musica online, bisogna ricordare che le opere musicali, per ottenere tutela, devono “*essere espressione della personalità del loro autore, anche se questa personalità sia filtrata dall’uso di macchine alle quali sia lasciata una libertà di scelta nell’ambito di una logica preordinata dall’autore*” (art. 2 legge d.a.). Obiettivo è quindi la tutela di ogni forma di espressione musicale che si avvale di una successione di suoni; il rischio che la rete metta in pericolo i diritti patrimoniali d’autore delle opere musicali è concreto. Da un incontro svoltosi a Napoli il 30 marzo 2001 tra i rappresentanti dei Paesi membri dell’Unione europea e dell’IFPI (Federazione Internazionale dell’Industria Fonografica) è emersa una situazione preoccupante dell’Italia, uno dei

---

<sup>88</sup> Rapporto 2006 dell’*International Federation of the Phonographic Industry* (IFPI), in [www.ifpi.org](http://www.ifpi.org).



Paesi con una percentuale più alta di materiale contraffatto, pari al 25% del mercato totale europeo. La rete, inoltre, offre la possibilità di accedere a materiale audio in diversi formati: vi è il formato “midi”, che permette la comunicazione tra uno strumento ed un computer; il formato “wave”, che si può creare tramite riproduzione ambientale o estrazione digitale e il formato più diffuso e noto, mp3, acronimo che indica l'estensione “MPEG1 layer 3”, in grado di tradurre in bit suoni con perdita di qualità del tutto insensibile all'orecchio umano. Secondo una dottrina,<sup>89</sup> *“la legge sul diritto d'autore non prevede espressamente l'uso dei personal computer come mezzo di riproduzione ed Internet come mezzo di distribuzione di copie di brani musicali, ma affermare che il formato MP3 non rientri nell'ambito della disciplina del diritto d'autore è opinione destinata a non avere successo”*. A livello legislativo, non vi è alcuna disciplina in tema di riproduzione di materiale audio/video in rete, ma un tentativo concreto di regolamentazione a livello nazionale proviene dalla SIAE, che ha introdotto la c.d. licenza sperimentale per l'utilizzo in rete delle opere musicali. Tale licenza, di durata annuale,<sup>90</sup> viene rilasciata dalla SIAE ai “*content provider*” (aziende che forniscono informazioni e dati in Internet, contrapposte alle “*access provider*”, le quali forniscono la sola connessione) che inseriscono nei propri siti materiale protetto dal diritto d'autore, a prescindere dall'utilizzo che ne verrà fatto o dalla natura commerciale o meno del sito. In questo caso (a differenza di quanto si vedrà nel successivo capitolo in una nota pronuncia giurisprudenziale) non vi è alcuna distinzione tra siti che riproducono i file audio attraverso la “*streaming technology*”

---

<sup>89</sup> MASSIMINI A., Cyberdiritto d'autore, Napoli, 1999, pag. 40

<sup>90</sup> Informazioni tratte da GAUDENZI A., Proprietà intellettuale e Diritto della concorrenza, Volume terzo, UTET, 2010, pag. 69

e quelli che consentono il download su supporti degli utenti. La distinzione sorge in relazione alla somma di denaro da corrispondere agli uffici SIAE. La SIAE, quindi, autorizza i titolari dei siti a: a) riprodurre nella banca dati di Internet le opere del repertorio musicale protetto; b) diffondere presso il pubblico tali opere musicali attraverso la rete di computer che interagiscono col sito di cui il contraente è titolare; c) utilizzare le opere musicali riprodotte, mettendole a disposizione anche su base individuale (gratuitamente o a pagamento) mediante prelievo dei relativi file, realizzato attraverso unità informatiche connesse al sito. Vi è stata inoltre la fissazione dei corrispettivi, a seconda delle modalità con cui i service provider consentono ai visitatori di ascoltare i brani musicali: tali corrispettivi variano da una percentuale forfettaria, in caso di diffusione unicamente online senza possibilità di download, a 100 euro, in caso di diffusione di demo di durata non superiore a 30 secondi, a 150 euro, se la diffusione riguarda brani musicali in versione intera e gratuitamente, fino ad arrivare a 200 euro, per la diffusione di brani interi dietro pagamento di un corrispettivo. Oltre a corrispondere questi importi, i contraenti devono poi impegnarsi a indicare espressamente nel sito i dati relativi alla singola opera musicale, in particolare il titolo, l'autore, gli editori e gli artisti interpreti ed esecutori; in aggiunta vi è l'obbligo di indicare il numero e la data della sottoscrizione della licenza. La SIAE si riserva poi di controllare sotto vari aspetti l'operato dei contraenti, ad esempio attraverso un accesso alle scritture contabili o ai documenti amministrativi, inoltre, come si legge nel modello rilasciato<sup>91</sup> al il contraente “ *si impegna altresì a informare l'utente, negli spazi visivi del proprio sito, che taluni dati personali potrebbero essere oggetto di verifica della SIAE*” e che lo stesso “*accetta espressamente di inserire comunque, a richiesta della SIAE, ove*

---

<sup>91</sup> Rintracciato su [www.siae.it](http://www.siae.it)

*mancanti, sistemi elettronici di identificazione ed archiviazione dei files musicali da lui diffusi e/o distribuiti attraverso il downloading delle opere*". E' proibito infine, per il contraente, l'uso di qualsiasi sub-licenza, pena l'automatico decadimento della licenza stessa *"previa comunicazione unilaterale della SIAE espressa nei termini di legge."*<sup>92</sup> L'aggiunta del comma 1 bis dell'art. 70 legge d.a. apre, inoltre, nuovi scenari in tema di "libera pubblicazione": è consentita infatti *"la libera pubblicazione attraverso la rete internet, a titolo gratuito, di immagini e musiche a bassa risoluzione o degradate, per uso didattico o scientifico e solo nel caso in cui tale utilizzo non sia a scopo di lucro"*. I limiti a tale uso sono definiti con *"decreto del Ministro per i beni e le attività culturali, sentiti il Ministro della pubblica istruzione e il Ministro dell'università e della ricerca, previo parere delle Commissioni parlamentari competenti."* E' quindi consentita al giorno d'oggi la pubblicazione in rete di immagini e musiche (anche se sarebbe stato più corretto parlare di copie di immagini e musiche) a condizione che tale pubblicazione avvenga in forma gratuita, con determinate modalità (bassa risoluzione) e per determinati fini (uso didattico o scientifico); ma non mancano gli aspetti problematici: infatti il principio innovativo è stato adottato senza che sia chiarito il significato di "riproduzione a bassa risoluzione", con un generico rinvio ad un decreto ministeriale. Tale formulazione ha suscitato varie polemiche ed ha prodotto una contrapposizione dottrinale tra chi ritiene la stessa riforma "degradata"<sup>93</sup> (con una visione quindi restrittiva) e chi vede la novella come un piccolo progresso della disciplina della proprietà intellettuale in rete.<sup>94</sup> Secondo Gaudenzi<sup>95</sup>, il legislatore nazionale, con uno

---

<sup>92</sup> GAUDENZI A., op. cit., pag. 70.

<sup>93</sup> CAMMARATA M., Effetti perversi di una legge "degradata" in Interlex, [www.interlex.com](http://www.interlex.com)

<sup>94</sup> MINOTTI D., Ancora sulla riforma dell'art. 70 l.d.a., in Penale, [www.dirittopenale.it](http://www.dirittopenale.it)

sforzo apprezzabile, negli ultimi anni ha cercato di intervenire nel settore delle comunicazioni elettroniche, dimostrando però scarsa conoscenza delle fonti comunitarie e dei fenomeni tecnici, mettendo così a rischio il diritto alla citazione (anche di opere non letterarie) previsto dall'art. 70 l.d.a., che garantisce la riproduzione nei limiti della citazione e il diritto all'esercizio della critica, inteso come possibilità di discussione delle idee e dei contenuti formali ed estetici di qualsiasi opera, giacché "il legislatore ha ritenuto tale interesse comunque prevalente a quello dell'autore e dei suoi aventi causa allo sfruttamento economico dell'opera medesima."<sup>96</sup> La citazione, d'altro canto, deve pur sempre rispettare il diritto allo sfruttamento dell'opera ai fini di lucro, spettante esclusivamente all'autore.<sup>97</sup> Appare quindi evidente che il nuovo comma 1 bis dell'art. 70 legge d.a. rischia di limitare, piuttosto che ampliare, i confini della riproduzione lecita in precedenza garantita dalla formulazione originaria di una legge scritta molti anni prima che si potesse anche solo immaginare la rete Internet.

## **8. LA DISCIPLINA GIURIDICA DEGLI SPARTITI MUSICALI**

Si è visto come la legge intenda proteggere ogni forma di espressione musicale che risponda ai requisiti di creatività richiesti:<sup>98</sup> in questo contesto si inserisce lo spartito musicale, che consiste nella trascrizione dell'opera musicale in forma grafica ed è quindi anch'esso tutelato secondo la disciplina del diritto d'autore, discostandosi da quelle forme di carattere letterario e artistico, come i trattati di musica, le opere di critica musicale ed altri simili, che non rientrano in questa categoria suscettibile di

---

<sup>95</sup> GAUDENZI A., op. cit. pag. 72

<sup>96</sup> Trib. Milano 23 gennaio 2003, in D.A., 2004, pag. 96

<sup>97</sup> Cass. 1 settembre 1997 n. 8304, in G.I., 1998, fasc. 12, pag. 2329.

<sup>98</sup> Art. 2 n. 2 Legge sul diritto d'autore.

tutela. Esso è quindi il mezzo di rappresentazione scritta della musica, ossia un sistema di notazione musicale, comunemente stampato su carta. Occorre però preliminarmente chiarire i diversi significati che, nel linguaggio musicale tradizionale, assumono parte, partitura e spartito: infatti la “parte” è un tipo di notazione musicale riservato ad uno strumento solista, con “partitura” si intende la sovrapposizione di molti righi musicali che rende leggibile la composizione nella sua completezza, mentre lo “spartito” è la riduzione per voci e pianoforte di una composizione originariamente concepita per voci e orchestra. Accanto a queste forme, appartenenti prettamente al mondo della musica classica, si sono però oggi affermate altre tipologie di “spartiti musicali” che permettono agli artisti di ogni genere musicale di far conoscere le proprie opere anche visivamente, come ad esempio le “tablature” (metodo di scrittura alternativo al pentagramma e adatto agli strumenti a corda), le “chart” (tabelle utilizzate nel mondo jazz) e i “canzonieri” (raccolte di canzoni di musica leggera, all’interno delle quali sono indicati i testi delle canzoni con i rispettivi accordi). Oggi, con l’avvento delle tecniche di registrazione e dei nuovi canali di diffusione, l’importanza commerciale degli spartiti si è notevolmente ridotta ed essi vengono utilizzati soprattutto nei settori dell’istruzione musicale e dell’attività musicale professionistica. La stampa dell’opera è inoltre un diritto esclusivo che l’autore cede al suo editore, in virtù del contratto di edizione musicale che, come visto, conferisce a quest’ultimo la facoltà di diffondere e commercializzare l’opera nel modo più remunerativo possibile, attraverso i numerosi canali di pubblicazione emersi con il progresso tecnologico e di provvedere alla stampa degli spartiti che può però essere eventuale. L’editore infatti, possiede un repertorio in continua evoluzione e costituito dalle varie opere “cedute” a lui dagli artisti (la cessione in realtà riguarda tutti i diritti di sfruttamento dell’opera

dell'ingegno musicale); sarà suo compito scegliere le forme e i tempi di pubblicazione di quelle opere che, nelle sue previsioni, abbiano maggiori probabilità di riscuotere successo nel mercato, in base ai gusti ed alle preferenze del pubblico in un determinato momento storico. C'è inoltre da dire che ci sono alcune composizioni musicali, soprattutto quelle strumentali e pianistiche, molto frequenti anche nell'epoca attuale, le quali si prestano meglio di altre ad una pubblicazione cartacea, di solito successiva alla usuale pubblicazione fonografica, consistente in spartiti musicali; l'acquirente che possieda le adeguate conoscenze, leggendo lo spartito, è così messo nella condizione di suonare e reinterpretare lui stesso l'opera musicale. Del tema della pubblicazione a stampa di un'opera musicale si è occupata anche la giurisprudenza più recente: non si può infatti non ricordare la già citata pronuncia dell'11 dicembre 2000 del Tribunale di Roma (Caso De Gregori, su cui si tornerà in modo approfondito nel capitolo IV), nella quale si stabilisce che tale diritto di riproduzione a stampa non possa essere "svincolato" dalla fattispecie contrattuale atipica denominata "contratto di edizione musicale", per essere invece ricondotto alla categoria del contratto di edizione tipico ex art. 118 l.d.a., in vista dell'applicazione di un termine contrattuale più breve (venti anni), rispetto a quello previsto in generale dalla disciplina del diritto d'autore. Altra finalità tipica dell'edizione su carta è, in conclusione, quella prevista dall'art. 105 della legge d.a.<sup>99</sup>, determinata dal fatto che gli enti di percezione ed intermediazione sottopongono l'adesione degli autori alla condizione del deposito presso l'ente stesso di una copia della composizione musicale stampata in forma grafica, non necessariamente a seguito di

---

<sup>99</sup> Art. 105, comma 1, l.d.a.: *"Gli autori e i produttori delle opere e dei prodotti protetti ai sensi di questa legge o i loro aventi causa devono depositare presso la Presidenza del Consiglio dei Ministri un esemplare o copia dell'opera o del prodotto, nei termini e nelle forme stabilite dal regolamento."*

un contratto di edizione. La forma simbolica di espressione di un'opera musicale è quindi rappresentata dalla sua trascrizione, ossia lo spartito, ma, il diritto d'autore, similmente alle opere orali, tutela anche le opere musicali prive di trascrizione grafica, come confermato dalla Corte di Cassazione<sup>100</sup> che afferma: *“il diritto d'autore tutela anche le opere musicali prive di trascrizione grafica, se è vero che titolo originario dell'acquisto del diritto d'autore è la creazione dell'opera quale particolare espressione del lavoro intellettuale e questa può aver luogo anche con la diretta esecuzione di una composizione musicale non annotata, da parte del suo autore; mentre la trascrizione, intesa come uso di mezzi atti a trasformare l'opera orale in opera scritta, è essa stessa oggetto di diritto esclusivo da parte dell'autore.”* Proprio in materia di diritto di trascrizione, partendo dal dato normativo, (l'art 13 l.d.a.<sup>101</sup> disciplina il diritto di riproduzione mentre l'art. 14 l.d.a.<sup>102</sup> prevede il diritto esclusivo di trascrizione dell'opera orale ed ha per oggetto l'”uso dei mezzi atti a trasformare l'opera orale in opera scritta o riprodotta con uno dei mezzi indicati nell'articolo precedente” ), si sono succedute due impostazioni dottrinali: la prima<sup>103</sup> ritiene che il diritto di trascrizione sia da intendere come diritto di fissare le opere orali in un supporto materiale, parificando l'opera orale alle altre in campo di tutela, invece la seconda<sup>104</sup> afferma che il diritto di riproduzione non riguardi le opere orali,

---

<sup>100</sup> Cass. 11 novembre 1999, n. 12820, in AIDA 2000, pag. 1031.

<sup>101</sup> Art. 13 l.d.a.: *“Il diritto esclusivo di riprodurre ha per oggetto la moltiplicazione in copie diretta o indiretta, temporanea o permanente, in tutto o in parte dell'opera, in qualunque modo o forma, come la copiatura a mano, la stampa, la litografia, l'incisione, la fotografia, la fonografia, la cinematografia ed ogni altro procedimento di riproduzione”*.

<sup>102</sup> Art. 14 l.d.a.: *“Il diritto esclusivo di trascrivere ha per oggetto l'uso dei mezzi atti a trasformare l'opera orale in opera scritta o riprodotta con uno dei mezzi indicati nell'articolo precedente.”*

<sup>103</sup> PIOLA CASELLI E., Codice del diritto d'autore, commentario della nuova legge 22 aprile 1941 n. 633, Utet, 1943, pag. 91.

<sup>104</sup> DE SANCTIS, Contratto di edizione, Giuffrè, Milano, 1984, pag. 114.

destinante ad essere comunicate con la voce e non con lo scritto, e sostiene che per queste si possa solo parlare di diritto alla trascrizione in relazione alla loro fissazione su di un supporto materiale. Il diritto di trascrizione non va, però, inteso nel senso di traduzioni od elaborazioni musicali, le quali rappresentano vere e proprie elaborazioni dell'opera e sono disciplinate dall'art. 18 l.d.a.<sup>105</sup>, ma la mera trascrizione dell'opera musicale su un supporto cartaceo quale lo spartito musicale inteso come veste esteriore dell'opera può rientrare in tale ambito, con la conseguenza che la forma scritta dell'opera musicale è considerata una facoltà dell'autore. Lo spartito musicale inoltre assolve alla funzione di facilitare l'individuazione del soggetto possessore dei diritti patrimoniali d'autore sulle opere al fine di farli valere giudizialmente ex art. 167 l.d.a.<sup>106</sup> A tal proposito il Tribunale di Milano, con sentenza del 14 novembre 1996<sup>107</sup>, afferma che *“il possesso dei diritti patrimoniali d'autore su un'opera musicale che ne legittima l'esercizio giudiziale, è adeguatamente provato dal fatto che l'attore è generalmente riconosciuto come titolare di tali diritti; è indicato come tale sullo spartito musicale dell'opera ed ha avuto e documentato una trattativa per la licenza a terzi dei diritti ad essa relativi.”* Il possesso del diritto d'autore si sostanzia così in una situazione di fatto corrispondente all'esercizio dei diritti patrimoniali e tale situazione deve essere provata da parte di colui che agisce ex art. 167 l.d.a.; nel caso in esame, la parte

---

<sup>105</sup> Art. 18 l.d.a.: *“Il diritto esclusivo di tradurre ha per oggetto la traduzione dell'opera in altra lingua o dialetto. Il diritto esclusivo di elaborare comprende tutte le forme di modificazione, di elaborazione e di trasformazione dell'opera”*

<sup>106</sup> Art. 167 l.d.a. *“I diritti di utilizzazione economica riconosciuti da questa legge possono anche essere fatti valere giudizialmente:*

*a) da chi si trovi nel possesso legittimo dei diritti stessi;*

*b) da chi possa agire in rappresentanza del titolare dei diritti.”*

<sup>107</sup> Trib. Milano, 14 novembre 1996, in AIDA, 1997, pag. 834.



attrice (la Warner Bros), è riconosciuta come titolare dei diritti e ciò si ricava dalla stampa del suo nome, in quanto titolare del copyright, in calce allo spartito musicale della canzone. E' interessante notare come, invece, circa trent'anni prima, su una posizione divergente si era posta in precedenza la Pretura di Roma<sup>108</sup>, secondo la quale non si poteva avere legittimo possesso ex art. 167 l.d.a. se non in presenza di un rapporto di disponibilità del "*corpus mechanicum*". Venendo alle norme ove si parla espressamente di spartiti, essi sono nominati nella legge sul diritto d'autore all'interno del Capo V, Titolo I, relativo alle "Eccezioni e Limitazioni" in punto di limiti al contenuto patrimoniale del diritto d'autore (artt. 68, 69), Capo<sup>109</sup> che è stato modificato con il Decreto Legislativo 9 aprile 2003 n. 68 il quale costituisce attuazione della Direttiva 2001/29 CE del 22 maggio 2001 sull'armonizzazione di taluni aspetti del diritto d'autore e dei diritti connessi nella società dell'informazione, emanata in conseguenza dello sviluppo tecnologico e dell'incremento dello sfruttamento transfrontaliero della proprietà intellettuale. Nella Relazione alla Proposta di Direttiva in oggetto, si legge che essa "*tende a fornire un quadro giuridico adeguatamente armonizzato per il diritto d'autore e i diritti connessi nella società dell'informazione, adattando e completando la normativa esistente, onde garantire il corretto funzionamento del mercato e creare un ambiente favorevole che protegga e stimoli la creatività e le attività innovative nella Comunità*". Il Decreto Legislativo 68/2003 ha innovato il regime della copia privata di opere protette, ritoccando parzialmente il regime della copia a stampa prevista dall'art. 68 legge

---

<sup>108</sup> Pretura di Roma, 26 febbraio 1969, in Giur. Merito, 1970, I, pag. 62.

<sup>109</sup> Il Capo V era precedentemente intitolato "Utilizzazioni libere" ed è oggi suddiviso in tre Sezioni, la prima delle quale si riferisce al fenomeno della "reprografia", ovvero dell'insieme di tecniche idonee a riprodurre opere espresse tramite scrittura o disegno, come ad esempio i sistemi di fotocopiatura e di riproduzione tramite raggi ultravioletti.

d.a.: il comma 1 di questo articolo infatti è rimasto inalterato rispetto alla formulazione originaria del 1941 che testualmente dispone: “è libera la riproduzione di singole opere o brani di opere per uso personale dei lettori, fatta a mano o con mezzi di riproduzione non idonei a spaccio o diffusione dell’opera nel pubblico”; la legge 248/2000 ha introdotto il limite quantitativo del 15% di ciascun volume in punto di riproduzione, evitando che le copie private si pongano in concorrenza con i diritti dei titolari dell’opera. Nel comma 3<sup>110</sup> dell’art.68, introdotto dal Decreto in esame, vi è invece l’esplicito divieto di riprodurre spartiti o partiture musicali, anche entro il limite del 15% ammesso per le opere dell’ingegno letterarie. Nel successivo art. 69, che disciplina il prestito di opere protette effettuato dalle biblioteche dello Stato e degli enti pubblici, sono nuovamente nominati gli spartiti musicali, infatti nel primo comma, il quale afferma che, il prestito eseguito dalle biblioteche ai fini di promozione culturale e studio personale, non è soggetto ad autorizzazione da parte dell’autore, ma esplicitamente esclude spartiti e partiture musicali; ciò perché nella musica classica, tradizionalmente, è consuetudine che gli spartiti siano oggetto di locazione a orchestre ed a singoli musicisti per le loro esecuzioni pubbliche, dietro pagamento di un corrispettivo a favore dell’autore o ai suoi aventi causa. La Direttiva di riferimento appare invece decisamente più “liberale” della corrispondente normativa interna: infatti l’art. 5.2, lettera a), riguardante proprio le riproduzioni su carta o supporto simile, mediante uso di “qualsiasi tecnica fotografica o di altro procedimento avente effetti analoghi”, consente la libera riproduzione analogica delle opere, a prescindere dalla

---

<sup>110</sup> “Fermo restando il divieto di riproduzione di spartiti e partiture musicali, è consentita, nei limiti del quindici per cento di ciascun volume o fascicolo di periodico, escluse le pagine di pubblicità, la riproduzione per uso personale di opere dell’ingegno effettuata mediante fotocopiatura, xerocopia o sistema analogo.”

destinazione di uso personale e dai fini non commerciali, senza alcun limite quantitativo, con la sola condizione di corrispondere all'autore un equo compenso.

### **8.1 IL DIVIETO DI FOTOCOPIARE GLI SPARTITI**

Esaminando da vicino il divieto di riproduzione, che caratterizza le partiture musicali, è interessante osservarne l'origine. Come detto, l'art. 68 comma 3 l.d.a. ha introdotto, dopo il recepimento della Direttiva 2001/29/CE tramite il D. Lgs. Del 9 aprile 2003, il divieto di riproduzione degli esemplari a stampa degli spartiti e delle partiture musicali. La frase che apre questo comma è piuttosto chiara in tal senso, infatti vi è l'affermazione: “*Fermo restando il divieto di riproduzione di spartiti e partiture musicali*”; ma occorre fare un passo indietro e notare come nella precedente legislazione non risulti alcun riferimento al divieto in questione. Infatti, con la riforma attuata con la legge 248/2000, era consentita la fotocopia di opere protette senza alcuna esplicita esclusione, purché essa rientrasse nel limite massimo del 15% di ciascun volume e fosse effettuata “per uso personale”, ossia per scopi di studio, lettura, consultazione e non per uso commerciale. L'art 2 di questa legge consentiva, inoltre, la fotocopiatura libera per i servizi delle biblioteche pubbliche e tale norma, essendo, ancora presente nel comma 2<sup>111</sup> dello stesso articolo 68 l.d.a., dava l'opportunità di una estensione interpretativa in punto di fotocopiatura anche di partiture musicali per necessità interne a istituti come biblioteche e Conservatori, ma, l'introduzione del nuovo divieto, rende ciò non attuabile. Tornando sul fronte comunitario, invece, la Direttiva 29/2001/CEE tratta temi importanti in materia di

---

<sup>111</sup> Art. 68, comma 2, l.d.a.: “E' libera la fotocopia di opere esistenti nelle biblioteche accessibili al pubblico o in quelle scolastiche, nei musei pubblici o negli archivi pubblici, effettuata dai predetti organismi per i propri servizi, senza alcun vantaggio economico o commerciale diretto o indiretto”.

diritto d'autore, quali il diritto di riproduzione, il diritto di comunicazione e il diritto di distribuzione; nell'art. 5 presenta una serie di eccezioni e limitazioni al diritto di riproduzione e di comunicazione al pubblico. A tal proposito, durante i lavori preparatori di questa direttiva, vi fu un parere del Comitato economico e sociale<sup>112</sup> che esprimeva osservazioni in merito all'art. 5, soprattutto per quanto riguarda il margine di autonomia attribuito agli Stati per applicare le eccezioni a loro discrezione; si temeva infatti che questo margine “potesse, in linea di massima, perpetuare situazioni che operano effettivamente come ostacoli agli scambi all'interno della comunità” e ci si auspicava che la Commissione vigilasse attentamente per garantire che *“il ricorso a tali deroghe da parte degli Stati membri non producesse ostacoli”*. Non compariva ancora, però, alcun riferimento agli spartiti musicali. Vi è stato però un successivo intervento del Parlamento Europeo, il quale, dopo essere stato consultato nel quadro della procedura di decisione, aveva a sua volta redatto un parere<sup>113</sup> nel quale ha introdotto una serie di emendamenti alla proposta iniziale. Proprio in uno di questi emendamenti, il n. 34, c'è stata la modifica dell'art. 5 comma 2, lettera a) della direttiva ed in forza del quale sono ammesse *“le riproduzioni su carta o supporto simile ad eccezione delle edizioni di opere musicali, mediante uso di qualsiasi tipo di tecnica fotografica o di altro procedimento avente effetti analoghi, a condizione che gli aventi diritto ricevano un equo compenso”*. Si noti come l'espressione *“musical works in published form”* introdotta con tale emendamento ha subito una modificazione nel testo finale della direttiva in *“sheet music”*, tradotta, approssimativamente e con un'espressione che apre il campo a

---

<sup>112</sup> Parere del 9 settembre 1998, pubblicato sulla Gazzetta Ufficiale n. C 407 del 28/12/1998 pag. 0030.

<sup>113</sup> Parere del 10 febbraio 1999, pubblicato sulla Gazzetta Ufficiale n. C 150 del 28/05/1999 pag. 0171.

diverse interpretazioni, in “spartiti sciolti” nella versione italiana. Il nostro Legislatore, poi, nel recepire tale divieto, ha, però, a sua volta sostituito il termine “spartiti sciolti” con l’espressione omnicomprensiva “spartiti e partiture musicali”, ponendo un divieto assoluto ad ogni forma di riproduzione in tal senso. Scelta giustificata, nei lavori preparatori al D. Lgs. 68/2003, da alcuni pareri delle Commissioni Parlamentari<sup>114</sup> espressi in sede consultiva in merito allo schema di decreto legislativo presentato dal Governo, e nei quali viene rilevato come, in luogo della dizione “spartiti sciolti”, adottata dall’art. 68 comma 3 legge d.a., apparirebbe più congruo fare riferimento al termine “spartiti musicali”, in quanto corrispondente alla altre versioni linguistiche della direttiva, in particolare, quella originale francese, nella quale è utilizzato il termine “*partitions*”.

## **8.2 IL DIVIETO DI PRESTITO DI SPARTITI**

Per quanto riguarda il prestito delle opere, la legge italiana sul diritto d’autore inserisce il prestito tra le utilizzazioni libere e, all’art. 69<sup>115</sup>, ribadisce il libero prestito dei volumi delle biblioteche e discoteche dello Stato, escludendo però gli spartiti e le partiture musicali. Per armonizzare le leggi dei Paesi europei in materia è

---

<sup>114</sup> Commissione Cultura Scienza e Istruzione e Commissione Politiche dell’Unione Europea.

<sup>115</sup> Art. 69 comma 1 l.d.a.: “Il prestito eseguito dalle biblioteche e discoteche dello Stato e degli enti pubblici, ai fini esclusivi di promozione culturale e studio personale, non è soggetto ad autorizzazione da parte del titolare del relativo diritto e ha ad oggetto esclusivamente:

- a) gli esemplari a stampa delle opere, eccettuati gli spartiti e le partiture musicali;
- b) i fonogrammi ed i videogrammi contenenti opere cinematografiche o audiovisive o sequenze d’immagini in movimento, siano esse sonore o meno, decorsi almeno diciotto mesi dal primo atto di esercizio del diritto di distribuzione, ovvero, non essendo stato esercitato il diritto di distribuzione, decorsi almeno ventiquattro mesi dalla realizzazione delle dette opere e sequenze di immagini”

stata emanata la Direttiva 92/100/CEE<sup>116</sup> concernente “*il diritto di noleggio, il diritto di prestito e taluni diritti connessi al diritto d’autore in materia di proprietà intellettuale*”, in considerazione del fatto che “*il noleggio e il prestito delle opere protette dal diritto d’autore e delle realizzazioni protette dai diritti connessi stanno acquistando un’importanza crescente, in particolare per gli autori, gli artisti ed i produttori di fonogrammi e di pellicola, e che si registra un pericoloso aumento della pirateria in materia*”. Non compaiono tuttavia riferimenti alla musica a stampa e al suo prestito, argomento che è invece specificatamente trattato all’atto di applicare la direttiva nel nostro Paese. Infatti l’art. 5 del Decreto Legislativo 685/1994<sup>117</sup> sostituendo come sopra citato l’originario art. 69 l.d.a. esclude il prestito degli spartiti musicali, con degli effetti pratici molto importanti in relazione all’attività didattica e allo studio musicale. Vi è dunque l’inserimento di un concetto assente nella normativa comunitaria. Analizzata dal punto di vista di musicisti e studiosi, questa modifica dell’art. 69 l.d.a. comporta una discriminazione della musica a stampa che si ripercuote in maniera negativa sul diritto allo studio della musica, sulla diffusione delle opere di autori contemporanei, sulle attività musicali in genere riguardanti tanto il repertorio musicale contemporaneo, quanto quello classico; repertori che rappresentano un mercato limitato che dovrebbe essere incentivato. Escludendo il prestito di testi tutelati dal diritto d’autore, si consente solo il prestito di opere cadute in pubblico dominio, per cui è frequente il caso in cui oggetto dello studio siano partiture vecchie e non revisionate, trascurando le edizioni

---

<sup>116</sup> Direttiva del Consiglio, emanata il 19 novembre 1992, pubblicata sulla Gazzetta Ufficiale n. L 346 del 27/11/1992 pag. 0061.

<sup>117</sup> Decreto Legislativo intitolato “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” (G. U. del 16 dicembre 1994).

critiche e scientifiche più aggiornate, che rappresentano meglio il gusto e lo stato degli studi al momento storico attuale; la conseguenza non può che essere quella di un mancato rinnovamento della didattica musicale, che continua ad adottare testi ancorati al passato ed editi molti anni fa. E' ammessa la sola consultazione *in loco*, la quale, può essere utile e fruttifera nel caso in cui l'utente sia un teorico, uno studioso della storia della musica o anche un curatore di un'edizione critica; la maggior parte degli utenti è rappresentata però da esecutori o strumentisti i quali necessitano di ampliare la propria conoscenza del repertorio esistente e hanno bisogno di provare sul proprio strumento i diversi testi, per poter scegliere il brano che meglio si adatta ai loro gusti personali e alle proprie qualità. Molte pubblicazioni, inoltre, non sono più in commercio e usufruire del prestito diventa una risorsa necessaria. Ponendosi invece dalla parte dei compositori di musica contemporanea, il danno a loro arrecato consiste nella scarsa circolazione delle proprie musiche e nella conseguente minore possibilità di esecuzioni e, di riflesso, di introiti economici. Per il Legislatore, quindi, non esiste una fruizione privata diretta, personale o di studio, delle partiture musicali, in parallelo con quella privata di un qualsiasi volume letterario, in quanto l'interprete per essere tale a tutti gli effetti è messo nella condizione di acquistare obbligatoriamente le partiture, sempre che esse siano ancora reperibili sul mercato. Si è in presenza di una discriminazione vera e propria nei confronti della cultura musicale in generale, e soprattutto nei confronti di chi studia musica, rispetto a coloro che si dedicano ad altre discipline. Sarebbe utile allo studente di musica poter fotocopiare alcune pagine di spartiti musicali, anche nel limite del 15 % previsto per le opere letterarie; l'unica soluzione che, però, emerge dal quadro legislativo e in particolare dall'art. 65 l.d.a.<sup>118</sup> è quella della riproduzione esclusivamente a mano

---

<sup>118</sup> Art. 65, comma 1, l.d.a.: "Gli articoli di attualità di carattere economico, politico o religioso,

dell'opera, o di una sua parte. Questa problematica è stata affrontata da una importante Associazione italiana, la IAML Italia (Associazione Italiana Biblioteche, Archivi e Centri di documentazione Musicali) che, in diverse occasioni, ha avanzato proposte per trovare una soluzione, tra le quali quella di raccogliere liberatorie rilasciate dagli autori, che consentano il prestito della propria musica conservata presso le biblioteche e quella di promuovere all'interno dei Conservatori una maggiore informazione in merito all'esclusione della musica dal prestito.<sup>119</sup> Nel 2002 inoltre, dalla stessa Associazione, sono stati proposti due emendamenti al progetto di decreto legislativo per il recepimento della direttiva 29/2001/C, con l'obiettivo di sopprimere le parole "*eccettuati gli spartiti e le partiture musicali*" dal testo dell'art. 69 comma 1 lett. a) l.d.a.e le parole "fermo restando il divieto di riproduzione di spartiti e partiture musicali" dal testo dell'art. 68 comma 3 della stessa legge, considerando tali divieti come una discriminazione del diritto allo studio e delle attività musicali dal vivo, rispetto alle altre forme di cultura e spettacolo letterario e teatrale e facendo leva sulla considerazione che questa discriminazione non trova riscontro nelle direttive europee. Lo scopo che si propone la Direttiva 29/2001/CE, infatti, è quello di promuovere la cultura e l'apprendimento, proteggendo le opere, ma autorizzando al tempo stesso alcune eccezioni o limitazioni nell'interesse del pubblico a fini educativi e d'insegnamento; allo stesso tempo è necessario che si

---

pubblicati nelle riviste o nei giornali, oppure radiodiffusi o messi a disposizione del pubblico, e gli altri materiali dello stesso carattere possono essere liberamente riprodotti o comunicati al pubblico in altre riviste o giornali, anche radiotelevisivi, se la riproduzione o l'utilizzazione non è stata espressamente riservata, purché si indichino la fonte da cui sono tratti, la data e il nome dell'autore, se riportato."

<sup>119</sup> Queste iniziative sono state proposte dalla IAML in un incontro sull'applicazione del diritto d'autore nelle biblioteche musicali, tenutosi a Reggio Emilia l'11 giugno 2002, nel quale sono intervenuti musicisti, editori musicali, bibliotecari e rappresentanti della SIAE.



ottenga un giusto equilibrio tra i diritti e gli interessi delle varie categorie di titolari e tra titolari dei diritti e utenti. Concludendo, appare difficile raggiungere un equilibrio tra problemi di *copyright* e diritto allo studio e alla libera circolazione della cultura, constatando che, anche in questo caso, il rischio che a prevalere sia il diritto economicamente più forte, c'è ed è concreto.

## **CAPITOLO IV**

### **IL CONTRATTO DI EDIZIONE MUSICALE**

#### **1. L'OGGETTO**

Si è già detto delle numerose controversie giudiziarie che furono instaurate dagli autori di opere musicali nei confronti dei rispettivi editori, ai quali erano stati ceduti i diritti di utilizzazione economica. Nei diversi giudizi, la tesi degli autori era pressoché comune: si sosteneva infatti che i contratti di trasferimento dei diritti sull'opera musicale erano da ricondursi allo schema del contratto di edizione per le stampe, disciplinato dall'art.118 della legge sul diritto d'autore, con la conseguente applicazione del termine ventennale stabilito dall'art. 122 della stessa legge. La tesi degli editori, risultata poi vittoriosa, era contrapposta e rimarcava la assoluta differenza tra queste due tipologie negoziali con la logica conseguenza della impossibilità di applicazione degli artt. 118 e 122 ai contratti di edizione musicale. Con questa forma di contratto, gli autori di una composizione musicale, con o senza parole, affidano la commercializzazione della proprio opera ad una casa di edizione, affinché essa si adoperi per la produzione del disco fonografico, per la collocazione del brano nel mercato, per effettuare il lancio promozionale e tutto ciò che concerne la campagna pubblicitaria, per la diffusione tra il pubblico e, marginalmente, per la stampa degli spartiti. Analizzando più da vicino questa forma contrattuale atipica, dopo aver preso in esame le ricostruzioni giurisprudenziali e dottrinali in materia, si può provare a dettarne un contenuto definito e piuttosto preciso. Secondo una prassi

contrattuale alquanto consolidata<sup>120</sup>, l'autore, in primo luogo, garantisce per sé (e per l'autore della parte letteraria del brano musicale, ove presente) che l'opera musicale sia stata creata in forma originale; in secondo luogo, garantisce di avere, in applicazione dell'art. 34 l.d.a., la facoltà di esercitare i diritti di utilizzazione economica e, infine, garantisce di non aver effettuato atti che possano limitare la titolarità originaria dei diritti di utilizzazione. Egli inoltre nel contratto deve indicare il titolo dell'opera (anche provvisorio) e successivamente deve acconsentire alla cessione in nome proprio (e per conto degli altri coautori dell'opera, ove presenti, si pensi al caso già ricordato della presenza di un testo scritto da un altro autore) all'editore, senza restrizioni geografiche e per tutto il periodo di protezione garantito, del complesso dei diritti esclusivi riconosciuti dalla legge italiana e dalle leggi di ciascuno dei Paesi nei quali l'opera può essere utilizzata, sia nella versione italiana sia nella sua traduzione in altre lingue. La cessione comprende usualmente:

- a) il diritto di pubblicare l'opera, fissandola in tutti quei supporti (cartacei, ottici, elettronici, digitali) utilizzabili al momento della stipulazione e in quelli che lo saranno in futuro;
- b) il diritto di utilizzare tutta o parte dell'opera originaria e sue differenti versioni e di effettuare su di essa i necessari adattamenti al mezzo di

---

<sup>120</sup> Il contenuto delle più utilizzate clausole contrattuali in materia è desumibile da un formulario presente in CHIMIENTI- BELLANI, op. cit., pagg. 84 e ss. Sono riportati diversi modelli contrattuali: quello più importante fra editore e autore delle musiche, quello comprensivo della cessione dei diritti dell'autore della parte letteraria e quello inerente alla sola cessione dei diritti sul testo letterario da inserire successivamente in un'opera musicale. Consultando tali schemi negoziali è possibile provare a stilare una elencazione dei diritti ceduti, tenendo, però, sempre a mente la disciplina legislativa in punto di cessione dei diritti d'autore, soprattutto in punto di disposizioni generali, applicabili dunque alle diverse fattispecie contrattuali.

pubblicazione per il quale possono essere realizzate le diverse versioni (cinema, televisione, home video, pubblicità, ecc.)

- c) il diritto di distribuire l'opera, registrata e riprodotta su qualsiasi tipo di supporto, ai fini della sua diffusione e commercializzazione in tutte le modalità consentite;
- d) il diritto di esecuzione in luoghi pubblici;
- e) il diritto di adattamento e di riproduzione fonografica, di commercializzazione o comunque di distribuzione su qualunque tipo di supporto esistente o da inventare, sia destinato alla vendita per uso privato (cd rom, compact disc, DVD, ecc) sia prodotto per uso commerciale di emittenti o altri utilizzatori.
- f) il diritto di diffusione televisiva via cavo, via satellite, via etere, pay per view, ecc
- g) il diritto di comunicazione al pubblico;
- h) il diritto di traduzione dell'opera in lingue diverse da quella/e nella quale è stata originariamente creata, nonché in eventuali dialetti. E' inoltre consentita la distribuzione contemporanea delle differenti versioni, fissate su un unico supporto;
- i) il diritto di modificare ed adattare l'opera ai fini delle diverse e possibili forme di sfruttamento cinematografico, televisivo ed audiovisivo;
- j) il diritto di noleggiare e dare in prestito l'opera.

Il complesso dei diritti ceduti, indipendentemente dalla elencazione esemplificativa, ha ad oggetto l'opera nella sua interezza e/o in singole parti, inoltre l'autore riconosce all'editore la facoltà di cedere a terzi tutti i diritti derivanti dal contratto e

ciò, sia integralmente che parzialmente, senza alcuna limitazione di qualsiasi genere. L'editore dal canto suo, si impegna a pubblicare l'opera nella sua forma originale (la tiratura della prima edizione sarà di un minimo di cinquanta esemplari) ed è libero di distribuire le successive edizioni e ristampe nel numero di esemplari che riterrà necessario. Il compenso di spettanza degli autori (della musica e della parole) sulle copie riprodotte a mezzo della stampa è pari a una percentuale<sup>121</sup> del prezzo di copertina delle copie vendute in Italia; per quelle vendute all'estero, direttamente o prodotte in sub-edizione, la percentuale sarà ridotta. I rendiconti delle vendite delle copie a stampa e dei proventi maturati saranno inviati agli autori una volta all'anno entro una data stabilita. L'autore delle musiche infine si impegna, anche a nome dell'autore della parte letteraria, a dichiarare, congiuntamente con l'editore, l'opera alla SIAE (Società italiana degli autori ed editori) con sede a Roma. Ogni modifica dell'accordo dovrà essere fatta con atto scritto, sottoscritto dall'autore e dall'editore.

## **2. LA DISCIPLINA APPLICABILE**

A questo punto è compito dell'interprete identificare nell'ambito delle norme dettate per il contratto di edizione per le stampe, quelle che possano trovare applicazione generale in tema di contratti di diritto d'autore nei quali siano previste forme di cessione delle utilizzazioni economiche dell'opera; allo stesso tempo vi saranno norme, la cui applicazione non potrà essere estesa e che riguarderanno solo ed esclusivamente il contratto di edizione per le stampe. Di aiuto, in questa delicata

---

<sup>121</sup> Solitamente, secondo la prassi che contrattuale che si sta esaminando, le percentuali concordate sono molto basse (2-3 %); ciò deriva dalla scarsa rilevanza che ha questo tipo di utilizzazione dell'opera musicale.

ricerca, saranno i principi generali di diritto in materia di interpretazione dei contratti misti, nei quali, cioè, ricorrono cause diverse alle quali “*devono applicarsi le norme proprie del contratto inerente la causa prevalente*”.<sup>122</sup>

Le norme che troveranno applicazione nel contratto di edizione musicale saranno, quindi, quelle generali e inderogabili che troverebbero applicazione in tutte le forme di concessione dei diritti di utilizzazione economica di un’opera dell’ingegno, salva l’applicazione analogica di altre norme, non incompatibili.<sup>123</sup> Punto di partenza per questa indagine deve essere l’art. 107 l.d.a., che consente la trasmissione del diritto d’autore attraverso negozi giuridici anche diversi dal contratto di edizione per le stampe ex art. 118 l.d.a. e fa salva “*l’applicazione delle norme contenute in questo capo*” a tutti i contratti di trasferimento dei diritti di utilizzazione spettanti agli autori delle opere dell’ingegno. La formulazione della norma non è però tra le più felici, in quanto il Capo della legge sul diritto d’autore a cui si riferisce (il secondo del titolo terzo) è diviso in diverse sezioni, di cui la prima contiene “norme generali”, mentre la terza è interamente dedicata al contratto di edizione. Una interpretazione chiusa e letterale della norma sembrerebbe comportare l’intera applicazione della disciplina del contratto di edizione a qualsiasi contratto di trasferimento dei diritti di utilizzazione dell’opera dell’ingegno; tale interpretazione è però inammissibile poiché renderebbe l’art. 107 l.d.a. una norma sostanzialmente inutile, che in un primo momento dichiara la possibilità del trasferimento dei diritti dell’autore in tutti i modi e le forme, ma poi ridurrebbe questi modi e forme a semplici varianti dell’unico e rigido schema del contratto di edizione. Seguendo tale impostazione si potrebbero stipulare solo contratti che recepiscano integralmente la disciplina di

---

<sup>122</sup> BIANCA C. M., *Diritto civile, vol. 3°, Il contratto*, Giuffrè, Milano, 1984, pag. 450 e segg.

<sup>123</sup> Tribunale Latina, sentenza 1 luglio 1989, in *Dir. Autore*, 1990, pag. 393 e segg.

quello di edizione sacrificando l'autonomia delle parti, proclamata invece in maniera quasi solenne. Conclusione disattesa esplicitamente dalla giurisprudenza della Suprema Corte, la quale, al contrario, ritiene ammissibile anche un contratto di vendita dell'opera, con conseguente cessione definitiva della totalità dei diritti ad essa inerenti, in cambio di un prezzo pagato al momento della stipulazione del contratto.

In particolare *“vige in materia di diritto di autore il principio della libera trasferibilità, che importa la possibilità di trasmettere i diritti di utilizzazione economica con tutti i contratti tipici e atipici deducibili dalle disposizioni del codice civile, compreso il contratto di vendita. Ai contratti diversi dal contratto di edizione non si applicano le disposizioni inderogabili contenute nella sezione II del capo III della legge sul diritto d'autore, in quanto l'inderogabilità di tali norme è correlativa al contratto di edizione.”*<sup>124</sup> Inoltre *“il contratto di edizione, previsto dagli articoli 118 e seguenti non è l'unico mezzo giuridico consentito per la trasmissione dei diritti di utilizzazione economica da parte dell'opera dell'ingegno, che può avere luogo, altresì, mediante il contratto di vendita, nonché, con tutte le altre forme tipiche e atipiche deducibili dalle disposizioni del codice civile”*<sup>125</sup>.

Insoddisfacente è tuttavia anche l'opposta interpretazione che intende circoscrivere il richiamo operato dall'art. 107 alle sole norme generali contenute nella prima sezione. Espressamente menzionate dal testo di legge sono le norme contenute nel “capo” ed una lettura che sostituisse la parola “capo” con “sezione” opererebbe una correzione di certo non consentita ad un interprete. Ma sarà proprio l'interprete che dovrà identificare nell'ambito di tutte le norme contenute nel capo in questione, comprese

---

<sup>124</sup> Cass. 14 febbraio 1956 n. 425, in Dir. Aut. 1956, pag. 248.

<sup>125</sup> Cass. 7 febbraio 1961 n. 247, in Riv Dir. Ind., 1963, II pag. 105.

quindi le norme non generali, quelle destinate ad essere applicate ad ogni fattispecie di trasferimento dei diritti di utilizzazione dell'opera dell'ingegno, quali che siano le forme e i modi con cui detto trasferimento sia stato pattuito. Ne discende che vi sarà un certo margine di incertezza nell'identificazione delle norme la cui applicazione debba ritenersi estesa a tutti i contratti di trasferimento dei diritti di utilizzazione economica dell'opera, pur diversi da quello di edizione. La legge sul diritto d'autore, secondo l'orientamento della Cassazione, ammette infatti la trasmissione del diritto d'autore con qualsiasi forma contrattuale, tipica o meno, partendo dall'appurato principio della libera trasferibilità del diritto, espressamente disciplinato dall'art. 107 della legge d.a. e dall'art. 2581 del codice civile<sup>126</sup>. Tale opinione è stata largamente condivisa anche da altre Corti nazionali: spiccano ad esempio le sentenze del Tribunale di Milano<sup>127</sup>, secondo il quale *“la trasmissione dei diritti di utilizzazione economica di un'opera dell'ingegno può aver luogo non soltanto con il contratto di edizione, ma anche con un contratto di vendita, nonché con tutte le altre forme tipiche e atipiche, legittime secondo il diritto”* e dell'allora operante Pretura di Roma<sup>128</sup>, per la quale *“l'utilizzazione dell'opera dell'ingegno può essere oggetto di un contratto diverso da quello di edizione.”* Ma quali sono gli altri negozi giuridici che ineriscono al trasferimento del diritto d'autore e trovano la loro giustificazione proprio nell'art. 107 l.d.a.?

Uno di questi può essere costituito dalla donazione (art. 769 c.c.), che prevede la disposizione del diritto dell'autore per spirito di liberalità.

---

<sup>126</sup> Art. 2581 c.c.: *“I diritti di utilizzazione sono trasferibili. Il trasferimento per atto tra vivi deve essere provato per iscritto.”*

<sup>127</sup> Trib. Milano, 11 marzo 1956, Mon. Tribunali, 1965, pag. 612.

<sup>128</sup> Pret. Roma, 18 febbraio 1970, Giust. Civile, 1970, I, pag. 547.



Altri possono essere rappresentati dalla compravendita dei diritti di autore e dall'usufrutto, ammesso dalla dottrina<sup>129</sup> anche in materia di opere dell'ingegno. Vi sono, poi, anche i semplici contratti di stampa, con i quali uno stampatore si adopera, dietro compenso, a riprodurre produzioni artistiche suscettibili di stampa ed a consegnare gli esemplari delle riproduzioni all'autore, senza ulteriori oneri o obblighi.

Autonoma considerazione merita, secondo De Sanctis,<sup>130</sup> il c.d. "contratto librario", per il quale un autore, dopo aver editato a sue spese un'opera, conferisce, dietro compenso, l'incarico della distribuzione e diffusione degli esemplari ad una casa editrice: si tratta in questo caso di una distribuzione "indiretta", infatti il libro in questo caso arriva al pubblico tramite l'intermediazione di un altro operatore commerciale che si occupa della sola distribuzione. Tornando al contratto di edizione di un'opera musicale, ed appurata la sua non riconducibilità all'art. 118 l.d.a., si nota, invece, il suo stretto collegamento con l'art. 13 l.d.a, secondo cui il diritto di riproduzione dell'opera da parte dell'autore può essere esercitato con qualsiasi mezzo, come la copiatura a mano, la stampa, la litografia, l'incisione, la fotografia, la fonografia e la cinematografia. Il Legislatore ha quindi espressamente citato i vari sistemi di riproduzione dell'opera dell'ingegno, dimostrando una certa apertura in materia; apertura che è completata dalle disposizioni dell'art. 107 l.d.a. e che giustifica altre forme ed altre modalità di trasmissione dei diritti di utilizzazione, al di là del dettato normativo. Proseguendo nell'indagine delle norme applicabili al

---

<sup>129</sup> DE SANCTIS, Il contratto di edizione, Giuffrè, 1965, pag. 117.

<sup>130</sup> DE SANCTIS, op. cit, pag. 113.

contratto di edizione musicale uno spunto interessante arriva da Rescigno<sup>131</sup>, secondo il quale *“La precisa contrapposizione tra norme generali e disposizioni particolari, nell’evocare il senso del rapporto di specialità e di gerarchia tra le regole del diritto, sembra chiaramente precludere l’assegnazione di una generale valenza, per ogni e qualsiasi contratto di utilizzazione, alle disposizioni qualificate nel segno della particolarità, poiché è evidente l’insanabile contraddittorietà di una disciplina che detti regole generali per una categoria (i contratti di cessione dei diritti di utilizzazione sulle opere dell’ingegno) ed a tali regole sottometta, in concorso con particolari disposizioni, i tipi nominativamente individuati (edizioni, rappresentazioni, esecuzioni), ma allo stesso tempo attribuisca indole di generalità (e, quindi, estensione all’intera categoria) a regole particolari all’uno e all’altro di quei tipi. La specialità di una norma non impedirà, invece, l’applicazione fuori dall’ipotesi per cui esse è dettata: il rilievo vale per i contratti tipici di utilizzazione che nel capo II hanno ricevuto apposita regolamentazione, ed, in primo luogo, per il contratto di edizione.”*

Le decisioni inerenti l’art. 122 l.d.a., che disciplina, come ricordato in precedenza la durata del contratto di edizione, nonostante siano le più rilevanti, non sono le uniche che si sono occupate di questo tema; la giurisprudenza ha precisato che anche gli articoli 123 e 130 non si applicano al contratto di edizione musicale<sup>132</sup>; stessa sorte per gli artt. 135 l.d.a.<sup>133</sup> e 83<sup>134</sup> r.d. 16 marzo 1942 n. 267<sup>135</sup> (la disposizione che la legge fallimentare dedica al contratto di edizione. Secondo le corti nazionali non

---

<sup>131</sup> RESCIGNO, Edizioni musicali e durata del contratto, in Rivista di diritto civile, 1989, fasc. 4, pagg. 5 e 6.

<sup>132</sup> Trib. Udine, 7 novembre 1987, in Dir. Aut. 1988, 599.

<sup>133</sup> Art. 135 l.d.a.: *“Il fallimento dell’editore non determina la risoluzione del contratto di edizione”*.

<sup>134</sup> Art. 83 r.d. 267 del 1942: *“Gli effetti del fallimento dell’editore sono regolati dalla legge speciale”*.

<sup>135</sup> Trib. Udine, 7 novembre 1987, in Dir. Aut. 1988, 599.

possono essere estese a contratti diversi da quello di edizione per le stampe quelle disposizioni che non sono considerate imperative nemmeno per il contratto tipico di cui si tratta e quelle relative a pratiche specifiche dell'industria editoriale<sup>136</sup>.

Anche il disposto dell'art. 119 l.d.a., che sembrerebbe consentire "l'allargamento" del contratto di edizione, non è applicabile in "toto", dato che, come visto precedentemente, si presuppone anche in questo caso, come condizione essenziale e necessaria, che vi sia un contratto tipico di edizione a "stampa". Passando ora in rassegna le disposizioni applicabili, vanno ricordate quelle che esprimono principi di carattere generale, propri di tutta la disciplina della legge sul diritto d'autore. Tra queste vi è il comma 3 proprio dell'art. 119, a tenore del quale i diritti futuri, eventualmente attribuiti da leggi posteriori e che comportino una protezione del diritto d'autore più ampia nel suo contenuto o di maggiore durata, non possono essere trasferiti all'editore. Anche il comma 4 dello stesso articolo, il quale stabilisce che, salva diversa pattuizione, l'alienazione non si estende ai diritti di utilizzazione dipendenti dalle eventuali elaborazioni o trasformazioni di cui l'opera è suscettibile (ad esempio, adattamenti alla cinematografia), non è confinato al contratto di edizione e si ricollega al principio di indipendenza di cui all'art. 19 l.d.a. Il comma 5 ha, a sua volta, applicazione generale, in quanto pone una eccezione alla regola appena richiamata, dettando che, salvo patto contrario, l'alienazione di uno o più diritti di utilizzazione non implica il trasferimento di altri diritti che non siano necessariamente dipendenti dal diritto trasferito, anche se compresi nella stessa categoria di facoltà<sup>137</sup>. Applicabili anche a contratti diversi da quello di edizione *ex art. 118* sono le disposizioni contenute nell'art. 120 l.d.a. con riguardo alle

---

<sup>136</sup> DE SANCTIS, I soggetti del diritto d'autore, II, 2005, Giuffrè, 230.

<sup>137</sup> DE SANCTIS V. e FABIANI M., I contratti di diritto d'autore, cit., 29.

limitazioni poste alle cessioni di opere future e da creare e che rendono nullo il contratto che abbia ad oggetto tutte le opere o categorie di opere che l'autore possa creare, senza limite di tempo e quelle contenute nel successivo art. 121, conforme ai principi degli artt. 23 e 24 l.d.a., sempre in tema di limitazioni. Un'altra regola di applicazione generale è quella contenuta nello stesso art. 121 che prevede l'applicazione del principio dell'impossibilità sopravvenuta di cui all'art. 1463 c.c. al caso in cui il contratto sia stato in parte eseguito, stabilendo che, se l'autore muore o si trova nell'impossibilità di condurre l'opera a termine, dopo che *“una parte notevole e a sé stante è stata compiuta e consegnata”*, l'editore può scegliere tra la risoluzione del contratto o e il considerarlo compiuto per la suddetta parte.<sup>138</sup>

### **3. PROFILI PROBLEMATICI RICORRENTI NELLA CASISTICA: LA DURATA DEL CONTRATTO, L'OBBLIGO DEL COMPENSO, LA BUONA FEDE ANCHE ALLA LUCE DELL'EVOLUZIONE TECNOLOGICA**

Tra le disposizioni pacificamente applicabili spiccano quelle in tema di compenso e di obbligo di buona fede nell'esecuzione del contratto, mentre tra quelle che non possono essere applicate a tipologie negoziali diverse dal contratto di edizione per le stampe spicca, per importanza, come più volte ricordato, quella in tema di durata. Esse, vista la loro importanza, meritano una trattazione più approfondita, proprio a partire da pronunce giurisprudenziali che hanno avuto il merito di sgombrare il

---

<sup>138</sup> DE SANCTIS V. e FABIANI M., op. cit, 85

campo da dubbi ed equivoci nella regolamentazione dei contratti (atipici) di diritto d'autore. Inoltre, anche il settore dei "futuri diritti", ovvero l'estensione dei diritti di sfruttamento economico dell'opera a possibili forme di riproduzione ignote al momento della conclusione dell'accordo, merita una particolare attenzione.

### **3.1 IL CASO BENNATO**

Seguendo un ordine cronologico la prima sentenza su cui prestare attenzione risale al 1991 e si occupa della questioni relative al compenso dovuto all'autore relativamente al contratto di edizione musicale<sup>139</sup>.

In questa pronuncia di secondo grado della Corte di Roma, trovano accoglimento le richieste di un noto cantautore italiano, Edoardo Bennato, volte ad ottenere il versamento in proprio favore, da parte della Soc. Edizioni Modulo Uno Srl, del 50% dei ricavi di natura editoriale maturati e maturandi da quest'ultima, all'atto dei ricevuti rendiconti SIAE, sulle composizioni musicali pubblicate nei tre LP : "Io che non sono l'imperatore", "La torre di Babele" e "Burattino senza fili", successivamente ad accordi verbali intercorsi tra le parti. Proprio in base a tale accordi, Bennato, infatti, diversamente da quanto stipulato nei contratti scritti, aveva ottenuto, oltre ai compensi già direttamente versatigli dalla SIAE, anche la metà di quanto versato da quest'ultima alla società editrice, e giudizialmente, voleva ottenere il riconoscimento delle prerogative derivanti da queste pattuizioni verbali posteriori alla conclusione del contratto. Il tema centrale è però quello della effettiva natura del compenso nei contratti di edizione. Il Tribunale, dopo aver precisato che il contratto

---

<sup>139</sup> PIETROLUCCI A., Brevi considerazioni sul contratto di edizione musicale e sulla prova del compenso spettante all'autore (Nota a App. Roma 10 giugno 1991), in *Il diritto di autore*, 1992, fasc. 1 pag. 90-96.

di edizione è un contratto a prestazioni corrispettive, ha optato per l'attribuzione della natura di elemento essenziale al compenso spettante all'autore; tale elemento infatti costituisce, nel sinallagma contrattuale, il momento contrapposto al trasferimento del diritto d'autore e quindi dovrebbe seguire la stessa disciplina prevista per i trasferimenti dall'art. 110 l.d.a. (forma scritta *ad probationem*). Tale posizione è fondata dal fatto che: *“l'obbligo del pagamento del compenso, una volta scelto dalle parti lo strumento del contratto di edizione, costituisce uno degli obblighi essenziali del rapporto che da tale negozio trae origine”* (art. 126 legge citata). Il compenso deve quindi, secondo la Corte, essere considerato come uno di quegli elementi che la dottrina tradizionale configura come “elementi naturali” (*naturalia negotia*) e che costituiscono effetti naturali del contratto, effetti cioè che la legge considera connaturati al negozio posto in essere dalle parti. Esso quindi, essendo un effetto naturale, viene in essere senza bisogno di previsioni delle parti, ma, non essendo imposto coattivamente dalla legge, può, previa specifica pattuizione, essere oggetto di rinuncia, essere accettato in maniera minore o essere determinato a migliori condizioni per l'autore. La disciplina di questo elemento si ricava dall'art. 130 l.d.a., nel quale è previsto che: *“il compenso è costituito da una partecipazione, calcolata, salvo patto contrario, in base ad una percentuale sul prezzo di copertina degli esemplari venduti”* e che tuttavia *“può essere rappresentato da una somma a stralcio per edizioni di opere musicali o drammatico-musicali”*. La norma inerente l'obbligo del compenso, a carico dell'editore ed in favore dell'autore, rientra tra quelle generali ed inderogabili e trova applicazione in tutte le forme di concessione dei diritti di utilizzazione economica di un'opera dell'ingegno. Risulta per legge che le parti, nello stipulare un contratto di edizione a stampa, devono inserire in esso anche l'accordo relativo al compenso, essendo questo elemento,

come precedentemente detto, “naturale” (accede comunque nel contratto, ex artt. 126 n. 2 e 130 l.d.a.) Deriva da ciò una presunzione di onerosità (avallata dal sinallagma del tipo “do ut des” ex art. 125 n.1 e 126 n.2) nella trasmissione dei diritti d’autore e quindi anche in tema di edizioni musicali, vista la generale applicazione ad ogni concessione di diritti d’autore operata *inter vivos* e non a titolo di liberalità, visto quando stabilito nell’art. 107 l.d.a. Tale presunzione è stata prevista dal Legislatore del 1941 affinché l’autore non fosse spogliato dei frutti del proprio lavoro senza una sua precisa decisione in merito, infatti una eventuale cessione gratuita ha bisogno di una manifestazione di volontà precisa. Per quanto riguarda il regime probatorio, altro tema dibattuto nella sentenza e che non è stato risolto in maniera convincente dalla Corte di Roma, occorre riferirsi al dato normativo e dedurre che il combinato disposto degli artt. 110 l.d.a. e 2581 c.c. preveda una trasmissione “*inter vivos*” dei diritti di sfruttamento economico di un’opera dell’ingegno da provare con atto scritto “*ad probationem*” : il rapporto sinallagmatico sottostante alla trasmissione del diritto deve cioè risultare da un documento. Tale onere dovrebbe, sul piano logico, ricomprendere l’intero sinallagma traslativo e quindi anche l’ammontare del compenso dovuto all’autore come necessaria controprestazione corrispettiva. La Corte, invece, su questo punto esprime una posizione contraria, pericolosa per gli autori, che possono veder lesi i proprio diritti e la loro possibilità di difesa.

### **3.2 IL CASO DE GREGORI**

Con questa sentenza<sup>140</sup>, a cui si è fatto già ampio riferimento, si torna sul tema della durata massima, secondo la legge italiana, delle cessioni dei diritti di utilizzazione di un’opera musicale. Anche in questo un caso, il noto autore Francesco De Gregori

---

<sup>140</sup> Trib. Roma 11 dicembre 2000, cit.

aveva ceduto, con diversi contratti, ad una società editrice (la BMG Ricordi S.p.a.), tutti i diritti di utilizzazione economica di numerose opere musicali da lui composte (tra cui : “Niente da capire”, “Pablo”, “Rimmel”) e, trascorsi venti anni da tali cessioni, non potendo contestarne la scadenza in punto di pubblica esecuzione e sfruttamento economico globale, in virtù della pronuncia della Corte di Cassazione del 23 giugno 1998, n. 6239<sup>141</sup>, ne chiedeva quella rimanente e relativa al diritto di utilizzazione a mezzo stampa. Dalla lettura degli atti prodotti e dal complesso dei rapporti intercorsi tra le parti, si può dedurre che oggetto di ciascun contratto fosse la cessione di tutti i diritti esclusivi di utilizzazione delle opere musicali in ogni forma possibile: la causa prevalente però risulta essere la cessione a mezzo riproduzioni fonomeccaniche, mentre, nell’economia del rapporto, la cessione dei diritti di riproduzione a stampa appare del tutto secondaria. La Corte Romana afferma che al caso in questione è applicabile la normativa generale in tema di cessione dei diritti di utilizzazione di un’opera dell’ingegno prevista dagli articoli 107 l.d.a. e seguenti, che costituiscono la sezione I del capo II della legge, ma non anche la disciplina prevista per il contratto di edizione per le stampe, la quale, trattandosi di norma speciale, non può trovare applicazione fuori dalle ipotesi del contratto di edizione, qualora, come

---

<sup>141</sup> Secondo la sentenza il c.d. contratto di edizione musicale ha una propria autonomia contrattuale, per cui si differenzia dal contratto di edizione per le stampe, con la conseguenza che al primo non è applicabile il termine di durata ventennale previsto per il secondo dall’art. 122 l.d.a.. Con questa pronuncia la Corte di Cassazione pone fine ad una lunga vertenza instauratasi fra un compositore (Riz Ortolani) e una casa editrice musicale (CAM s.r.l.), alla quale l’autore aveva ceduto, a titolo definitivo, tutti i diritti di utilizzazione economica riconosciuti dalla legge del diritto d’autore di alcune composizioni destinate a colonne sonore di film, ma senza che vi fosse la specificazione dei singoli diritti che erano stati oggetto della cessione. L’autore chiedeva quindi l’applicazione del termine ventennale ex art. 120, riconducendo la cessione alla fattispecie del contratto tipico di edizione per le stampe, ma tale richiesta non è stata accolta dalla Corte.



nel caso in esame, il diritto di riprodurre a mezzo stampa un'opera musicale sia di scarsa rilevanza. Ne consegue il rigetto della richiesta avanzata dall'autore.

La difesa dell'autore, invece, affermava che il termine ventennale previsto dall'art. 120 fosse inderogabile e che la parte letteraria della composizione e la sua stesura a stampa rientrassero nel novero delle opere letterarie destinate alla lettura del pubblico; tale riproduzione per le stampe doveva quindi seguire una regolamentazione separata rispetto alla pubblica esecuzione e alla riproduzione fonomeccanica, ovvero doveva conformarsi alla disciplina prevista dall'art. 118 legge d.a. per il contratto di edizione per le stampe. Tale tesi è stata confutata agevolmente dalla Corte sulla base del principio già ricordato della prevalenza (o dell'assorbimento) che regola i contratti misti (contratti nei quali concorrono elementi di più negozi) la cui disciplina è quella corrispondente al contenuto negoziale di maggior rilievo nelle finalità delle parti<sup>142</sup>; ed il contratto di edizione musicale è, nella pratica italiana, riconducibile proprio ai contratti misti. A sostegno di questa tesi vi è un passo di un'altra sentenza<sup>143</sup> dello stesso Tribunale romano, secondo il quale, nei contratti misti con i quali l'autore cede all'editore tutti i diritti di utilizzazione economica di opere musicali: *“la causa contrattuale prevalente è certamente quella della cessione dei diritti di utilizzazione a mezzo di riproduzioni fonomeccaniche o di altro genere rispetto a quella della cessione dei diritti di riproduzione a mezzo stampa con la conseguenza che tali contratti vengono quindi sussunti nella disciplina normativa del contratto principale.”* Occorre in tal senso verificare se il riferimento alla stampa, indicata quale mezzo di riproduzione dell'opera, sia un elemento che concorre a delimitare la nozione del contratto di

---

<sup>142</sup> Cass. 13 gennaio 1995, n. 367 in Giur. It., 1995, I, 1, 1856

<sup>143</sup> Trib. Roma 24 febbraio 1990, Ortolani c. CAM ed. S.p.a., in Il Diritto di autore, 1990, 415.

edizione o sia invece un elemento accidentale, la cui assenza non osterebbe alla qualificazione di tale contratto come di edizione. Secondo la Corte romana, che per prima ha affrontato specificatamente questo problema, il riferimento alla stampa avrebbe la funzione precisa di delimitare il tipo contrattuale disciplinato dagli artt. 118 e ss. L.d.a., motivando tale conclusione con la differenza letterale tra l'art. 13 L.d.a. il quale prevede il diritto di riproduzione dell'opera da parte dell'autore qualsiasi mezzo *“come la copiatura a mano, la stampa, la litografia, l'incisione, la fotografia, la fonografia, la cinematografia ...”* e l'art. 118 che invece omette ogni riferimento ad altri mezzi e menziona espressamente ed esclusivamente la stampa.

Un altro punto di vista interessante è quello della Corte di Appello di Milano<sup>144</sup> che afferma: *“se la stampa non può essere esclusa come procedimento di pubblicazione degli spartiti musicali in considerazione del trasferimento di tutti i diritti spettanti all'autore, essa rappresenta tuttavia solo una forma di utilizzazione delle musiche mediante pubblicazione a stampa, scarsamente rilevante nell'economia del contratto e comunque inidonea – in mancanza di una espressa volontà delle parti – ad attrarre l'intero contratto nell'ambito della disciplina del contratto di edizione per la stampa.”* Quindi il rapporto relativo alla riproduzione a stampa delle opere non può essere estrapolato dal contratto al fine di essere regolato con le norme della fattispecie contrattuale tipica dell'edizione per le stampe; non solo verrebbe violato il “criterio della prevalenza” in materia di contratti misti, ma occorre osservare come la cessione dei diritti di riproduzione a stampa non formi oggetto di una separata pattuizione da tenere distinta dalle altre cessioni, poiché al contrario l'autore, con un unico patto, trasferisce tutti i diritti di utilizzazione economica dell'opera.

---

<sup>144</sup> App. Milano 19 luglio 1994, in *Il Diritto di autore*, 1994, 610.

Per concludere, si osserva come la riproduzione a stampa non possa essere destinata alla mera lettura, ma essa sia strumentale all'esecuzione dell'opera.

### **3.3 IL CASO SABATINI**

In questa sentenza del Tribunale di Milano<sup>145</sup>, per la prima volta, si discute dell'applicazione dell'art. 133 legge d.a.<sup>146</sup> oltre i confini del contratto di edizione per le stampe, ponendo un ulteriore passo in avanti verso un'adeguata regolamentazione dei contratti di diritto d'autore. Una giovane pianista aveva ceduto in esclusiva ad una casa discografica i diritti di utilizzazione economica delle composizioni musicali fissate su 12 nastri originali, prodotti dall'attrice a sue spese, con l'impegno della controparte di incidere, pubblicare e mettere in commercio una serie di 6 dischi a 33 giri. Dopo aver compiuto questa operazione, passati alcuni anni, le parti si confrontavano su un progetto di ristampa dei predetti dischi; progetto che tuttavia non trovava attuazione. La casa discografica, per problemi legati al trasferimento della sede, aveva, infatti, smarrito i nastri originali a suo tempo consegnati dall'artista e, in sostituzione di tali supporti, aveva restituito all'attrice dei nastri analogici e digitali ricavati dalle incisioni delle opere della pianista pubblicate in esecuzione del contratto. La scarsa qualità dei nastri sostitutivi, non ritenuti utilizzabili dall'artista per la produzione di ulteriori dischi, e soprattutto, la distruzione degli ultimi dischi incisi a suo tempo dalla pianista rimasti invenduti, ad opera della casa discografica (che non dava così all'attrice la possibilità di un acquisto "sottoprezzo" degli ultimi esemplari rimasti) avevano reso inevitabile una

---

<sup>145</sup> TASSONI B., Obbligo di buona fede nell'esecuzione del contratto ed estensione della disciplina del contratto di edizione per le stampe (Nota a Trib. Milano 7 giugno 2000, Causa Sabatini c. Universal Music Italia Srl) in Il diritto di autore 2005, fasc. 2 pag. 227 – 243.

<sup>146</sup> "Se l'opera non trova smercio sul mercato a prezzo fissato, l'editore prima di svendere gli esemplari stessi a sottoprezzo o di mandarli al macero, deve interpellare l'autore se intende acquistarli a un prezzo calcolato su quello ricavabile dalla vendita a sottoprezzo o ad uso di macero".

citazione in giudizio della casa editrice stessa da parte della pianista, che lamentava la violazione dell'obbligo di custodia e riconsegna dei nastri di sua proprietà e dell'obbligo di cui all'art. 133 l.d.a. Il Tribunale, ritenendo la convenuta inadempiente, aveva condannato la casa discografica al risarcimento dell'attrice per una somma complessiva di euro 50.000, esclusi il danno non patrimoniale e il danno patrimoniale inerente la lesione alla carriera della pianista. Ne conseguiva l'applicazione, ad opera della Corte, dell'art. 133 l.d.a. ad un contratto diverso da quello di edizione per le stampe tipico. Il Giudicante parte dalla seguente considerazione: *“l'art. 107 l.a. consente la trasmissione dei diritti aventi carattere patrimoniale in tutti i modi consentiti dalla legge, facendo salva l'applicazione delle norme più rilevanti del capo II del titolo III L.A., destinate, secondo la miglior dottrina, a prevalere sui principi del codice civile in quanto poste a presidio di particolari interessi e diritti ritenuti solo limitatamente disponibili”* (perché di titolarità di un soggetto, l'artista, considerato meritevole di tutela rafforzata, a fronte anche dell'altrui potere economico- imprenditoriale).

Ne consegue che: *“talune disposizioni della l.d.a. possono comunque essere invocate quale espressione dell'obbligo imposto dal canone generale della buona fede nell'esecuzione del contratto ex art. 1375 c.c.”* cosicché *“tra le norme invocabili sotto tale profilo, quale espressione di una obbligazione accessoria a qualsiasi contratto di riproduzione e distribuzione di opere (ivi compresi concerti ed esecuzioni musicali) di indubbio interesse per l'esecutore, vi è quella contenuta nell'art. 133 l.d.a., che impone all'editore, prima di svendere gli esemplari sottoprezzo o di mandarli al macero, l'interpello dell'autore (artista) per offrirgli l'acquisto al medesimo prezzo ricavabile.”*

Dunque il Tribunale di Milano stabilisce che l'art. 133 è applicabile anche al contratto sottoposto alla sua attenzione, richiamando l'art. 107 (secondo il quale: “*i diritti di utilizzazione spettanti agli autori delle opere dell'ingegno nonché i diritti connessi aventi carattere patrimoniale, possono essere acquistati, alienati o trasmessi in tutti i modi e forme consentiti dalla legge*”). Va detto che la prassi contrattuale, in conseguenza dell'evoluzione tecnologica e dell'attribuzione “*ex lege*” agli artisti di sempre nuove prerogative, favorisce la formazione di schemi nuovi, con la conseguenza che le fattispecie contrattuali tipiche sono in numero esiguo, esaurendosi le stesse nel contratto di edizione per le stampe e nel contratto di rappresentazione. Quindi il risultato a cui perviene la pronuncia è condivisibile dalla dottrina, ma l'“iter motivazionale” ha suscitato dubbi e perplessità. Viene infatti invocata senza ulteriori precisazioni la tesi secondo la quale la disciplina del contratto di edizione si colloca in quel Capo della legge sul diritto d'autore le cui norme, secondo il disposto dell'art 107, sono applicabili ai contratti che trasferiscono diritti patrimoniali di autore, con il rischio di un ritorno a posizioni desuete della giurisprudenza di circa cinquant'anni fa, quando l'art. 118 aveva applicazione generale. Secondo la dottrina più attenta<sup>147</sup> si arriverebbe ad una contraddizione: infatti, da un lato, si farebbe discendere dall'art. 107 e dall'art 2581 c.c. il principio dell'atipicità dei contratti di diritto d'autore, e dall'altro, dalle stesse norme, si farebbe disporre l'assoggettamento di quei contratti ad una disciplina tipica limitativa dell'autonomia negoziale e di quella “*freedom of contract*” che, nel settore, ha una valenza importante tanto quanto la tutela della parte debole, in questo caso l'autore.

---

<sup>147</sup> CRESCIMBENI G., Cessione di diritti su composizioni musicali e durata del contratto (Nota a App. Milano 19 luglio 1994), in *Rivista di diritto d'autore*, 1994, 610. JAEGER P., Trasferimento dei diritti di autore, contratto di edizione e contratto di riproduzione fotografica (Nota a Trib. Roma 24 febbraio 1990), in *Rivista di diritto d'autore*, 1991, 83.

E' da preferire, quindi, un'interpretazione dell'art. 107 che lo porti ad avere come oggetto le sole norme di carattere generale, in modo che, per le norme degli artt. 118 ss., non essendo tali, si dovranno riprendere in considerazione i criteri tradizionali dell'applicazione analogica, caso per caso, senza automatismi ed estensioni generalizzate<sup>148</sup>.

Per stabilire quali norme, tra gli artt. 118 ss. l.d.a., in quanto prive del carattere della generalità, possono essere applicate a contratti diversi da quello di edizione, bisogna per prima cosa considerare l'operatività della *analogia iuris* e si deve poi rilevare se il singolo contratto atipico sia veramente tale ovvero se lo stesso sia in realtà riconducibile alla categoria dei contratti misti, con la doverosa applicazione del criterio della prevalenza, già analizzato più volte. I nostri giudici sono stati piuttosto pigri in materia<sup>149</sup> e difficilmente hanno considerato come atipici i contratti che sono stati portati alla loro attenzione, optando per una notevole espansione della disciplina codicistica. Nel settore del diritto d'autore, però, non è raro rinvenire espresse qualificazioni in termini di atipicità da parte della giurisprudenza; importante è quindi definire il giusto ambito del tradizionale strumento dell'*analogia iuris*.

Sebbene il carattere di "imperatività" di una singola disposizione possa essere una manifestazione della sua natura generale (ai sensi dell'art 107 l.d.a.) e della sua vocazione a disciplinare "casi simili o materie analoghe" ai sensi dell'art. 12 delle preleggi, bisogna tenere presente che la natura dispositiva della norma determina in genere solo la prevalenza su essa di una diversa regola pattizia, ma non esclude di per sé la sua funzione di regolamentazione, cioè quella funzione che il diritto

---

<sup>148</sup> RESCIGNO P., op. cit. 421. (Secondo questo autore, però, la figura del "contratto complesso" appare la più idonea a comprendere ed a spiegare il modo di essere delle edizioni musicali).

<sup>149</sup> SACCO R., Autonomia contrattuale e tipi, in Riv. Trim. dir. Proc. Civ. 1966, 785 ss.

contrattuale può svolgere per aiutare le parti nella difficile opera di definizione convenzionale dei propri interessi: necessario è quindi considerare la *ratio* della singola disposizione per verificare la sua applicabilità analogica (tale valutazione riguarda non solo gli artt. 118 – 135 l.d.a., ma tutte le disposizioni contenute nel Capo II). Concludendo, in tema di contratti atipici, si può riportare la posizione dottrinale<sup>150</sup> secondo la quale: *“per le figure dove massimo è il distacco di struttura, rispetto ai contratti nominati, si conviene, nel ritenere che sia da adottare il metodo dell’analogia; e qui occorre specificare che può farsi ricorso, così all’analogia legis, come all’analogia iuris”*, affermando che: *“tutte le ragioni di dubbio hanno portato a ritenere che l’unica via sicura sia quella del ritorno al vecchio, fecondo, principio dell’analogia, ma muovendo sempre dalla considerazione della concreta situazione di interessi che ogni contratto innominato presenta.”*

### **3.4 IL CASO MODUGNO**

Gli eredi di un celebre cantautore italiano, Domenico Modugno, avevano citato in giudizio due case editrici, la Curci Edizioni s.r.l. e la Accordo Edizioni Musica s.r.l., che erano titolari dei diritti di sfruttamento economico di centoottantasette opere musicali composte dal cantante in forza di una serie di contratti sottoscritti negli anni '50 e '60, per vedere accolte le loro richieste in punto di risoluzione di tali contratti a causa dell'inadempimento degli editori, e per riconoscere l'invalidità delle clausole inserite in tali accordi e finalizzate ad estendere la cessione dei diritti di utilizzazione economica delle opere musicali a forme di sfruttamento (su tutte, le nuove tecnologie internet o di telefonia mobile) non conosciute al momento della stipulazione dei contratti, con conseguente risarcimento del danno.

---

<sup>150</sup> MESSINEO F., Contratto innominato, in Enc. dir., X, 1962, 108-109.

Veniva inoltre contestata la violazione da parte degli editori dell'impegno di sottoporre all'autorizzazione preventiva dell'autore (nel caso di specie i suoi eredi) ogni forma di utilizzazione delle opere musicali in ambito pubblicitario, sia nel nostro Paese che all'estero. Il Tribunale di Milano, investito della controversia<sup>151</sup>, dopo aver esaminato le circostanze dedotte dagli attori quali motivo di inadempimento dei contratti e dopo aver esaminato i risultati di una CTU (consulenza tecnica) in punto di rendicontazione e gestione degli affari, ha ritenuto non rilevante l'inadempimento effettivamente compiuto, consistente in infrazioni contrattuali di importanza modesta, priva di conseguenze pregiudizievoli per gli attori. La Corte quindi, prendendo in considerazione anche i comportamenti correttivi posti in essere dagli editori nel corso del rapporto contrattuale, ha respinto le doglianze degli attori, giudicando adempienti le case editrici e mantenendo in vigore tra le parti i contratti di edizione stipulati. Per quanto riguarda la domanda degli eredi volta all'accertamento delle nullità delle clausole contenute nei contratti di edizione "standard" originariamente sottoscritti con le case editrici e successivamente confermate in una transazione<sup>152</sup> successiva intercorsa tra l'autore, Domenico Modugno, e gli editori nel 1977 ed estesa a tutti i contratti in essere tra le parti, il Tribunale è pervenuto ad una medesima decisione di rigetto, offrendo un'occasione di riflessione sul tema dei diritti futuri e su quello della ricognizione

---

<sup>151</sup> AVANZI A., Contratto di edizione, evoluzione tecnologica e "futuri diritti", osservazioni sull'estensione del diritto di sfruttamento economico dell'opera alle possibili forme di riproduzione ignote al momento della conclusione dell'accordo e sulla modifica del contratto "per facta concludentia" (Nota a Trib. Milano sez. spec. Impresa 2 maggio 2013) in Rivista di diritto industriale, 2014 fasc. 4 – 5 pag. 303 – 316.

<sup>152</sup> La transazione del 1977 prevedeva: *"la devoluzione all'editore di tutti i diritti di utilizzazione sulle opere in Italia e all'estero, con tutti i mezzi e tutte le forme, compresi quindi anche gli sfruttamenti di tipo pubblicitario e di tipo commerciale anche attraverso modalità tecniche all'epoca non conosciute, per tutta la durata consentita dalle norme in vigore"*.



delle clausole e sulla loro efficacia alla luce dell'interpretazione del contratto considerando la volontà delle parti.

Il punto centrale della controversia è l'accertamento della validità delle clausole contrattuali presenti in tutti i contratti sottoscritti e confermate in sede di transazione successiva, le quali estendono la devoluzione dei diritti di utilizzazione economica delle opere musicali a tutte le possibili forme di riproduzione dei brani, contemplando anche strumenti e tecnologie ignote al momento della stipula dei contratti. Secondo gli eredi, attori, l'intenzione dell'autore era esclusivamente quella di cedere i diritti di riproduzione sulle sue opere mediante mezzi perfettamente immaginabili al momento della stipula del contratto (così escludendo la possibilità di sfruttamento delle opere tramite telefonia mobile o internet) costituendo le pattuizioni su tale punto delle mere "clausole di stile", generiche e indeterminate, come tali invalide e da dichiarare nulle. Gli editori invece, tramite una ricostruzione dettagliata dei rapporti negoziali intercorsi, volta a dimostrare la reale intenzione delle parti (intenzione determinante per la decisione del Collegio di ritenere valide suddette clausole) hanno contestato tale impostazione. La chiave per risolvere la questione è insita nelle regole interpretative<sup>153</sup> volte ad un giudizio di rilevanza delle clausole e delle previsioni in esse inserite, dal punto di vista dell'efficacia vera e propria piuttosto che di un inserimento basato su una mera prassi contrattuale.

Il giudice di merito infatti dovrà comunque interpretare in via letterale il testo, anche di fronte a una clausola generica ed indeterminata e solo in caso di evidente vaghezza e generalità, tali da rendere impossibile l'attribuzione alla clausola un significato e un rilievo plausibile per le parti, dovrà negare ad essa efficacia in quanto

---

<sup>153</sup> UBERTAZZI L. C., Le sezioni specializzate in materia di proprietà intellettuale, in *Rivista di diritto industriale*, 2003, pag. 219.

“insignificante”, qualificandola come clausola di stile. Nel caso in questione la Corte ha ritenuto invece addirittura lungimiranti le parti contrattuali, nell’aver esplicitato più volte la comune volontà, con ciò escludendo in origine tale insignificanza: è chiara, sia nella stipulazione originaria, sia nell’atto transattivo del 1977, la loro intenzione di fare oggetto della contrattazione la cessione dei diritti di sfruttamento dell’opera musicale tramite mezzi e tecnologie sconosciuti al momento della conclusione dei contratti di edizione. Le parti, sottolineano i giudici, “*hanno voluto attribuire piena equivalenza giuridica ed economica a tutte le possibili forme di impiego dello stesso brano*”, contemplando come fattori anche internet e la telefonia mobile, di certo non ipotizzabili al momento della conclusione dei contratti.

Il risultato è che gli eredi dell’autore e ogni avente causa non potranno eccepire nulla in merito a forme di riproduzione che potranno essere inventate in futuro, per tutta la durata dei contratti di edizione musicale (che, si ricorda, è di 70 anni “*post-mortem*” dell’autore). Dagli anni degli LP agli anni dei tablet e smartphone nulla è cambiato per quanto riguarda la fruizione del brano, contrariamente a quanto hanno tentato di sostenere gli attori. L’art 119 legge d.a., come più volte visto, riconosce la libertà delle parti di estendere gli effetti del contratto di edizione a tutti i diritti che spettano all’autore nel “campo dell’edizione” e allo stesso tempo riconosce una serie di tutele all’autore al fine di non spogliarlo di tutti i diritti di utilizzazione economica dell’opera in maniera definitiva per tutto la durata dell’accordo. A partire da questa disposizione normativa si sono sviluppate impostazioni diverse che possono essere così sintetizzate: la prima ritiene che l’avvento di una innovazione tecnologica non prevista o ipotizzabile al momento della stipulazione e non presa in considerazione da alcuna previsione contrattuale che contempli il mezzo “nuovo”, comporti l’applicazione analogica a tale fattispecie del

divieto di alienazione dei c.d. diritti futuri, prevista dall'art 119 terzo comma l.d.a. Se si considera invece l'ultimo comma dello stesso articolo, relativo al trasferimento di diritti non necessariamente dipendenti dal titolo trasferito, si sviluppa una seconda impostazione, confermata anche da una nota sentenza del Tribunale di Roma<sup>154</sup>; in materia di utilizzazione a mezzo DVD (Digital versatil disc) di un'opera cinematografica. Nel caso in questione, al momento della stipulazione del contratto, l'unico mezzo conosciuto dalle parti per la riproduzione domestica, era il VHS (Video home system), nettamente diverso dal sistema DVD che consente invece un maggiore sfruttamento dell'opera (possibilità di scegliere la lingua, selezionare la scena, impostare sottotitoli); secondo il Tribunale, mancando una specifica previsione contrattuale volta a contemplare supporti di futura invenzione, non si può considerare ampliata la nozione di home video anche a tali nuovi strumenti, evitando così, per il cedente, una conseguente alterazione sostanziale dell'equilibrio contrattuale. Anche in questo caso è fondamentale il riferimento ai principi generali del negozio giuridico in punto di motivazione: non è desumibile infatti, dalla concreta volontà delle parti, una "ipoteca sul futuro" in punto di innovazione tecnologica e fruizione dell'opera.

Un'altra importante pronuncia del Tribunale di Milano<sup>155</sup> giunge invece a diversa conclusione. L'attrice, la famosissima cantante Mina Mazzini, lamentava di non aver mai concesso la messa a disposizione "on demand" (servizio interattivo che permette all'utente di fruire di un programma televisivo in qualunque momento lo desidera) di spettacoli televisivi risalenti agli anni '60 e '70 nei quali erano presenti sue prestazioni canore; tale ampio sfruttamento non era previsto nelle stipulazioni

---

<sup>154</sup> Trib. Roma 19 marzo 2008, in Dir. Aut., 2009, 143.

<sup>155</sup> Trib. Milano 14 aprile 2010 n. 4549, in Dir. Aut., 2010, 293.

originarie, non potendo il servizio “on demand” rientrare nei diritti per la libera diffusione televisiva delle prestazioni, interpretando restrittivamente l’art. 80 comma 2 lett. c legge d.a. in tema di comunicazioni al pubblico. La Corte però, diversamente, ha distinto tra comunicazione al pubblico “on demand” (streaming) e messa a disposizione della registrazione “on demand” (downloading). Proprio lo streaming delle registrazioni a disposizione degli utenti non può considerarsi facoltà ulteriore rispetto a quelle cedute al momento della conclusione dei contratti, nonostante l’artista non avrebbe mai ipotizzato che tale forma di comunicazione potesse essere realizzata in futuro; ciò, diversamente, non varrebbe per il “downloading” che consenta al pubblico di trattenere una copia della fissazione della registrazione, essendo tale possibilità una vera estensione del diritto di riproduzione dell’opera. Questa pronuncia in realtà sembra sorvolare sulla reale intenzione delle parti al momento della stipulazione del contratto, dando preferenza alle interpretazioni delle disposizioni legislative, aumentando però, di conseguenza, lo squilibrio contrattuale tra le parti: difficilmente una diffusione tramite internet di prestazioni canore risalenti agli anni ’60 può essere assorbita dalla semplice “diffusione televisiva” prevista legislativamente.

Tornando al caso sollevato dagli eredi del Maestro Modugno, uno spunto molto interessante viene, da ultimo, fornito dalla sancita modifica dei contratti in corso, *per facta concludentia*, in tema di cessione dei diritti di sfruttamento pubblicitario: gli attori hanno infatti avanzato anche una contestazione inerente la violazione di un impegno assunto dagli editori, mai preso in considerazione nelle scritture, secondo cui gli stessi avrebbero dovuto notificare previamente all’autore ogni impiego dei propri brani in campo pubblicitario. In Spagna, nel 1990, era stata utilizzata la celebre canzone “Volare” (con testo parodiato) per uno spot pubblicitario (“Tonno

mareblù”) e l’autore aveva indicato alla casa editrice alcune limitazioni al diritto di sfruttamento pubblicitario delle proprie opere, indicando alcune griglie di mercato “gradite” e chiedendo all’editore una informazione preventive sui possibili usi. Secondo il Tribunale l’accettazione di tale nuovo assetto negoziale sarebbe intervenuta per fatti concludenti, notando come vi erano state diverse richieste di autorizzazione preventive in merito all’utilizzo delle opere dell’autore, avanzate dagli editori posteriormente al 1990; ciò avrebbe modificato sul punto tutti i contratti di edizione intervenuti tra le parti. Tale conclusione del Collegio però appare generalizzata, risultando forzato investire la totalità delle opere e dei contratti di edizione stipulati dalle parti, delle modifiche negoziali avvenute, dato che il comportamento concludente è stato ingenerato dalla specifica e circoscritta vicenda concernente la canzone “Volare”, brano che è diventato il simbolo del cantautore e probabilmente la canzone italiana per eccellenza, tra le più famose al mondo. Comprensibile era quindi una certa attenzione dell’autore nei confronti degli accostamenti commerciali e degli usi di questa opera; conseguentemente appare eccessiva questa “tutela” rafforzata accordata a posteriori a tutte le altre centoottantasei canzoni del cantautore. Un ultimo profilo riguarda i diritti morali dell’autore, che non sono pienamente trasmissibili, dal momento che sopravvive il solo diritto personale in capo all’erede di difendere la stima sociale e l’immagine dell’autore non più in vita. Nel caso in questione, la modifica contrattuale era stata dettata dall’autore esclusivamente per difendere la propria reputazione in relazione alla sponsorizzazione pubblicitaria di altri prodotti, e tale convenzione negoziale, venutasi a creare tra autore ed editore, era considerata una regolamentazione da utilizzare nei soli casi a “rischio di lesione del diritto morale d’autore”, (ad esempio per la particolare categoria del prodotto commercializzato), non una definitiva

modifica contrattuale che impone agli editori la preventiva notifica e la necessaria accettazione da parte degli eredi (oggi) sullo sfruttamento pubblicitario di tutte le opere musicali, i cui diritti di utilizzazione, si ricorda, sono stati ceduti integralmente agli editori.

#### **4. IL CONTRATTO DI EDIZIONE MUSICALE NEL FALLIMENTO**

Visti da vicino i temi della durata, del compenso, della buona fede e dei diritti “futuri”, occorre spostare il punto di vista su un altro argomento centrale in materia di contrattualistica; ovvero, volgendo uno sguardo alla fine del rapporto contrattuale, è interessante analizzare gli effetti del fallimento sul contratto di edizione, e nella specie sul contratto di edizione musicale. Come premessa, occorre ricordare che durante la procedura fallimentare, vi sono una serie di rapporti giuridici preesistenti che gli organi concorsuali trovano perfezionati ma non ancora del tutto eseguiti, donde la necessità di stabilire se essi debbano immediatamente sciogliersi oppure possano essere portati alla completa esecuzione da parte del curatore fallimentare.

La soluzione data dal nostro Legislatore a questo interrogativo non è stata univoca. Per alcuni contratti, come quelli di borsa, quelli di associazione in partecipazione, quelli di mandato, di conto corrente e commissione è stato stabilito che essi non possano essere proseguiti dopo la dichiarazione di fallimento, in quanto fondati sull'*intuitus personae*, venuto meno con l'esecuzione concorsuale. Per altri contratti, come quelli di assicurazione e di lavoro domestico, il Legislatore ha adottato un criterio opposto, ritenendo conveniente e non dannosa per la procedura la loro prosecuzione. Un regime misto, caratterizzato dal potere discrezionale dell'ufficio fallimentare in punto di estinzione o prosecuzione è previsto per altri rapporti, come

la vendita, la somministrazione, la locazione, l'appalto. Per quanto concerne specificatamente il contratto di edizione per le stampe, la disposizione dell'art 83 della legge fallimentare rinvia alla disciplina speciale prevista dall'art 135 della legge sul diritto d'autore: ovvero *“il fallimento dell'editore non determina la risoluzione del contratto di edizione. Il contratto è tuttavia risolto se il curatore, entro un anno dalla dichiarazione del fallimento, non continua l'esercizio dell'azienda o non la cede ad un altro editore nelle condizioni indicate nell'art 132”*, il quale a sua volta dispone che: *“l'editore non può trasferire ad altri, senza il consenso dell'autore, i diritti acquistati, salvo pattuizione contraria oppure nel caso di cessione dell'azienda. Tuttavia, in questo ultimo caso i diritti dell'editore cedente non possono essere trasferiti, se vi sia pregiudizio alla reputazione o alla diffusione dell'opera”*.

Gli effetti del fallimento dell'autore, ove questi abbia una qualifica imprenditoriale, invece, non sono disciplinati dalla legge fallimentare e neppure da quella sul diritto d'autore. Si deve ritenere in applicazione dei principi generali che il contratto non si scioglie per effetto del fallimento, infatti il rapporto rimane in vita e i diritti d'autore vengono acquisiti al fallimento, con le eventuali detrazioni a norma dell'art. 46 legge fall.<sup>156</sup> Si pone, da ultimo, il problema se possa trovare applicazione in via analogica la suddetta disciplina anche ad altri contratti di edizione atipici, tra tutti quello di edizione che ha come oggetto le opere musicali. Esaminando la disciplina applicabile al contratto in esame nelle ipotesi di fallimento, anche in questo caso, non si può non partire dall'art. 83 legg. Fallimentare ai sensi del quale, come detto, *“gli effetti del fallimento dell'editore sono regolati dalla legge speciale”* (art. 135 legge d.a.), la quale prevede che il contratto non si risolva ipso iure per effetto del fallimento

---

<sup>156</sup> PROVINCIALI R., Trattato di diritto fallimentare, Giuffrè, 1971, II, pag. 1182.

dell'editore, in quanto il curatore fallimentare può subentrare nel rapporto, a condizione che continui l'esercizio provvisorio dell'impresa fallita, dopo aver ottenuto il parere favorevole del comitato dei creditori e l'autorizzazione del tribunale fallimentare, e che questa continuazione avvenga entro un anno alla dichiarazione del fallimento. Secondo parte della dottrina<sup>157</sup> la disciplina degli effetti del fallimento sul contratto di edizione dovrebbe trovare applicazione con riguardo a tutti quei rapporti atipici, attraverso i quali si ottengono risultati non dissimili dalla forma negoziale tipica, estendendo in via analogica quanto disposto dall'art. 135 legge d.a., considerata norma di diritto speciale ma non eccezionale, non introducendo eccezioni particolari a norme di diritto comune.

Tale soluzione però non può essere accolta, dopo aver visto che il contratto di edizione musicale ha una causa diversa da quella del contratto di edizione per le stampe tipico e che ad esso non è applicabile tutta la disciplina prevista dalla legge sul diritto d'autore.<sup>158</sup> La disposizione dell'art. 135 l.d.a. non è quindi applicabile neppure in via analogica. Elemento essenziale e determinante del consenso, all'interno di fattispecie negoziali come il contratto in esame, è l'“*intuitus personae*”: l'autore infatti stipula tale contratto con un particolare editore considerando la sua notorietà e correttezza, acquistando quindi rilevanza la persona dell'editore al quale viene affidata l'opera.

E' evidente che se cambia tale persona (ad esempio a causa di una cessione del contratto o di un fallimento) non è plausibile che sia imposta all'autore la prosecuzione del contratto, vista la modificazione di un elemento essenziale del

---

<sup>157</sup> AZZOLINA U., Il fallimento e le altre procedure concorsuali, UTET, Torino, 1961, II pag. 1268.

<sup>158</sup> MANGINI V., Effetti del fallimento sui rapporti giuridici preesistenti, in Commentario Sciaoloja – Branca, Legge Fallimentare, Zanichelli, Foro Italiano, Bologna, 1979, pag. 481.



rapporto di edizione, come il soggetto con il quale è stato instaurato, non potendo riferirsi nemmeno all' "*intuitus fiduciae*" (intesa come fiducia nel complesso aziendale nel suo insieme piuttosto che nel singolo editore), poiché anche quest'ultima viene meno. Del resto il successo e la buona riuscita tra il pubblico dell'opera dipendono certamente anche dalla reputazione della quale gode l'azienda editoriale e l'autore non può essere costretto a seguirne le sorti poiché il fallimento d'impresa lo pone in una situazione di discredito "se non proprio morale, quanto meno professionale".<sup>159</sup> Inoltre secondo la disciplina contenuta nell'art 78 legge fallimentare tutti i contratti fondati sull'elemento fiduciario, stipulati per la particolare considerazione attribuita al soggetto del rapporto, come il mandato, il conto corrente bancario, la commissione, si sciolgono per effetto del fallimento di una delle parti contraenti; ne consegue che anche il contratto di edizione musicale, non ancora eseguito al momento del fallimento dell'editore, per la stessa ragione, deve essere sciolto per effetto del fallimento dell'editore.

A ciò si aggiunge che il legislatore, pur avendo previsto espressamente le figure dei contratti di rappresentazione e di esecuzione distinti dal contratto di edizione, ha stabilito una particolare disciplina con riguardo agli effetti del fallimento solamente per il contratto di edizione e non per gli altri indicati, poiché in essi assume particolare valore la figura con la quale l'autore stipula il contratto, a conferma del fatto che ad analoga conclusione si deve arrivare per il contratto di edizione musicale, anch'esso fondato su tale elemento fiduciario. Quindi, in definitiva, la disciplina fallimentare prevista dall'art 135 legge d.a. non può essere applicata al di fuori della figura contrattuale prevista testualmente, cioè del contratto di edizione

---

<sup>159</sup> SIRACUSA V., Gli effetti del fallimento dell'editore sui contratti di edizione, in *Diritto fallimentare delle società commerciali*, 1983, II, pag. 364.

tipico, ad esclusione, fra gli altri, del contratto di edizione musicale, che, di conseguenza, si scioglie per effetto del fallimento dell'editore.

Esaminando più da vicino gli effetti del fallimento, si nota come in campo di diritto di edizione tipico, per effetto dello scioglimento, l'autore riacquisti la disponibilità dell'opera e quindi dei diritti di utilizzazione: egli può così insinuare al passivo del fallimento l'opera musicale (ovvero, può chiedere di ammettere il proprio credito al passivo del fallimento, così da concorrere con gli altri creditori insinuati al soddisfacimento del proprio credito) a seguito di una sua registrazione meccanica su disco o altro supporto. Come si è visto nel precedente capitolo, invece, il contratto di edizione musicale presenta al suo interno diverse cause negoziali che non sono tutte riconducibili ad una stessa tipologia negoziale: ne consegue che la disciplina applicabile, secondo la più volte ricordata teoria della prevalenza, è appunto quella del contratto a cui è riconducibile la causa prevalente (si applica cioè la normativa corrispondente al contenuto negoziale tipico o di maggior rilievo nella finalità delle parti); nel caso di specie si tratta della cessione dei diritti di utilizzazione economica, in particolare nella cessione dei diritti di riproduzione fonomeccanica dell'opera e di pubblica esecuzione, piuttosto che nella cessione dei diritti di riproduzione a stampa.<sup>160</sup> Considerando il rapporto dei contrapposti crediti di autore ed editore, secondo parte della dottrina<sup>161</sup> non può essere applicato l'art. 56 legge fallimentare<sup>162</sup> che prevede la compensazione, poiché il credito di restituzione dell'autore è di natura concorsuale mentre il controcredito dell'editore fallito nasce in campo alla massa

---

<sup>160</sup> Trib. Roma, 24 febbraio 1990, in *Dir. Autore*, 1991, 83.

<sup>161</sup> PALARDI, *Manuale di diritto fallimentare*, Milano, 1976, pag. 417

<sup>162</sup> Art. 56 Legge Fall.: "I creditori hanno diritti di compensare coi loro debiti verso il fallito i crediti che essi vantano verso lo stesso, ancorché non scaduti prima della dichiarazione di fallimento. Per i crediti non scaduti la compensazione tuttavia non ha luogo se il creditore ha acquistato il credito per atto tra vivi dopo la dichiarazione di fallimento o nell'anno anteriore."

*iure proprio*. Ma il credito di restituzione scaturisce dal carattere indebito che assume la prestazione eseguita a causa dell'efficacia definitiva dello scioglimento e, se tale qualificazione (di indebito), discende proprio dallo scioglimento, che è successivo al fallimento, l'esecuzione della prestazione (l'atto da cui deriva il diritto alla restituzione) è pur sempre anteriore.

Pertanto, secondo altra dottrina<sup>163</sup> la compensazione è ammissibile, visto che il credito di restituzione verso il contraente *in bonis* non può ritenersi nascente a favore della massa *iure proprio*, ma può essere ricollegato anch'esso alla prestazione indebita. Tali principi sono applicabili a tutti i contratti di edizione che si sciolgono per effetto del fallimento dell'editore e quindi anche al contratto di edizione musicale. Dibattuto è inoltre se lo scioglimento del contratto in questione per effetto del fallimento possa far insorgere una responsabilità per danni a carico del fallito.

La soluzione è negativa, secondo i principi fondamentali in materia di materia fallimentare e in particolare l'art. 72, comma 4 della legge fallimentare (a seguito delle modifiche apportate dal Decreto Legislativo 12 settembre 2007, n. 169) dispone che il compratore ha il diritto di far valere il proprio credito senza che gli sia dovuto risarcimento del danno: tale disposizione ha senza dubbio carattere generale ed è applicabile a tutti i contratti conclusi dal fallito prima della dichiarazione di fallimento che si sciolgono per effetto del fallimento di un contraente. Diversamente, nei casi in cui ad essere inadempiente è il curatore subentrato nell'esecuzione del contratto nei modi previsti dall'art 135 legge d. a., l'amministrazione fallimentare ne risponde ed il contraente *in bonis* può chiedere ed ottenere la risoluzione del contratto, con conseguente applicazione dell'art. 128 comma 4 l. d. a., secondo il quale l'acquirente dovrà restituire l'originale dell'opera e

---

<sup>163</sup> GUGLIEMUCCI, op. cit., pag. 130

sarà obbligato al risarcimento del danno, a meno che non dimostri di aver avuto comunque un comportamento diligente, nonostante la mancata pubblicazione o riproduzione.

Da ultimo, si deve considerare il ritiro dell'opera da parte dell'editore. L'autore cede i diritti di utilizzazione economica ma rimane titolare dei diritti personali, fra i quali quello di ritirare l'opera dal commercio e di opporsi alla sua divulgazione, per qualsiasi motivo; tale diritto, essendo appunto di natura personale, permane anche nel caso di fallimento dell'autore, ma nel caso in cui venga esercitato, vi sarà un indennizzo consistente nel pagamento di una somma che risarcisca il danno patrimoniale che ne è derivato all'editore.

Vi sarà, in pratica, una sostituzione di un bene: dall'opera al denaro, senza pregiudizio per i creditori concorsuali.

#### **4.1 IL CONTRATTO DI EDIZIONE MUSICALE PER OPERA DA CREARE**

In tale tipologia contrattuale, molto diffusa, oggetto della negoziazione non è un'opera musicale già realizzata e consegnata all'editore bensì un'opera della quale l'autore non ha ancora determinato il *corpus mechanicum*. L'autore ottiene dall'editore un compenso con il quale può far fronte alle sue esigenze economiche, ma si pone in una posizione di inferiorità rispetto all'editore, che spesso ottiene dall'autore l'obbligo di consegnargli tutte le opere che creerà in futuro e di non cedere ad altri le sue composizioni. La legge ha quindi disciplinato tale tipologia contrattuale per tutelare la personalità dell'autore, senza sacrificare però troppo l'autonomia delle parti: l'art. 120 legge d.a. al n. 1 dichiara la nullità dei contratti che hanno per oggetto tutte le opere che l'autore possa creare senza limiti di tempo, mentre al n. 2 stabilisce che l'alienazione dei diritti esclusivi per opere da crearsi non

può superare i dieci anni; il n. 3 dispone invece che, in mancanza di una fissazione di un termine per un'opera da crearsi ma determinata, cioè indicata con titolo (anche provvisorio) e di contenuto definito, tale termine può essere stabilito dall'autorità giudiziaria.

A questa fattispecie negoziale si applicano inoltre i principi generali dettati in tema di contratto con prestazione futura, di cui all'art. 1348 cod. civ.<sup>164</sup>

In materia di edizione musicali, si ritiene che tale contratto sia lecito e debba presentare i requisiti previsti dalla legge sul diritto d'autore sopra esaminati (art. 120); quando però l'opera è stata creata e consegnata all'editore, come per qualsiasi altro contratto di edizione musicale, non può trovare applicazione la disposizione dell'art. 122 legge d.a. sul termine. Dato che la funzione tipica del negozio non può realizzarsi immediatamente, ma soltanto nel momento in cui l'opera è creata, devono altresì trovare applicazione i principi che regolano i negozi di trasferimento di cose future, anche per quanto riguarda gli effetti della dichiarazione di fallimento. Si è di fronte a una fattispecie a formazione progressiva che produce tra le parti immediatamente effetti obbligatori, al momento della conclusione dell'accordo, e si perfeziona in un momento successivo, quando la cosa, in questo caso l'opera, viene ad esistenza. Di conseguenza se l'opera viene creata prima che intervenga il fallimento dell'autore, ove questi sia anche imprenditore commerciale, essendosi perfezionato il contratto, l'opera va consegnata all'editore che la deve utilizzare nei modi ed alle condizioni previste. Se, invece il fallimento interviene prima che l'opera venga creata, nessun trasferimento nel patrimonio dell'editore si è ancora realizzato e

---

<sup>164</sup> Art. 1348 c.c. Cose future. "La prestazione di cose future può essere dedotta in un contratto, salvi i particolari divieti della legge". Per quanto riguarda tali divieti per esemplificare si possono indicare i divieti di patti successori (art. 458 c.c.), di donazioni di beni futuri (art. 771 c.c.) e di ipoteca su beni futuri (art. 2823 c.c.).

l'opera stessa, ove creata dopo la dichiarazione di fallimento, deve essere considerata appartenente al patrimonio fallimentare.

Ma, l'autore, non può essere obbligato a creare l'opera musicale, essendo tale attività incoercibile per sua natura: in tal caso, quando l'attività di creazione non si sia verificata, vi sarà la risoluzione del contratto con obbligo di restituzione dell'eventuale compenso corrisposto a titolo di anticipo; l'editore può quindi insinuare al passivo del fallimento dell'autore il suo credito avente ad oggetto il risarcimento dei danni derivanti dalla violazione degli obblighi assunti dall'altro contraente. In caso invece di fallimento dell'editore, il contratto di edizione musicale per opere da creare si scioglie, con la conseguenza che l'autore, come qualsiasi altro soggetto titolare di un diritto di credito può insinuare al passivo del fallimento dell'editore soltanto il credito relativo ai danni subiti prima della dichiarazione di fallimento, ma non quelli successivi.

## **5. LA CESSIONE E LA RISOLUZIONE DEL CONTRATTO DI EDIZIONE MUSICALE**

E' poi doveroso vedere da vicino gli istituti della cessione, dell'estinzione e della risoluzione del contratto di edizione musicale. Temi già affrontati in parte nel corso dell'esame della fattispecie tipica del contratto di edizione per le stampe, ma che in riferimento all'edizione musicale, si arricchiscono di nuovi spunti e necessitano di ulteriori precisazioni.

### **5.1 CESSIONE**

Anche per il contratto di edizione musicale si pone il problema della sua cessione, o della successione nel contratto nei casi di cessione d'azienda, previsti nel codice civile agli articoli 1406, 1410 e 2558.

Si è già parlato in precedenza della cessione del contratto di edizione tipico: bisogna ricordare che nel mondo della contrattualistica editoriale non è raro trovare clausole che riconoscano all'autore la titolarità del diritto di sub-cessione (esemplificando: "Noi potremo trasferire a terzi i diritti ceduti con questo contratto" oppure "Noi potremo cedere a terzi questo contratto"), ma la validità di esse deve essere accertata in relazione all'art. 132 legge d.a., secondo il quale: "*L'editore non può trasferire ad altri, senza il consenso dell'autore, i diritti acquistati, salvo pattuizione contraria, oppure nel caso di cessione d'azienda. Tuttavia, in quest'ultimo caso, i diritti dell'editore cedente non possono essere trasferiti se vi sia pregiudizio alla reputazione o alla diffusione dell'opera*". Pregiudizio che può verificarsi nel caso in cui l'azienda editoriale cessionaria presenti minori garanzie per quanto riguarda la diffusione dell'opera rispetto all'azienda cedente: il contratto di edizione è infatti un contratto concluso *intuitu personae* e ciò comporta a carico dell'editore l'obbligo di esercitare personalmente i diritti acquisiti; l'editore può limitarsi a rilasciare licenze editoriali per lo sfruttamento parziale o totale dell'opera oggetto del contratto, oppure può stipulare altri contratti di edizione soltanto in presenza del consenso esplicito dell'autore. Tale disciplina si ritiene applicabile anche al contratto di edizione musicale<sup>165</sup>. Anche questo contratto viene stipulato dall'autore, che ha interesse alla massima divulgazione possibile della sua opera, tenendo presente la notorietà e la fiducia riposta nella figura dell'editore, (quindi può ritenersi concluso *intuitu personae*) ed anche in questo caso l'editore quando entra in contratto con gli utilizzatori diretti dell'opera può rilasciare licenze di uso di uno o più diritti: ad esempio attribuisce ai produttori fonografici la licenza di fissare l'opera su un

---

<sup>165</sup> FABIANI, I contratti di utilizzazione delle opere dell'ingegno, Giuffrè, 2001, 129.

supporto e metterla in commercio, ai produttori cinematografici di inserire l'opera come colonna sonora di un film, ai gestori di sale spettacolo di farla eseguire.

L'editore musicale, invece, può cedere a terzi l'intero contratto solo se vi è il consenso preventivo dell'autore, espresso al momento della stipulazione del contratto di edizione musicale; nel caso di cessione dell'intera azienda editoriale, differentemente, il consenso non è necessario, ma, anche in questa ipotesi, i diritti dell'editore cedente non possono essere trasferiti se può derivarne pregiudizio alla reputazione o alla diffusione dell'opera musicale.

Questa regola, come si vede, nella sua prima parte è sostanzialmente in linea con il principio generale di cui all'art. 1406 c.c. (*“ciascuna parte può sostituire a sé un terzo nei rapporti derivanti da un contratto con prestazioni corrispettive, se queste non sono ancora state eseguite, purché l'altra parte vi consenta”*) mentre nella sua seconda parte essa contiene invece una regolamentazione del rapporto parzialmente diversa da quella prevista dalle norme codicistiche in tema di continuazione dei rapporti contrattuali a seguito di trasferimento d'azienda; l'art. 2558 c.c. stabilisce infatti che *“se non è pattuito diversamente, l'acquirente dell'azienda subentra nei contratti stipulati per l'esercizio dell'azienda stessa che non abbiano carattere personale”* e che *“il terzo contraente può tuttavia recedere dal contratto entro tre mesi dalla notizia del trasferimento, se sussiste una giusta causa, salvo in questo caso la responsabilità dell'alienante”*. Il coordinamento di queste due norme in passato è stato definito *“teoricamente arduo”*.<sup>166</sup> Si è ampiamente discusso sull'impossibilità di un'applicazione dell'art. 122 l.d.a. alla fattispecie contrattuale qui esaminata e nemmeno i principi desumibili dall'art. 1373 c.c. in tema di facoltà

---

<sup>166</sup> COLOMBO G., L'azienda e il mercato, in Tratt. Dir. Comm. e Dir. Pubbl. Econ, diretto da GALGANO, Padova, 1979, pag. 115.



di recesso dal contratto di durata indeterminata sembrano applicabili: in tal senso il Tribunale di Milano<sup>167</sup> si è così espresso: *“Il contratto c.d. di edizione musicale che prevede il trasferimento della piena ed assoluta proprietà dell’opera per tutto il periodo della sua protezione legale, non è qualificabile come contratto di edizione ma è un contratto in relazione al quale l’autonomia privata può legittimamente esplicarsi in senso difforme dalla disciplina del contratto di edizione; ed al quale non sono cogentemente applicabili né l’art. 122 l.d.a. sulla durata ventennale del contratto né i principi ricavabili dagli artt. 1373 c.c.<sup>168</sup> e 122 l.d.a. relativi alla facoltà di recesso del contratto di durata indeterminata”*. Ciò non significa però che rispetto a tali contratti atipici di edizione musicale non possano risultare applicabili l’art. 132 l.d.a. in via analogica e l’art. 2558 comma 2 c.c. in via diretta: sebbene l’applicazione analogica del primo possa giustificarsi in base art. 107 l.d.a., alla stregua del quale ai contratti atipici di cessione di diritti si applicano le norme aventi contenuto a carattere generale contenute nel Capo II del Titolo III l.a. (tra le quali quelle dettate in materia di contratto di edizione, a condizione che abbiano portata generale), allo stesso tempo essa potrebbe però scontrarsi con l’atteggiamento di grande prudenza che una certa parte della giurisprudenza ha fino ad ora manifestato rispetto all’applicazione analogica delle norme dettate per il contratto di edizione per le stampe al contratto di edizione musicale; lo stesso ostacolo non sembra invece presentarsi rispetto l’applicazione diretta dell’art. 2558 comma 2 c.c. e del principio

---

<sup>167</sup> Trib. Milano 12 marzo 1992, in D. Aut., 1992, pag. 390.

<sup>168</sup> Art. 1373 c.c.: *“Se a una delle parti è attribuita la facoltà di recedere dal contratto, tale facoltà può essere esercitata finché il contratto non abbia avuto un principio di esecuzione. Nei contratti ad esecuzione continuata o periodica tale facoltà può essere esercitata anche successivamente, ma il recesso non ha effetto per le prestazioni già eseguite o in corso di esecuzione. Qualora sia stata stipulata la prestazione di un corrispettivo per il recesso, questo ha effetto quando la prestazione è eseguita. E’ salvo in ogni caso il patto contrario”*.

generale di recesso per giusta causa. C'è a questo punto da dire che nel caso in cui si negasse l'applicazione analogica dell'art. 132 l.d.a. (per ora pacificamente accettata) ai contratti di edizione musicale, ne discenderebbe automaticamente l'applicazione dell'art. 2558 c.c. anche nel suo primo comma, nel senso che i contratti di edizione stipulati *intuitu personae*, non beneficiando più della deroga prevista dall'art. 132 l.d.a. potrebbero a quel punto non trasferirsi con l'azienda ogniqualvolta siano in concreto qualificabili come contratti personali; non troverebbe più applicazione la *lex specialis* (quella della legge sul diritto d'autore), ma la *lex posterior* (quella del codice civile). Qualunque sia la norma invocata, comunque, perché l'autore musicale possa sottrarsi alla continuazione del rapporto col cessionario dell'azienda, occorre, che il contratto non abbia avuto integrale esecuzione.

## **5.2 ESTINZIONE E RISOLUZIONE**

Il decorso del termine contrattuale, l'impossibilità di portare a compimento il contratto a cagione dell'insuccesso dell'opera, la morte dell'autore prima che l'opera sia compiuta, l'impossibilità di pubblicare, mettere in commercio o riprodurre l'opera per effetto di una decisione giudiziaria o di una disposizione di legge, la fattispecie prevista dall'art. 133 legge d.a.<sup>169</sup>: questi sono i casi di estinzione previsti dall'art. 134 legge d.a. per il contratto di edizione per le stampe. Nel caso del contratto di edizione musicale, visto il carattere di globalità che caratterizza la cessione dei diritti di utilizzazione dell'opera senza alcuna previsione di termine e considerato il fatto che l'editore si assume l'onere della divulgazione, può trovare applicazione l'ipotesi della impossibilità di divulgare l'opera per effetto di una decisione giudiziaria o di una disposizione di legge, mentre le altre fattispecie

---

<sup>169</sup> DE SANCTIS V., Contratto di edizione, Contratti di rappresentazione e di esecuzione, in Trattato di diritto civile e commerciale diretto da Cicu, Messineo e Mengoni, Giuffrè, Milano, 1984, 386.

presuppongono sostanzialmente un contratto di edizione a stampa. Oltre i casi disciplinati dall'art 134 l.d.a., che non mira a prevederne tutti i casi, l'estinzione può aversi poi anche per effetto dei principi di diritto comune, senza quindi escludere le cause di nullità, annullamento e risoluzione secondo quanto previsto dal Codice civile.<sup>170</sup> Concludendo, le ipotesi di risoluzione previste dagli artt. 121, 124 e 128 legge d.a. non possono trovare applicazione nell'ipotesi di contratto di edizione musicale, data la natura dello stesso e la circostanza che la cessione dei diritti di utilizzazione non è soggetta ad alcun termine.

---

<sup>170</sup> FABIANI M., op. cit., 130.

## BIBLIOGRAFIA

ALGARDI Z.O., *La tutela dell'opera dell'ingegno e il plagio*, Cedam, Padova, 1978.

AMENDOLAGINE V., *Il contratto di edizione nella giurisprudenza*, in *I Contratti*, 10, 2013.

ANNIBALE M., *In tema di durata del contratto di edizione musicale*, (nota a Trib. Roma Sez. I civ. 24 febbraio 1990) in *Giustizia Civile*, 1990, fasc. 7 – 8.

ATTOLICO L., *Nota a Trib. Roma 11 dicembre 2000*, in *Il Diritto di autore*, 2001, fasc. 3.

AUTERI P., *Rappresentazione ed esecuzione (contratti di)*, in *Enc. Dir.*, Giuffrè, Milano, 1987.

AZZOLINA U., *Il fallimento e le altre procedure concorsuali*, UTET, Torino, 1961, II.

AVANZI A., *Contratto di edizione, evoluzione tecnologica e "futuri diritti", osservazioni sull'estensione del diritto di sfruttamento economico dell'opera alle possibili forme di riproduzione ignote al momento della conclusione dell'accordo e sulla modifica del contratto "per facta concludentia"* (Nota a Trib. Milano sez. spec. Impresa 2 maggio 2013) in *Rivista di diritto industriale*, 2014 fasc. 4 -5.

BELLANI V., CHIMIENTI L., *Il diritto di autore nella prassi contrattuale*, Giuffrè, Milano, 2010.

BIANCA C. M., *Diritto civile, vol. 3°, Il contratto*, Giuffrè, Milano, 1984.

BERTANI M., *Il contratto di edizione dalla lex mercatoria alla tipizzazione legale*, in AIDA, 2009.

CAMMARATA M., *Effetti perversi di una legge “degradata”* in *Interlex*, [www.interlex.com](http://www.interlex.com).

CARNELUTTI F., *L’editore*, in *Foro it.* 1952, IV, 1.

COLOMBO G., *L’azienda e il mercato*, in *Tratt. Dir. Comm. e Dir. Pubbl. Econ.*, diretto da GALGANO, Padova, 1979.

CRESCIMBENI G., *Cessione di diritti su composizioni musicali e durata del contratto* (Nota a App. Milano 19 luglio 1994), in *Rivista di diritto d’autore*, 1994.

DE SANCTIS V., *Contratto di edizione, Contratti di rappresentazione e di esecuzione*, in *Trattato di diritto civile e commerciale* diretto da CICU, MESSINEO e MENGONI, Giuffrè, Milano, 1984.

DE SANCTIS V., *I soggetti del diritto d’autore*, II, Giuffrè, Milano, 2005.

DE SANCTIS V., FABIANI M., *I contratti di diritto d’autore*, Giuffrè, Milano, 2007.

FABIANI M., *Disumanizzazione dell’arte e diritto d’autore*, in *Dir. Autore*, 1970, I.

FABIANI M., *I contratti di utilizzazione delle opere dell’ingegno*, Giuffrè, Milano, 2001.

FRANCESCHELLI R., *Trattato di diritto industriale*, Milano, 1960.

GAUDENZI A., *Proprietà intellettuale e Diritto della concorrenza*, Volume terzo, UTET, Torino, 2010

GIANNINI S., *Il contratto di edizione*, in *Riv. Dir. Civ.*, 1957, I.

GRECO P., *Saggio sulle concezioni del diritto d’autore*, in *Riv. Dir. Civile*, 1964, I.

GRECO P., VERCELLONE P., *I diritti delle opere dell'ingegno*, UTET, Torino, 1974.

GUARDAVACCARO G., *Commentario breve alle leggi su proprietà intellettuale e concorrenza*, a cura di UBERTAZZI, Padova, 2007.

JAEGER P., *Trasferimento dei diritti di autore, contratto di edizione e contratto di riproduzione fotografica* (Nota a Trib. Roma 24 febbraio 1990), in Riv. di dir. d'autore, 1991.

JARACH G., POJAGHI A., *Manuale del diritto d'autore*, Mursia, Milano 2011.

LEONELLI L., *Il contratto di edizione musicale*, in Dir. Autore, 1972.

MANGINI V., *Effetti del fallimento sui rapporti giuridici preesistenti*, in Commentario Sciaoloja – Branca, Legge Fallimentare, Zanichelli, Foro Italiano, Bologna, 1979.

MASSIMINI A., *Cyberdiritto d'autore*, Ed. Simone, Napoli, 1999

MESSINEO F., *Contratto innominato*, in Enc. dir., X, 1962.

MINOTTI D., *Ancora sulla riforma dell'art. 70 l.d.a.*, in Penale, [www.dirittopenale.it](http://www.dirittopenale.it).

MOSCATI L., *Tra copyright e droit d'auteur. Origine e sviluppo della proprietà intellettuale in Europa*, Napoli, 2013.

MOSCATI L., *Sul Caso Manzoni – Le Monnier*, in *Dialettica tra legislatore e interpreti. Dai codici francesi ai codici dell'Italia unita*, Satura Editrice, Napoli, 2013.

OPPO G., *Creazione Intellettuale, Creazioni industriali e diritti di utilizzazione economica*, in Riv. Dir. Civ. 1969, I.

PERLINGIERI P. (a cura di), *La legislazione civile annotata con la dottrina e la*

*giurisprudenza*, I, Napoli, 1985.

PIETROLUCCI A., *Brevi considerazioni sul contratto di edizione musicale e sulla prova del compenso spettante all'autore* (Nota a App. Roma 10 giugno 1991), in *Il diritto di autore*, 1992, fasc. 1.

PIOLA CASELLI E., *Del diritto d'autore*, UTET, Torino, 1907.

PIOLA CASELLI E., *Codice del diritto d'autore, commentario della nuova legge 22 aprile 1941 n. 633*, Utet, Torino, 1943.

PROVINCIALI R., *Trattato di diritto fallimentare*, Giuffrè, Milano, 1971, II

QUIRICONI G., *Riflessioni sul cosiddetto contratto di edizione musicale nell'ambito del trasferimento del diritto d'autore*, in *Il Diritto d'autore*, 1993, fasc. 4.

RESCIGNO P., *Edizioni musicali e durata del contratto*, in *Riv. Diritto civile*, Torino, 1989, I.

SACCO R., *Autonomia contrattuale e tipi*, in *Riv. Trim. dir. Proc. Civ.* 1966.

SAMMARCO P., *Il contratto di edizione musicale come tipo contrattuale a sé* (Nota a Cass. Sez. civ. 23 giugno 1998 n. 6239) in *Giustizia Civile*, 1999, fasc. 1.

SIRACUSA V., *Gli effetti del fallimento dell'editore sui contratti di edizione*, in *Diritto fallimentare delle società commerciali*, 1983, II.

SIROTTI GAUDENZI A., *Il nuovo diritto d'autore*, Maggioli, Roma, 2014

SPADA P., *Creazione ed esclusiva, trent'anni dopo*, in *Riv. Dir. Civile*, Torino, 1997.

TARUFFO M., *Prova testimoniale (dir. Proc. Civ.)* in *Enc. Dir.*, Milano, 1988, XXXVII.

TASSONI B., *Obbligo di buona fede nell'esecuzione del contratto ed estensione della disciplina del contratto di edizione per le stampe* (Nota a Trib. Milano 7 giugno

2000, Causa Sabatini c. Universal Music Italia Srl) in *Il diritto di autore* 2005, fasc. 2

UBERTAZZI L. C., *Le sezioni specializzate in materia di proprietà intellettuale*, in *Rivista di diritto industriale*, 2003.

VISCO P., GALLI S., *I contratti di edizione musicale*, in *Il diritto d'autore*, 2009.

## **GIURISPRUDENZA**

### **CORTE COSTITUZIONALE:**

Corte Cost. n. 25/1968, in [www.giurecost.org](http://www.giurecost.org).



Corte Cost. n. 65/1972, in [www.giurecost.org](http://www.giurecost.org).

Corte Cost. n. 241/1990, in [www.giurecost.org](http://www.giurecost.org).

### **CORTE DI CASSAZIONE:**

Cass. 30 settembre 1952, n. 2925, in *Foro Pad.*, 1953, I, pag. 890.

Cass. 14 febbraio 1956 n. 425, in *Dir. Aut.* 1956, pag. 248.

Cass. 7 febbraio 1961 n. 247, in *Riv Dir. Ind.*, 1963, II pag. 105.

Cass. 21 febbraio 1969 n. 587 in *Giust. Civile*, 1969, I, pag. 571

Cass. 5 settembre 1990 n. 9139, in *Giustizia Civile*, 1991, I, pag. 1528.

Cass. 13 gennaio 1995, n. 367 in *Giur. It.*, 1995, I, 1, pag. 1856

Cass. 8 novembre 1995 n. 11599, in *Riv. Dir. Ind.*, 1996, II, pag. 282

Cass. 1 settembre 1997 n. 8304, in *G.I.*, 1998, fasc. 12, pag. 2329.

Cass. 23 giugno 1998 n. 6239 in *Giust. Civ.*, 1999, I, pag. 171.

Cass, 21 dicembre 1998, n. 14372, in *Rep. Foro it.*, 1999, pag. 1740

Cass. 11 novembre 1999, n. 12820, in *AIDA 2000*, pag. 1031.

Cass. 26 giugno 2007 n. 14792 in *Foro It.*, 2008, II, pag. 568

### **TRIBUNALE DI ROMA:**

Pret. di Roma, 26 febbraio 1969, in *Giur. Merito*, 1970, I, pag. 62.

Pret. Roma, 18 febbraio 1970, *Giust. Civile*, 1970, I, pag. 547.

Trib. Roma, 24 febbraio 1990, in Giust. Civ., 1990, pag. 1887.

App. Roma 10 giugno 1991, in Il diritto di autore, 1992, fasc. 1 pag. 90.

Trib. Roma 26 giugno 2001, in Giur. It, 2002, pag. 2340

Trib. Roma 19 marzo 2008, in Dir. Aut., 2009, pag. 143.

#### **TRIBUNALE DI MILANO:**

App. Milano, 21 dicembre 1941, in Dir. Autore, 1941, pag. 387.

Trib. Milano, 11 marzo 1956, Mon. Tribunali, 1965, pag. 612.

Trib. Milano, 5 novembre 1984, in Dir. Autore, 1985, pag. 79.

Trib. Milano 12 marzo 1992, in D. Aut., 1992, pag. 390.

App. Milano 19 luglio 1994, in Il Diritto di autore, 1994, pag. 610.

Trib. Milano, 14 novembre 1996, in AIDA, 1997, pag. 834.

Trib. Milano 7 giugno 2000, in Il diritto di autore 2005, fasc. 2 pag. 227.

Trib. Milano 23 gennaio 2003, in D.A., 2004, pag. 96

Trib. Milano, 2 luglio 2004, in Dir. Autore, 2004, pag. 538.

Trib. Milano 14 aprile 2010 n. 4549, in Dir. Aut., 2010, pag. 293.

Trib. Milano sez. spec. Impresa 2 maggio 2013 in *Rivista di diritto industriale*, 2014 fasc. 4 – 5 pag. 303.

**TRIBUNALE DI NAPOLI:**

Trib. Napoli 21 maggio 1991, in *Dir. Aut.*, 1992, pag. 338.

Trib. Napoli 20 dicembre 2001, in *Dir. Autore*, 2002, pag. 188.

Trib. Napoli 2 febbraio 2007, in *AIDA*, 2008, pag. 1213.

**ALTRE CORTI NAZIONALI:**

Trib. Udine 7 novembre 1987, in *Dir. Aut.* 1988, pag. 599.

Trib. Latina 1 luglio 1989, in *Dir. Autore*, 1990, pag. 393.