

Ziccardi: Adesso è con un certo imbarazzo che do la parola a Deborah De Angelis, chairman dell'evento. Tra l'altro, vi informo che questo è l'ultimo anno che io sarò presente qui a Riccione, perché da stamattina sia io che Perri siamo sotto contratto con la casa discografica di Deborah e dall'anno prossimo faremo i disc jokey, c'è già stato assegnato uno slot dalle 6 alle 8 della mattina in piscina, dove suoneremo io e Perri.

Sono davvero imbarazzato perché tutto questo evento è stato organizzato da Deborah e la ringrazio ancora per avermi fatto chairman della seconda giornata. Penso, inoltre, che sarà difficile per Deborah ridurre in mezz'ora tutto quello di cui ci vuole parlare. Tra l'altro, Deborah recentemente è stata "coautrice" di una sentenza che non mi sembra esagerato definire storica. Una sentenza del Tar del Lazio che per la prima volta in Italia ha avuto ad oggetto la ripartizione dei diritti, impugnando la delibera della Siae, che ha modificato sensibilmente il quadro a garanzia e a tutela anche dei piccoli e non solo delle grandi compagnie. Sentenza che è stata pubblicata e commentata dalle più grandi riviste giuridiche.

Oggi Deborah cercherà di concentrare in mezz'ora una panoramica sulla contrattualistica tra il titolare del diritto d'autore in via originaria di opere musicali e gli altri titolari in via derivata del diritto d'autore e dei diritti connessi.

Prima di sottoscrivere il contratto come disc-jokey con Deborah mi sono preso la licenza di tagliare le sue slide. Lei ne ha preparate una trentina per un totale di circa un'ora e quaranta minuti di tempo, io le ho imposto di ridurle a dieci. Comunque ogni altra informazione ed ogni dettaglio sulla sentenza di cui vi parlavo, magari nel dibattito finale, Deborah sarà in grado di darvi maggiori ragguagli.

**"LA CONTRATTUALISTICA TRA IL TITOLARE DEL DIRITTO D'AUTORE IN VIA ORIGINARIA DI OPERE MUSICALI E GLI ALTRI TITOLARI IN VIA DERIVATA DEI DIRITTI D'AUTORE E DEI DIRITTI CONNESSI"**

DEBORAH DE ANGELIS  
*Avvocato del Foro di Roma,  
Chairman dell'Internet, Music &  
Law Conference*

Desidero innanzitutto ringraziare tutti i partecipanti all'Internet, Music & Law Conference, nonché Giovanni per la sua gentile presentazione.

Mi spiace dover giustificare il così lungo titolo della mia relazione. Volendo adottare una terminologia, per così dire, moderna il titolo sarebbe potuto essere ad esempio "I contratti sulle opere musicali", ma ho voluto accettare il consiglio di un collega che stimo tantissimo, che è l'avv. Renato Recca. Il quale mi ha suggerito di adottare una terminologia tradizionale, precisa e quanto più rispondente al dettato legislativo nazionale.

Sappiamo, infatti, che nell'ambito del nucleo del diritto patrimoniale d'autore, la titolarità in via originaria è riconosciuta all'autore dell'opera per il solo fatto della creazione; è titolare invece, in via derivata del diritto d'autore, l'editore.

Sul versante, invece, dei diritti connessi o diritti vicini al diritto d'autore, la titolarità in via originaria spetta all'ampia categoria degli artisti, interpreti e esecutori, che svolgono una importante funzione nel settore musicale. Una canzone, infatti, per essere comunicata al pubblico abbisogna di qualcuno che la esegua e/o la interpreti. Il ruolo svolto dagli artisti viene, infatti, definito "di messa in valore" dell'opera. Per tale motivo non si nega loro, il più delle volte, una sorta di attività creativa sull'opera stessa. Titolare, invece, in via derivata del diritto connesso in campo di opere musicali è il produttore fonografico, che svolge un'attività, che definirei altrettanto fondamentale all'interno del mercato discografico, ossia di stampa del supporto in cui l'opera è "incorporata". Il produttore fonografico non offre, pertanto, al pari dell'editore musicale, un contributo creativo sull'opera. Il disco, infatti, è considerato nel nostro ordinamento giuridico un prodotto industriale. Il produttore fonografico

investe le proprie risorse sia economiche che professionali per la riproduzione del master originale dell'opera, e per tale motivo è allo stesso riconosciuto un diritto esclusivo sullo stesso.

Dopo la necessaria spiegazione del titolo del mio intervento di oggi, mi è sembra opportuno proseguire nella relazione, partendo da un dato di fatto. L'opera musicale, oltre a ricoprire un carattere creativo e sociale, ha sicuramente e, sottolineo, soprattutto un valore economico. Stiamo, infatti, qui a discutere di problematiche relative a royalty ed al riconoscimento di diritti proprio perché è un interesse a carattere economico quello perseguito dai titolari dei diritti, oltre che estetico e culturale. L'interesse economico nasce nel momento della pubblicazione dell'opera e della sua messa a disposizione del pubblico in tutti i modi consentiti dalle attuali tecnologie e dai mezzi di comunicazione conosciuti.

Le caratteristiche proprie delle opere dell'ingegno in generale, e della musica in particolare, fanno sì che esse siano ricomprese nella categoria giuridica dei beni immateriali, che per poter essere usufruiti economicamente dal titolare devono essere necessariamente trasferiti a terzi. Vediamo infatti come la tematica dei rapporti contrattuali sia fondamentale in questa materia.

L'autore dopo la creazione dell'opera ha interesse a che essa sia fatta oggetto di contrattazioni economiche, sia al fine della divulgazione stessa, sia per il consequenziale ritorno economico, a compenso della propria attività creativa e come incentivo per la stessa.

E' ovviamente il diritto patrimoniale, o meglio, le facoltà in esso rientranti, a formare l'oggetto delle negoziazioni, non certo il diritto morale, che essendo diritto personale è inalienabile, irrinunciabile ed imprescrittibile.

La tradizionale distinzione che pone il nostro sistema giuridico di tipo latino-germanico tra diritto morale d'autore e diritto di sfruttamento economico ci permette di considerare il diritto morale come limite alla contrattualistica in materia.

L'oggetto dei contratti, come già detto, è circoscritto alle sole facoltà di sfruttamento economico delle opere. Le facoltà esclusive oggi riconosciute dalla nostra legislazione dagli articoli 12 e seguenti della legge n. 633/1941 (d'ora in avanti richiamata come LdA), saranno di qui a breve ampliate anche nell'ambito digitale, grazie al recepimento della direttiva 29/2001/CE sul diritto d'autore e i diritti connessi nella Società dell'Informazione.

Le fonti normative non ci forniscono una disciplina giuridica dei contratti che nella pratica commerciale risultano poi essere quelli più utilizzati.

Una norma a carattere generale, l'art. 107 LdA sancisce che *“I diritti di utilizzazione spettanti agli autori delle opere dell'ingegno, nonché i diritti connessi aventi carattere patrimoniale, possono essere acquistati, alienati o trasferiti in tutti i modi e le forme consentite dalla legge...”*. Dalla norma si evince chiaramente che, in questo ambito, il legislatore abbia lasciato un ampio spazio all'autonomia negoziale delle parti.

Da ciò discende una duplice considerazione.

Da una parte, non si comprende il motivo per cui il legislatore non abbia ritenuto necessario disciplinare un settore di così importante interesse, proprio per il fatto che oggetto delle negoziazioni sono le opere dell'ingegno che, per loro stessa natura, hanno un prevalente carattere di trasmissibilità. Dall'altra, ci si rende conto di come ciò abbia, però, permesso alle prassi commerciale di forgiare delle forme negoziali aventi un'applicazione al di là dei confini nazionali.

Nella mia esperienza professionale come rappresentante di alcune etichette discografiche indipendenti mi capita spesso di dover sottoscrivere contratti con compagnie straniere ed in effetti lo schema contrattuale è sempre lo stesso. Logicamente ciò permette una maggiore fluidità nelle contrattazioni.

Nella nostra L.d.A. sono comunque disciplinate alcune figure di contratti tipici. Nel campo specifico delle opere musicali troviamo il contratto di rappresentazione ed il contratto di esecuzione. Anche se questi contratti non sono oggetto della mia analisi di oggi, in quanto presuppongono la già venuta ad esistenza dell'opera musicale e ne disciplinano le attività di spettacolo in pubblico, mi sia consentita però una piccola parentesi per sottolineare il fatto che nell'ambito di questi contratti è molto importante

l'intervento dell'attività delle società di collecting. La Siae in Italia provvede alla raccolta, per conto dei propri associati o mandanti, dei proventi derivanti dalle utilizzazioni dell'opera musicale da parte di terzi, ed alla conseguenziale successiva loro ripartizione agli aventi diritti secondo i principi di trasparenza e di proporzionalità tra il raccolto e il ripartito in capo ai soggetti titolari delle opere che sono state utilizzate, almeno così dovrebbe essere secondo il disposto dell'art. 7 del dlgs. n. 419/1999. L'oggetto di uno dei due ricorsi da noi proposti al Tar del Lazio, di cui vi ha parlato prima l'amico Ziccardi, riguarda proprio il sindacato di legittimità di alcune regole poste dall'ordinanza di ripartizione dei proventi della sezione musica della Siae, che di fatto, così come formulate, realizzano una vera e propria illegittima espropriazione dei proventi derivanti dalla utilizzazione delle opere e la successiva loro attribuzione ad autori diversi rispetto ai creatori delle stesse, senza che ciò possa essere giustificato da alcun pregevole motivo.

Oggi analizzeremo tre figure di contratti atipici aventi ad oggetto le opere musicali:

-il contratto di edizioni musicali;

-il contratto di produzione fonografica delle opere musicali;

-il contratto di riproduzione fonografica delle interpretazioni ed esecuzioni artistiche.

Nell'ambito dei rapporti tra il titolare a titolo originario (autore) e il titolare a titolo derivato (editore) del diritto d'autore si pone il contratto di edizione musicale.

Questa figura contrattuale atipica pone non poche problematiche sia a livello giurisprudenziale che di dottrina. La prima fra tutte riguarda, a mio avviso, la differente funzione svolta dall'editore musicale nei nostri giorni rispetto ai tempi in cui la musica poteva solo essere eseguita pubblicamente ad opera degli artisti.

Per potere chiarire meglio tale affermazione, è interessante notare che la nostra legge sul diritto d'autore ha tipizzato, in tema di attività editoriale, solo il contratto di edizioni per le stampe. La giurisprudenza e la dottrina sono ormai consolidate nel ritenere la non applicabilità delle norme contenute nel Capo II, Sezione III dagli artt. 118 e ss LdA sul contratto di edizione per le stampe al contratto di edizione musicale. Si ritiene, infatti, che la funzione di quest'ultimo contratto non sia limitata alla sola riproduzione per le stampe dell'opera musicale, ma è sicuramente molto più ampia.

Il contratto di edizione musicale è, pertanto un contratto misto, nel quale cioè concorrono diverse cause. La principale di esse è quella della c.d. "massimizzazione dell'opera", ossia l'editore deve perseguire il risultato della messa a conoscenza dell'opera al pubblico ed il miglior sfruttamento della stessa nel migliore modo possibile. L'autore, a tale scopo, cede e trasferisce all'editore l'intero nucleo dei diritti di sfruttamento economico dell'opera, ossia cede in proprietà all'editore tutti i diritti patrimoniali sull'opera, senza alcuna limitazione temporale o spaziale. Si prevede, pertanto, a carico dell'editore, un obbligo formale di pubblicazione per le stampe che, però, poiché limitato ad un non considerevole numero di copie, è ritenuto, per la sua modestia, non ricoprire alcuna valenza commerciale. A riprova di ciò, si noti che attualmente lo Statuto della Siae ha previsto, nella sua ultima precedente formulazione approvata con d.m. del 3 dicembre 2002, l'esonero per l'editore musicale che intende associarsi alla società dal deposito di una cospicua documentazione tecnica comprovante l'attività di riproduzione in copie per le stampe degli spartiti di opere musicali, come prima, invece, era richiesto.

Il rapporto negoziale è a prestazioni corrispettive anche se l'attività svolta dall'autore è limitata alla consegna all'editore del manoscritto e dello spartito dell'opera per il suo deposito in Siae con il deposito del Mod. 112. all'ufficio preposto. Il compito dell'editore è, invece, quello di promotore dell'opera al fine della sua pubblica utilizzazione in varie forme, come l'esecuzione pubblica, la diffusione a distanza, la riproduzione meccanica e la sincronizzazione con immagini fisse o in movimento. Per tutte le modalità di sfruttamento per le quali non è riconosciuto un mandato di intermediazione alla Siae sarà l'editore musicale ad operare direttamente e a dover poi ripartire i proventi all'autore.

La cessione dei diritti di sfruttamento, come già detto, è assoluta, irrevocabile, senza limiti temporali o spaziali. Rientrano, pertanto, nell'ambito della titolarità dell'editore i mezzi di utilizzazione oggetto delle nuove tecnologie, anche se non previste o ancora non conosciute al momento della conclusione dell'accordo, così ad esempio i

procedimenti di utilizzazione delle opere musicali on line. Tale regola non vale, invece, per il produttore fonografico il quale è legittimato ad utilizzare l'opera solo nei modi e nelle forme espressamente indicate nel contratto di riproduzione fonografica. Ciò si spiega per la diversa natura dell'atto di trasferimento del diritto esercitato dal titolare, a titolo originario, del diritto d'autore (autore), da una parte, e dal titolare, a titolo originario, del diritto connesso, artista interprete o esecutore, dall'altra. Il primo è un atto di cessione all'editore, il secondo, una licenza al produttore. Usuale è l'elencazione anche nell'ambito del contratto di edizione musicale dei vari diritti di sfruttamento economico oggetto della cessione, ma tale elencazione ha un carattere meramente esemplificativo di tutta la vasta gamma di possibilità di utilizzo di un'opera dell'ingegno, sia presenti che future. E' intuitivo a questo punto che il ruolo dell'editore musicale finisce con il coincidere con quello di manager dell'artista/autore e di procacciatore di affari per promuovere il miglior sfruttamento delle composizioni musicali dallo stesso realizzate mediante la sua attività creativa. In questa sua veste, l'editore dovrebbe occuparsi anche di tutto il complesso procedimento di realizzazione di un'opera musicale e del master originale, che coinvolge le diverse figure professionali titolari dei relativi diritti coinvolti. Reperire artisti, interpreti e/o esecutori. L'autore, dal suo canto, è tenuto a garantire all'editore l'originalità dell'opera e di essere, pertanto, in possesso della piena ed integrale titolarità del diritto d'autore, anche al fine di una garanzia di manleva da qualsiasi responsabilità in azioni giudiziarie promosse da terzi, che potrebbero vantare diritti sull'opera musicale.